

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE UNIANDRADE

MESTRADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

UM GÊNERO TEATRAL MUSICAL:
UMA ANÁLISE DE *NUNSENSE* E *NOVIÇAS REBELDES* DE DAN GOGGIN

JOHANN IORIS

CURITIBA
2022

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE UNIANDRADE

MESTRADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

UM GÊNERO TEATRAL MUSICAL:
UMA ANÁLISE DE *NUNSENSE* E *NOVIÇAS REBELDES* DE DAN GOGGIN

JOHANN IORIS

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade.
Linha de Pesquisa: Literatura e
Intermedialidade.
Professor Orientador: Professor Dr. Paulo
Henrique da Cruz Sandrini

CURITIBA
2022

TERMO DE APROVAÇÃO

JOHANN IORIS

UM GÊNERO TEATRAL MUSICAL: UMA ANÁLISE DE NUNSENSE E NOVIÇAS REBELDES DE DAN GOGGIN

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. PAULO HENRIQUE DA CRUZ SANDRINI (Orientador - UNIANDRADE)

Prof. Dr. EWERTON DE SÁ KAVISKI (PUC/PR)
Cpf: 045.305.959.78

Prof. Dr. MARCELO BARBOSA ALCARAZ (UNIANDRADE)

Curitiba, 28 de setembro de 2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa que permitiu um ano de bolsa para uma formação acadêmica diferenciada e de qualidade.

Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Paulo Henrique da Cruz Sandrini, pela paciência, pela brilhante orientação, por ter tido a delicadeza de mostrar que existe um mundo além das teorias. Agradeço por ter lido inúmeras vezes os mesmos capítulos, mostrando que sem dúvidas essa dissertação será um momento inesquecível. Agradeço ainda ao meu orientador que vem me acompanhando fielmente em minha jornada, me concedendo excelentes conselhos, me recomendando leituras interessantes e me ajudando nos momentos de crise.

À Professora Doutora Lourdes Kaminski Dias, pelo início brilhante em minha jornada como mestrando ao aceitar meu convite, tornando-se assim minha primeira orientadora, que por motivos de força maior precisou se afastar, meu muito obrigado.

Agradeço aos meus amigos pelas ligações, pelos lanches, pelos artigos compartilhados, por ouvirem tantos desabafos. Amigos estes que não citarei para não correr o risco de deixar algum de fora. Cada qual tem sua importância e sabe do seu valor para mim e para a realização desta dissertação.

Agradeço aos meus pais, pelo amor, incentivo e apoio incondicional que me deram. Agradeço às minhas avós e meus tios que amo tanto e que me ajudaram para que tal pesquisa pudesse ser finalizada. Agradeço ao meu irmão que amo incondicionalmente.

Agradeço também às pessoas que ao longo de minha vida acadêmica me incentivaram de diferentes formas para que eu não desistisse do meu sonho. As

minhas antigas professoras, Leoni Mattos e Izabel Mazerkevicz, que ultrapassaram as barreiras do ensino regular para ver seu aluno prosseguir em uma jornada acadêmica. E ao Pedro André Kowacs, muito mais que um colega de trabalho, se mostrou um grande amigo e apoiador de minhas loucuras. A ele agradeço de coração pelas horas cedidas e pelos brilhantes conselhos científicos.

Agradeço de forma incondicional ao Dan Goggin, criador de *Nonsense*, que há quase 10 anos vem me ajudado e acreditando em mim e em minha pesquisa. Obrigado por disponibilizar todos os materiais que solicitei, obrigado por compartilhar seu trabalho que acima de tudo representa sua vida. Ao Lelo Filho agradeço pela longa madrugada de conversa sobre *Noviças Rebeldes* e as diversas conversas que sucederam para que tudo pudesse se concretizar. Além de Lelo Filho, agradeço a Cia Baiana de Patifaria. Gratidão.

Agradeço imensamente a minha amiga Fernanda Dante que durante todo o processo me ajudou de todas as formas possíveis para que este trabalho pudesse ser concluído.

Meu último agradecimento vai a todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, seja ela profissional, pessoal ou educacional. Pessoas que sem perceber me deram subsídios para que esse momento pudesse se realizar.

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	ix
LISTA DE FIGURAS	x
INTRODUÇÃO	1
1 DO NONSENSE AO <i>NUNSENSE</i>	7
1.1 O QUE É NONSENSE, <i>NUNSENSE</i> ?	7
1.2 QUEM É DAN GOGGIN?.....	16
1.3 TUDO COMEÇOU COM CARTÕES E GRACEJOS	18
1.4 TRAJETÓRIA DA FRANQUIA	22
1.5 A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FREIRA PARA DAN	25
1.6 UM BREVE RESUMO DE CADA SEQUÊNCIA	28
1.7 UMA DESCRIÇÃO DA OBRA Nº 1 E SUAS PECULIARIDADES	43
2 <i>NUNSENSE & NOVIÇAS REBELDES</i>	53
2.1 VARIAÇÃO DO GÊNERO – TEATRO DE REVISTA E A INFLUÊNCIA DO <i>AMERICAN ENTERTAINMENT</i>	53
2.1.1 Teatro de revista, a história do Brasil	55
2.1.2 <i>American Entertainment</i>	58
2.1.3 Influência do <i>American Entertainment</i> no teatro de revista	59
2.2 HIBRIDISMO CULTURAL – ELEMENTOS EXTERNOS CRIANDO UMA IDENTIDADE NACIONAL	62
2.2.1 Possibilidades que o texto dá para sua manutenção e adaptação no mundo ..	65
2.3 INTERMIDIALIDADE E ADAPTAÇÃO DE <i>NUNSENSE</i>	66
2.4 RELAÇÃO DE <i>NUNSENSE</i> COM O BRASIL.....	69
2.5 COMPANHIA BAIANA DE PATIFARIA	72
2.5.1 Recepção do texto e a proposta do travestismo para os atores	76
2.6 NOVIÇAS REBELDES E A VANGUARDA CULTURAL BRASILEIRA	79
2.7 A INSERÇÃO DA OBRA NO BRASIL E SUA ANÁLISE COMPARADA	84

3 RISO, CARNAVALIZAÇÃO E AMBIVALÊNCIA CÔMICA	87
3.1 O PODER DA BRINCADEIRA NO IMAGINÁRIO - CARNAVALIZAÇÃO	87
3.2 A AMBIVALÊNCIA DO DESTRONAMENTO	100
3.3 CONTRAPONTO DA PARÓDIA E DA SATIRA	106
4 UMA FIGURA PERIFÉRICA E MARGINALIZADA NO CENTRO DO DISCURSO	110
4.1 O MUSICAL DAS FREIRAS: O CARÁTER PERFORMATIVO.....	110
4.2 A CONSTRUÇÃO DE UMA PERSONAGEM	115
4.3 UM OLHAR PARA CADA PERSONAGEM E SUAS HISTÓRIAS	118
4.3.1 Madre Superiora Irmã Maria Regina (Gardênia).....	118
4.3.2 Mestra das Noviças Irmã Maria Hubert (Frida).....	121
4.3.3 Noviça Irmã Leo (Léo).....	122
4.3.4 Irmã Maria Robert Anne (Maria José)	124
4.3.5 Irmã Maria Infantil Amnesia (Amnésia).....	129
4.3.6 Irmã Maria Annette (Maria Anette)	133
4.3.6.1 A figura marginalizada em forma de boneco	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS	145
APÊNDICE	150
ANEXO	154

RESUMO

O *Gênero Teatral Musical: Uma Análise de Nonsense e Noviças Rebeldes* trata-se de uma abordagem que proporciona um olhar teatral, performático e musical em tais montagens sob a perspectiva de objetos literários, proporcionando uma análise da intermedialidade do gênero musical teatral. O problema da pesquisa aposta na análise da dimensão estética da peça de Dan Goggin e não apenas em sua dimensão comercial. Seu objetivo é confrontar as duas tensões presentes no problema, buscando compreender as nuances que foram necessárias para a manutenção da franquia e sua adaptação brasileira. A pesquisa é qualitativa, de cunho bibliográfico e de caráter exploratório, mediante a reunião de entrevistas, correspondências, material audiovisual, arquivos pessoais do autor Dan Goggin e do acervo da franquia, com disposição para a pesquisa analítica nos campos histórico e sociológico, na intenção de explicar o contexto do fenômeno *Nonsense* e seu hibridismo cultural na adaptação brasileira. Para o objetivo-fonte algumas bases teóricas foram utilizadas, teóricos como Bakhtin no que se refere ao riso e carnavalização, Bergson ao tratar do riso e a ambivalência do cômico, Veneziano elucidando o panorama teatral brasileiro para que os aspectos de hibridização cultural e literária entre as duas montagens/dramaturgias pudessem ser observadas. Os ganhos relevantes são obtidos não apenas na unificação das bases teóricas utilizadas, mas também nos elementos que acompanham *Nonsense* e sua adaptação brasileira, elementos que por vezes possam ter passado despercebidos como o teatro de revista presente ativamente na adaptação nacional tornando a dissertação uma fortuna crítica da própria fortuna crítica.

Palavras-chave: *Nonsense*. *Noviças Rebeldes*. Hibridismo Cultural. Intermedialidade. Carnavalização.

ABSTRACT

The *Gênero Teatral Musical: Uma Análise de Nonsense e Noviças Rebeldes* is an approach that provides a theatrical, performative and musical look at such montages from the perspective of literary objects, providing an analysis of the intermediality of the theatrical musical genre. The research problem focuses on the analysis of the aesthetic dimension of Dan Goggin's play and not just its commercial dimension. Its objective is to confront the two tensions present in the problem, aiming to understand the nuances that were necessary for the maintenance of the franchise and its Brazilian adaptation. The research is qualitative, bibliographical, and exploratory in nature, through the gathering of interviews, correspondence, audiovisual material, personal files of the author Dan Goggin and the franchise's collection, with a disposition for analytical research in the historical and sociological fields, with the intention to explain the context of the *Nonsense* phenomenon and its cultural hybridity in the Brazilian adaptation. For the source objective, some theoretical bases were used, theorists such as Bakhtin about laughter and carnivalization, Bergson when dealing with laughter and the ambivalence of the comic, Veneziano elucidating the Brazilian theatrical panorama so that aspects of cultural and literary hybridization between the two montages/dramaturgies could be observed. Relevant gains are obtained not only in the unification of the theoretical bases used, but also in the elements that accompany *Nonsense* and its Brazilian adaptation, elements that sometimes may have gone unnoticed, such as the revue present actively in the national adaptation, making the dissertation a critical fortune of the critical fortune itself.

Keywords: *Nonsense.Noviças Rebeldes*. Cultural Hybridism. Intermediality. Carnivalization.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartões de gracejo <i>Nunsense</i>	12
Figura 2 - Retrato de Daniel Charles Goggin	18
Figura 3 - Foto da Irmã Maria Manequim	19
Figura 4 - Cartão de Natal.....	20
Figura 5 - Atriz Marilyn A. Farina com o figurino de freira	22
Figura 6 - Cartaz de comemoração aos 30 anos de <i>Nunsense</i> ao redor do mundo.....	25
Figura 7 - Irmã Vicent de Paul nas filmagens de <i>Nunsense</i>	26
Figura 8 - Irmã Vicent de Paul como Madre Superiora nas filmagens de <i>Nunsense</i>	26
Figura 9 - Figurino completo das personagens <i>Nunsense</i>	27
Figura 10 - Cartaz da peça <i>Nunsense</i>	28
Figura 11 - Cartaz da peça <i>Nunsense 2: A Segunda Vinda</i>	29
Figura 12 - Cartaz da peça <i>Nunsense Jamboree</i>	31
Figura 13 - Cartaz da peça <i>Nuncrackers</i>	33
Figura 14 - Cartaz da peça <i>Meshuggah-Nuns</i>	35
Figura 15 - Cartaz da peça <i>Nunsensations</i>	37
Figura 16 - Cartaz da peça <i>Nunset Boulevard</i>	39
Figura 17 - Cartaz da peça <i>Cabaret Class</i>	41
Figura 18 - Moacir Moreno.....	73
Figura 19 - A Companhia nos palcos: Cronologia	74
Figura 20 - Publicidade <i>As Noviças Rebeldes</i>	76
Figura 21 - Publicidade <i>Noviças Rebeldes</i>	76
Figura 22 - Agradecimento ao final do espetáculo	79
Figura 23 - Divulgação do espetáculo <i>Noviças Rebeldes</i>	84
Figura 24 - Número musical da Irmã Maria José.....	84
Figura 25 - Irmã Amnésia e Irmã Maria Anette em Nova Iorque.....	96
Figura 26 - Figurinos de <i>Noviças Rebeldes</i>	106
Figura 27 - Figurinos e adereços de <i>Noviças Rebeldes</i>	117

Figura 28 - Atriz interpretando a personagem Madre Superiora Maria Regina.....	120
Figura 29 - Atriz interpretando a personagem Irmã Hubert	122
Figura 30 - Atriz interpretando a personagem Irmã Leo	123
Figura 31 - Irmã Robert Anne insinuando ser uma Bruxa	126
Figura 32 - Irmã Maria José ao final de sua música.....	128
Figura 33 - Atriz interpretando a personagem Irmã Robert Anne	128
Figura 34 - Amnesia conversando com a estátua de Marilyn Monroe	130
Figura 35 - Atriz interpretando a personagem Irmã Amnesia	133
Figura 36 - Boneco original da personagem Irmã Maria Annette	136
Figura 37 - Irmã Maria Annette na produção de <i>Nunsense 2</i>	139

INTRODUÇÃO

Ao longo desta dissertação buscaremos discorrer sobre elementos da linguagem teatral cômica, mais especificamente o teatro musical cômico, com interesse em relacionar a pesquisa de mestrado à linha de Literatura e Intermidialidade.

A pesquisa tem seu ponto de partida na linguagem do *nonsense* utilizada no projeto teatral *Nonsense*, o que nos levou a ter contato com o autor estadunidense Dan Goggin e sua produção de shows *Off-Broadway* intitulada *Nonsense*, um trocadilho do idioma inglês que significa algo como “freiras sem sentido”.

Para que se tenha uma melhor contextualização acerca de tal produção, *Nonsense* se trata de uma franquia musical com dramaturgia, músicas e letras de Dan Goggin, cujas personagens remetem a figuras de freiras. O primeiro capítulo da dissertação apresenta uma substancial descrição do *Nonsense* e *Nonsense*, essenciais para o entendimento do leitor.

O capítulo amplia a discussão sobre a primeira aparição desta proposta, que ocorre em uma linha de cartões comemorativos com a imagem de uma freira oferecendo gracejos em situações inusitadas. Dan compreendeu que esse conceito seria um sucesso e assim ampliou sua ideia para um pequeno show de cabaré intitulado *The Nonsense Story*, cuja temporada durou nove meses. Foi só no final dos anos de 1985 que o show tomou proporções de um musical completo, incluindo todas as narrativas necessárias, músicas, cenário, figurinos, objetos e coreografias. Desde sua estreia em 1985, *Nonsense* ficou ininterruptamente em cartaz por dez anos, tornando-se o segundo show *Off-Broadway* com temporada mais longa da história.

A produção *Nunsense*, que conta as histórias de cinco freiras, já se estende por mais de seis sequências, ganhando quatro prêmios *Outer Critics Circle Awards*, pertencente à organização oficial dos escritores de teatro de Nova Iorque, incluindo melhor musical *Off-Broadway*, melhor dramaturgia e melhor música.

As personagens retratadas em *Nunsense*, cujo enredo as mostra envolvidas em situações incomuns para as normas sociais, desencadeiam o riso burlesco e apresentam ao público temas de ordens variadas, sem deixar de tocar questões do imaginário popular. Em quase todas as sequências é possível observar temas provocativos que por vezes colocam no centro dos grandes acontecimentos uma figura periférica, a personificação da freira.

Buscamos alcançar a pluralidade de visões e a universalidade de percepções em relação aos temas abordados, buscando acima de tudo a interdisciplinaridade da evolução da linguagem artística. A nossa pesquisa busca compreender alguns símbolos e signos que sustentam a sociedade contemporânea e que são recorrentes no musical *Nunsense*, observando de forma analítica como a dramaturgia ora estudada lida com questões-chave apresentadas de formas lúdica e performativa, podendo ser visto como um gênero teatral musical na contemporaneidade.

Pretende-se durante todo o processo de pesquisa refletir sobre a potência criativa do musical e da dramaturgia de *Nunsense* e *Noviças Rebeldes* em tratar de temas políticos, sociais e/ou culturais de forma satírica, observando-se a renovação e atualização desta forma no teatro musical, tanto no âmbito literário, enquanto dramaturgia, quanto no âmbito do *show*, no que diz respeito a espetáculo cênico. Levando em consideração que ao analisar a versão brasileira em todos os aspectos acima citados, observa-se que a peça passa a ganhar um caráter e uma dimensão

política de nuances mais progressistas que conservadoras. Tal dimensão progressista será melhor abordada no decorrer da dissertação, em especial quando tratarmos do assunto vanguarda.

Acreditamos que a pesquisa contribuirá para ampliar os conhecimentos em relação à evolução dramática de *Nonsense*, ao propor assim a reflexão sobre aspectos estilísticos e culturais do *show* e de sua dramaturgia, em especial os cômicos, que permitem o aprofundamento de análise quando abordados em suas relações com as representações sociais, políticas e históricas, seja na produção original ou na adaptação brasileira.

E é justamente no segundo capítulo que abordaremos as relações da obra fonte com sua adaptação brasileira. Tal pesquisa é o primeiro trabalho acadêmico que trata da relação de *Nonsense* e *Noviças Rebeldes* com o Brasil. Outros estudos sobre *Nonsense* pelo mundo foram feitos, entretanto nenhum com caráter científico trazendo uma considerável importância e relevância para tal pesquisa. Ao pensar em fortuna crítica podemos associar em um primeiro momento apenas o autor principal da obra, no entanto nossa proposta vai além, pois buscamos trazer uma percepção da obra e de sua adaptação no Brasil, adaptação esta que sustenta uma relação íntima entre as obras proporcionando um campo fértil no que diz respeito ao hibridismo cultural.

A adaptação para o Brasil intitulada *Noviças Rebeldes* é utilizada como contraponto para as nossas reflexões, e o hibridismo cultural é abordado nesta dissertação como apontamento de exemplos e de rupturas sociais que a adaptação pode proporcionar. *Noviças Rebeldes* se transforma em uma peça contemporânea chave para a manutenção e longevidade da obra e da franquia *Nonsense* como um todo. Pontos observados na adaptação tencionam retratar o caráter de

carnevalização presente nas montagens nacionais oriundas da grande bagagem cultural herdada do teatro de revista em nosso país.

Esta dissertação se trata, então, de uma pesquisa qualitativa, de cunho bibliográfico e de caráter exploratório, buscando por meio dos seus métodos e critérios, uma proximidade da realidade dos objetos estudados, com disposição para a pesquisa analítica nos campos histórico e sociológico, conseguindo assim explicar o contexto do fenômeno *Nonsense*. Os procedimentos abordados na pesquisa se dão na reunião de materiais bibliográficos, audiovisuais e documentais, dos quais alguns foram cedidos pelo autor Dan Goggin e outros integrantes ativos nas montagens do *show*. A pesquisa apresentada é o resultado da análise de tais materiais que, entrepostos, traçam uma fortuna crítica e uma recepção acadêmica da obra e sua temática no Brasil.

A dissertação aposta em uma análise da dimensão estética da obra de Dan Goggin e não apenas em sua dimensão comercial. A dimensão estética analisada contraria a visão do autor, para quem, nos dias de hoje, *Nonsense* não passa de bons “royalties”.

As análises de tais dimensões tão conflitantes aparentemente acabam sendo o problema principal da pesquisa. A tensão entre o aspecto comercial e o estético é o problema a ser discutido ao decorrer da dissertação.

O terceiro capítulo se propõe a não apenas explicar conceitos, mas permitir uma reflexão sobre o riso, carnavalização e ambivalência do cômico. Um capítulo que traz grandes pesquisadores e estudos na área que melhoram o trabalho como um todo. Quando fazemos referência ao cômico é pertinente pensar que o ato de rir de alguém é algo de exclusividade humana, um ato como esse têm sua exclusividade voltada à figura humana. Bergson (2018) reflete que podemos rir e

achar graça de animais ou objetos inanimados, mesmo que inconsciente, somos predestinados a nos vermos em determinadas figuras, ainda que as ridicularizando a partir da intervenção humana para que o riso seja provocado.

Contribuem com esse estudo as proposições de Bakhtin (2010), ao tratar do riso satírico e ambíguo presente na criação de personagens caricatos e vistos como marginalizados. O riso burlesco provoca a carnavalização, um assunto a ser abordado durante a pesquisa, assim como o riso das formas literárias que exploram a visão cômica de mundo. “Estes gêneros do campo cômico-sério têm uma profunda relação com o folclore carnavalesco. A cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível” (BAKHTIN, 2010, p. 6).

A importância de compreendermos os aspectos do riso como forma de oposição ao tom sério e religioso apresenta uma possibilidade de “burlar” de algum modo a rigidez das instituições ditas sérias e inquestionáveis em suas verdades, elementos fundamentais vistos na carnavalização, por esse motivo o riso é visto como perigoso e subversivo nas relações de domínio na sociedade. Feito de rebeldia e insubordinação, o riso como libertação da ideologia oficial e burguesa reforça o conceito de Bergson (2010) de que o riso pode corrigir a rigidez.

É recorrente no musical *Nonsense*, em sua adaptação chamada *Noviças Rebeldes*, na linguagem de seus personagens e em suas dramaturgias, a presença de tonalidade positiva, ou seja, palavras e expressões a que são atribuídos novos significados, e neologismos que instauram um riso ambivalente a fim de evidenciar o poder da palavra na enunciação, na linguagem pautada na ironia satírica presente no gênero cômico.

Nas produções de Dan Goggin é possível observar as relações presentes no gênero literário *nonsense*, tanto nas criações caricatas das personagens quanto na forma inusitada com que os temas são escritos e posteriormente apresentados ao público. Desta forma é possível entender que *Nonsense* traz simbologias do mundo caótico, do grotesco, das relações religiosas e sociais que por vezes beiram o incongruente, de forma uníssona ou fragmentada da sociedade contemporânea. *Nonsense* apresenta uma linguagem híbrida e dialoga com as formas da cultura de massa, e por dialogar de tal maneira permite a flexibilidade de algumas disposições em sua dramaturgia, sendo assim constantemente readequada para cada momento em que for executada.

O travestismo teatral é um ponto também abordado durante a pesquisa, e é nele que podemos traçar um paralelo entre a montagem original e a adaptação brasileira, quando propôs uma narrativa cênica comum na identidade teatral antiga, mas que reestabeleceu novos questionamentos e pontos de vistas ainda de difícil aceitação na sociedade moderna.

No quarto e último capítulo é possível observar as figuras periféricas a partir do que cada uma das personagens foi construída, discorrendo um pouco acerca da trajetória individual dessas. As freiras, ainda que personagens periféricas, são as figuras fundamentais para todos os textos e histórias de *Nonsense*. O caráter performativo de cada personagem é acima de tudo uma oportunidade da demonstração social que vai além da personificação da figura freira, mostrando pessoas concretas, demonstrações de desejos reprimidos, que são apresentados na dramaturgia e no show a partir da perspectiva do autor.

Além do caráter performativo das figuras humanas representadas em *Nonsense*, propusemos um olhar específico para a utilização de um fantoche e/ou

boneco. A construção de estratégias dramatúrgicas, cênicas e sociológicas propostas pelo autor transforma tal figura em personagem com potência crítica e política. As questões consideravelmente divergentes às predispostas na sociedade sobre a imagem da figura freira são abordadas e desconstruídas por tais personagens, que por diferentes vieses conseguem quebrar a barreira do desconforto enquanto provoca o riso.

Todo o caminho percorrido durante a pesquisa resulta dos hábitos culturais de uma arte de entretenimento. *Nonsense* por vezes tem o papel e o propósito de escancarar a vida de aparências e máscaras vividas em todo o mundo, uma vida pobre e superficial, focada nas relações de aparências, em que pouco importam sentimentos e vontades individuais concretas. Esta dissertação apresenta, enfim, um olhar para as necessidades subversivas do cômico, da carnavalização e do *nonsense* que grandes produções musicais importadas ainda que minimamente híbridas pouco exploram, mas que são muito vistas e exploradas tanto em *Nonsense* quanto na adaptação brasileira de *Noviças Rebeldes*.

1 DO NONSENSE AO NUNSENSE

1.1 O QUE É NONSENSE, NUNSENSE?

Toda produção artística se alimenta de clássicos. Mesmo a proposta sendo inovadora, alimenta-se de tradições ou conceitos pré-existentes para se fundamentar, e em *Nonsense* não seria diferente. Antes de começar a entender o significado e a estrutura existente em *Nonsense*, é de grande importância entender as origens de tal trocadilho, sua importância para a comédia e os caminhos percorridos pelo autor Dan Goggin até chegar ao sucesso alcançado pela produção. Caminhos estes que vão da concepção de uma ideia abstrata à engrenagem

funcional de um conjunto de situações e ações que sobrepostos, dão sentido não só ao nome *Nonsense*, como a real explicação da utilização do *nonsense* como base formal.

Embora aceitando percorrer essa viagem que cruza fronteiras linguísticas para compreensão de certos termos, passaremos a observar e olhar com naturalidade o significado dessas palavras. Ao mesmo tempo que algo parece à primeira vista comum, pode-se assumir um caráter de estranhamento, mudando a noção de realidade que temos projetada em nossas mentes. Esse é o convite que nos leva a *nonsense*, um convite para ressignificar o olhar e tentar encaixar esse novo jogo de significados. Diante de duas palavras aparentemente parecidas, faz-se necessário buscar fundamentação e até mesmo a fragmentação das palavras, a fim de explicá-las de forma correta e coerente.

Ainda assim, antes de buscar a definição dessas palavras, precisamos visitar um pouco o passado, pensar em conceitos situados na Grécia Antiga, onde se apresentava o conceito de *mimese*, que resumidamente significa a capacidade do homem de reproduzir, de imitar. A *mimese* é a imitação ou representação de algo. Em sua origem, era o ato de representar uma pessoa por meio de gestos e falas, porém, essa pessoa poderia também representar uma coisa, uma ideia, um deus, um herói, etc.

Adiante com este pensamento de *mimese*, fazemos referência a Aristóteles (2011) que, antes de refletir sobre manifestações artísticas, pensava na manifestação humana da vida, pensar em arte é pensar na capacidade humana, capacidade esta de expressar simbolicamente o oculto, o metafísico, tudo aquilo que possa fugir de alguma forma dos padrões ditos racionais. Pontuar a *mimese* no início do estudo é uma forma de auxiliar o leitor a entender a relação por vezes mística

com a realidade. A mimese pode ser descrita e observada pela visão não só de Aristóteles como de Platão, que propõe uma bifurcação de questões entre real e ideal, criador e criatura, realidade e não realidade.

Diante das discussões propostas filosoficamente, Platão propõe alguns gêneros do campo literário, todavia um deles se torna o mais coerente de discorrer: o gênero dramático. Gênero este que contemplava a tragédia e a comédia, onde as falas são colocadas como encenação teatral, sem espaço para a fala de um narrador. Espaço de fala encontrado no gênero lírico onde a fala do poeta tem espaço, acrescida de suas ideias e expressões emocionais; e o gênero épico, o qual dá liberdade de fala ao narrador para misturar-se à das personagens.

Entendendo esse conceito parcial de mimese e suas concepções e divisões, podemos apresentar a palavra *nonsense* e suas definições atuais, definições essas que sofreram outras intervenções culturais e que de fato são as que nos interessam para o decorrer desta dissertação. Certamente, vamos revisitar o passado novamente com teóricos que escrevem contra ou a favor do termo. Todavia, a pesquisa tem o intuito principal de esclarecer alguns pontos essenciais para o prosseguimento da nossa análise em que se faz necessário um aprofundamento minucioso.

O gênero denominado *nonsense* é uma expressão de língua inglesa. Podemos entender que a literatura *nonsense* teve início no século XII e atingiu seu ápice em meados do século XIX, tendo seu pico de criações artísticas no século seguinte, com escritores como Lewis Carrol, autor do livro *Alice no país das maravilhas*. Tal gênero literário influenciou fortemente o movimento moderno do século XX, vale lembrar que o “mundo” *nonsense* pertencia inicialmente à sociedade

inglesa vitoriana e movimentos como o Dadaísmo e o Surrealismo, que têm raízes fortes no *nonsense*.

Nonsense se tornou cada vez mais um gênero contemporâneo e para que o leitor consiga entender a linha cronológica de raciocínio proposta, vamos apresentar as definições encontradas em dicionários renomados não só no Brasil, mas também nos Estados Unidos. Quando pesquisada em um dicionário de português, o dicionário *DICIO*, um dos mais conceituados e acessados do país (de forma virtual), a palavra *nonsense* surge como substantivo que se refere a um "comportamento, discurso ou frase sem coerência, desprovido de sentido; sem significação, disparate" (*DICIO*, 2021). Pode variar por "filme ou texto narrativo que contém muitas circunstâncias ou situações absurdas". E, por fim, e não menos importante, a definição: "um comportamento que se opõe ao bom senso." (*DICIO*, 2021)

Outro ponto de vista, dentro ainda da definição de *nonsense* pode ser observada no dicionário norte-americano *Collins*, que nos dá a possibilidade de fragmentar a expressão, trazendo outros pontos reflexivos. Segundo *Collins*, o prefixo *non* tem três possibilidades de interpretação:

Prefixo 1 *Non* - é usado na frente de adjetivos e substantivos para formar adjetivos que descrevem algo como não tendo uma qualidade ou característica particular [...]; Prefixo 2 *Non* - é usado na frente de substantivos para formar substantivos que se referem a situações onde (sic) uma ação particular não ocorreu ou não ocorrerá [...]; Prefixo 3 *Non* - é usado na frente de substantivos para formar substantivos que se referem a pessoas que não pertencem a um determinado grupo ou categoria [...]. (*COLLINS*, 1993, p.178)

Neste ponto é possível fazer ligações sociais apenas com a flexibilidade que o prefixo *non* traz. "*Non*" pode representar a voz do colonizador dizendo que qualquer intervenção artística que não seja a que ele pertença está fora dos

padrões. Vamos pensar diferente, colocaremos em prática o efeito de *non* apresentando um trecho do roteiro de *Nonsense*. Neste trecho, que corresponde às primeiras cenas da peça, encontramos as personagens, neste caso em particular a Madre Superiora em diálogo com a Mestra das Noviças, conversando e apresentando ao público a morte das freiras por botulismo, a fim de justificar o acontecimento do *show* e suas intenções seguintes:

MADRE: Oh, obrigada. Agradeço muito a presença de vocês. Agora, só lembrando as pessoas que esqueceram ou talvez não saibam o motivo desse show... Nós tivemos um pequeno desastre que aconteceu no nosso convento. Há algumas semanas, a nossa cozinheira, Irmã Julia... (fazendo o sinal da cruz) Ovelha de Cristo, serviu um pouco de sopa enlatada e quase todas as irmãs morreram instantaneamente de botulismo!

MESTRA DAS NOVIÇAS: Tipo uma última ceia! (Ela ri de sua pequena piada.) Isso é um pouco de humor do convento!¹ (GOGGIN, 1985, p. 8)

Embora o expectador tenha ciência do conteúdo e da estética do espetáculo, a sensação de estranhamento vem à tona quando, além de descobrirmos a maneira como as freiras morrem, vemos que isso é tratado em forma cômica, e é exatamente esse estranhamento/sentimento de que isso é completamente sem sentido (*nonsense*), que faz a peça e suas situações serem tratadas como absurdas e manifestações que podem ser tratadas por alguns como “suja, sem qualidade social”. Esse exemplo é bilateral, mostra como uma palavra ou, melhor, um prefixo pode carregar forças muito maiores do que imaginamos.

Já em relação a *sense*, *Collins* diz que se trata de um verbo substantivo, seu significado se dá da seguinte forma:

1. Substantivo contável: Seus sentidos são as habilidades físicas de visão, olfato, audição, tato e paladar [...];
2. Veja também sexto sentido;
3. Verbo: Se você sentir

¹ MOTHER: Oh, thank-you. Thank-you so very Much. Now, just in case there is anyone here who hasn't heard what our little fund-raiser is all about--- We've had a small disaster back a tour convent. You see, a short time ago, our cook, Sister Julia—(both cross themselves) —Child of God, served some vichyssoine soup and nearly Every sister died instantly of botulismo!
SR. HUBERT: It was kind of like the last supper! (*She laughs at her little joke.*) That's a little convent humor!

algo, você se torna consciente ou percebe, embora não seja muito óbvio [...].
(COLLINS, 1993, p. 242)

Seguindo a mesma linha de raciocínio de análise do prefixo *non*, *sense* mostra-se ainda mais complementar ao que estamos discutindo até este ponto. *Sense* corresponde aos sentidos de audição, tato, visão e por aí vai, assim como o sexto sentido. *Sense* perceptivelmente transmite a ideia de sentidos, de entendimento, de transcender, de ir além do normal, você pode perceber e talvez não entender.

Considerando a imagem a seguir, podemos notar que, apesar da primeira impressão, pode não ser fácil falar de *nonsense*. O entendimento desse termo tem uma certa peculiaridade que o torna fascinante, e desperta um novo olhar para determinados assuntos e objetos.



FIGURA 1 – Cartões de gracejo Nonsense
“Putá merda! É seu aniversário.”
FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE DAN GOGGIN

De modo claro, o *nonsense* não nega o sentido ou ordem. Tampouco pretende destruir a linguagem, mas usa sua autonomia para criar uma realidade construída pela linguagem. O *nonsense* não pode ser considerado absurdo, porque nesse tipo de gênero não há equilíbrio entre sentido e não sentido, a realidade neste caso não é construída na linguagem.

O humor absurdo é em sua essência uma característica que ultrapassa o raciocínio convencional, tendo como base acontecimentos e comportamentos ilógicos. Este tipo de humor constantemente se apoia em expressões *nonsense*, absurdas e irracionais. Quando falamos de absurdo no teatro e na dramaturgia, rapidamente nos deparamos com uma característica marcante: a subversão da expectativa do público, assim a graça e o humor estão no jogo cênico do imprevisto constante, dado o prejulgamento lógico do espectador diante de uma situação.

Esse tipo de humor é estimulado por fatos e situações tão improváveis que beiram o ridículo. Wim Tiggess² (1988), não só indica tais características como acrescenta que o absurdo é a falta de sentido. A desvalorização fundamental da linguagem é usada apenas para mostrar suas deficiências, a diferença de valores lógicos e humanísticos, por causa da falta de harmonia e lógica. Tiggess defendia a ideia de que o absurdo não pode ser uma metaficção, afinal, o absurdo não se tornará sujeito de seu próprio discurso, nem terá como objetivo a construção de romances relacionados à ficção. *Nonsense*, para Tiggess (1988), também não poderia ser ficcional, pois não se faz sujeito de seu próprio discurso, e tampouco tem como pretensão a construção de ficção sobre a ficção.

O grotesco também não pode ser associado, assemelhado ou entendido como *nonsense*, complementa Tiggess (1988), pois evita o belo, mostra o feio e as emoções dele provenientes, apresentando as distorções como forma de revelar o outro lado da realidade, diferente do *nonsense*, em que a distorção/estranheza física não leva a uma leitura emocional. Segundo a teorização de Tiggess (1988), o gênero *nonsense* é:

Um gênero de literatura narrativa que se equilibra entre a multiplicidade de sentido e a simultânea ausência de sentido. Esse equilíbrio é efetuado pelo jogo com as regras da linguagem, da lógica, da prosódia e da representação, ou pela combinação desses elementos. Para que seja bem-sucedido, o nonsense deve ao mesmo tempo convidar o leitor para interpretação e evitar a sugestão de que há um sentido mais profundo que deve ser obtido por meio da consideração de conotações ou associações, pois eles não levam a nada. Os elementos de linguagem e imagem que podem ser usados nesse jogo são primeiramente os da negatividade ou espelhamento, imprecisão ou mistura. (TIGGES, 1988, p. 293)

² Wim Tiggs é professor e pesquisador. Sua pesquisa se concentra na estética das obras de autores 'marginais' e da cultura popular, em particular do nonsense literário.

É interessante observar que o *nonsense* como gênero literário nunca será lírico no sentido literal da palavra, pois não expressa sentimentos pessoais do autor, na verdade a única emoção do gênero, ao mesmo tempo que uma característica marcante, é o isolamento. De acordo com Tigges os personagens pertencentes ao universo *nonsense* são solitários, sendo quase que via de regra indivíduos que se encontram frente a um coletivo os observando; o *nonsense* portanto se estabelece nas contraposições a uma coletividade, coletividade esta que pode ser de ações ou emocionais.

Outra característica do então gênero *nonsense* é o caráter de jogo estabelecido, e para se firmar regras são estabelecidas a partir de um coletivo, porém as regras podem facilmente ser abandonadas e substituídas a qualquer momento entre personagem e plateia. O jogo precisa flexibilizar regras a fim de desafiar constantemente o bom senso e o senso comum. Quando reestabelecida que qualquer regra pode ser abandonada ou pervertida, inclusive leis da natureza ou leis sociais.

Embora esta pesquisa seja direcionada para a linguagem teatral, a dramaturgia como gênero literário é o pilar de todo o trabalho cênico, desta forma é importante apontar que a realidade *nonsense* é criada pela linguagem. A palavra precede a realidade, *nonsense* é feito para seu próprio propósito e não com um objetivo transcendente. Por exemplo: *nonsense* joga incessantemente com o jogo de linguagens, e talvez seja este um dos motivos pelo qual é visto superficialmente como um conteúdo pobre. O foco central é quase sempre direcionado às possibilidades ofertadas pela linguagem, tendo como consequência direta as emoções coletivas e pessoais.

Quanto aos motivos recorrentes no *nonsense*, Tigges diz que o gênero tem:

Uma grande predileção por números e letras, dada a facilidade de sua ordenação em séries, mas também facilitando o jogo, a reversão, o espalhamento dos mesmos, a fragmentação; o tempo e o espaço, temas com os quais se pode trabalhar em nível de causa e efeito, podendo estes também ser rearranjados ou revertidos aleatoriamente; a linguagem é outro grande tema, talvez o maior do *nonsense*; a viagem sem sentido, o labirinto; a questão da identidade, geralmente insegura e errante, podendo ocorrer metamorfoses frequentes; violência; animais e coisas personificadas; comida, roupa, falar, jogar, invenção; todas as coisas relacionadas a jogo, regras, leis, como rituais, sistemas legais, cortes, tribunais de

justiça e lógica; a dança; a corte, mas entre casais díspares ou mal combinados. Proibidos são os temas sexo, erotismo, sentimento ou emoção, beleza, Deus e religião. (TIGGES, 1988, p. 77-81)

A partir do entendimento de *nonsense* podemos introduzir o significado de *Nonsense*, que advém de um trocadilho entre duas palavras de língua inglesa: *Nun*, que encontra seu significado na palavra freira, e *sense*, do qual já foi atribuído anteriormente. A tradução literal desse trocadilho significa algo como “*freiras sem sentido*”. A partir desse trocadilho, o autor Dan Goggin criou a ideia que viria a se tornar conhecida como seus cartões de gracejos³. São cartões postais de datas comemorativas, trazendo a Madre Superiora em situações inusitadas. Foi só após o sucesso dos cartões que Dan tomou a decisão de expandir o conceito para um show teatral. *Nonsense* acaba então se tornando uma comédia musical com concepção, texto e músicas de Dan Goggin.

O último paralelo que proponho a traçar entre *nonsense* e *Nonsense* é o tema da fragmentação, que é comum ao universo *nonsense*, já que este procura manter sempre a tensão entre sentido e não-sentido, evitando conclusões ou sínteses. O caráter fragmentário do título escrito por Dan poderia explicar a incerteza que o torna instável e intrigante, sem lhe causar mudanças de direção, de forma ou conteúdo. Essa falta de sentido não é acidental e sim uma estratégia do autor para que sua obra seja entregue a partir do jogo *nonsense*, estabelecendo já a partir do título as regras que se sucederão.

³ Os cartões de gracejos *Nonsense* são cartões comemorativos que apresentam fotos de uma freira em diferentes situações engraçadas e inusitadas, acompanhando a imagem uma saudação de aniversário, dia dos namorados, agradecimentos e outras datas comemorativas podiam ser encontradas.

Em entrevista⁴ concedida para a realização desta dissertação, o autor Dan Goggin é questionado sobre a relação e a simbologia que o trocadilho *Nonsense* representa e tem para ele. Para ele, *Nonsense* "[...] significa bons *royalties*⁵. As pessoas dizem que é o melhor título de um show, porque diz o que você vai ver. Freiras humoristas." (GOGGIN, 2020)

1.2 QUEM É DAN GOGGIN?

Daniel Charles Goggin nasceu em Alma, Michigan, em 31 de maio de 1943, gozou de uma infância tranquila, se dizendo uma criança criativa. Sua formação escolar ocorreu em um colégio de freiras Dominicanas. Dan afirma que foi logo na infância que se deu sua fascinação por freiras; gosta de dizer que elas vão além de simples pessoas.

Quando perguntado sobre sua relação com as freiras que lhe educavam na infância, Dan é enfático: "Eu amei as irmãs Dominicanas que me ensinaram. Elas eram rígidas, mas não maldosas. No recreio, uma freira, Irmã Mary Rita, saía e jogava *beisebol* conosco. Ela também era boa nisso." (GOGGIN, 2020)

Dan, aos 19 anos, deixou sua cidade natal para estudar em Nova Iorque, ainda neste período estudou para ser contratenor clássico dando início na sua carreira profissional cantando na produção da Broadway *Luther*⁶,(1963), show este que foi estrelado por Albert Finney e dirigido por Tony Richardson, que mais tarde foi

⁴ Entrevista concedida por GOGGIN, Dan. **Entrevista I**. [nov. 2020]. Entrevistador: Johann Ioris. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta dissertação.

⁵ *Royalties* significa uma quantia paga por alguém a um proprietário pelo direito de uso, exploração e comercialização de um produto.

⁶ *Luther*, drama em três atos por John Osborne, apresentado e publicado em 1961. A peça é um estudo psicológico do reformador religioso Martinho Lutero, que é retratado como um homem raivoso lutando contra suas dúvidas e seu desejo de acreditar. O drama destaca seu trabalho como estudioso, seu desafio à autoridade da Igreja na Dieta de Worms, seu envolvimento na revolta dos camponeses e seu eventual casamento com uma ex-freira.

premiado com um *Tony Awards*⁷, o maior e mais prestigiado prêmio do teatro musical dos Estados Unidos.

Enquanto Dan cantava na Broadway, escrevia e atuava em um duo cômico chamado *The Saxons*. Esse seu trabalho resultou em partituras para o musical *off-Broadway Hark* (1972), do qual também fez parte do elenco. E foi por conta dessas experiências profissionais que anos mais tarde surgem os primeiros esboços do que hoje seria a franquia *Nunsense*.

Dan é enfático ao afirmar que sua vida valeu a pena, e quando provocado se mudaria algo na sua trajetória diz que “não, porque realmente acabou muito bem. Eu poderia dizer que gostaria de aprender mais a tocar piano, gostaria de ter estudado como dançar, mas você pode desejar todos os tipos de coisas. No final sou muito abençoado”. (GOOGIN, 2020)

O autor hoje vive de maneira quase que integral dos assuntos relacionados ao show *Nunsense*, está atento a todas as montagens que percorrem o mundo e todos os assuntos relacionados à marca. Ainda faz algumas aparições em determinados shows, dá entrevistas e auxilia na manutenção da obra. Diz que tudo sempre foi e é divertido pois trabalha com o que ama.

Em suas palavras: “Dan Goggin é na verdade um cara muito tímido, mas quando está falando para uma multidão *Nunsense* como gosta de citar, ele está no paraíso. Ele se sente muito abençoado e agradece a Deus todos os dias pelo sucesso de *Nunsense*.” (GOGGIN, 2020)

⁷ *Antoinette Perry Awards for Excellence in Theatre*, ou mais popularmente chamado *Tony Award*, é o maior e prestigioso prêmio de teatro dos Estados Unidos, entregue pela *American Theatre Wing* e pela *The Broadway League* em cerimônia anual na cidade de Nova Iorque.



FIGURA 2 – Retrato de Daniel Charles Goggin
FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE DAN GOGGIN

1.3 TUDO COMEÇOU COM CARTÕES E GRACEJOS

Pode parecer incomum, mas *Nunsense* nasce a partir de cartões comemorativos, algo que não vemos todos os dias. O que hoje pode se chamar de franquia *Nunsense* tem uma origem peculiar vinda da ideia do próprio escritor/compositor Dan Goggin com a atriz Marilyn Farina, no ano de 1981.

Se pensarmos em uma cronologia dos fatos, tudo começa com um presente de um amigo de Dan. Amigo este que lhe presenteou com um hábito de freira em seu aniversário com a frase “para um homem que tem tudo”. Dan recorda que achou tão inusitado e engraçado que não soube o que fazer de momento com o presente. Um de seus vizinhos na época trabalhava na loja *Saks Fifth Avenue*⁸ e lhe deu um manequim. Dan não pensou duas vezes e vestiu o manequim com o hábito e assim surgia, de uma brincadeira, a Irmã Maria Manequim, que em seu hábito cristão acabou se tornando o assunto mais comentado na vizinhança.

Em uma entrevista concedida para a revista *Playbill*⁹, Dan se lembra de um episódio engraçado envolvendo a Irmã Manequim.

⁸ *Saks Fifth Avenue* é uma rede de lojas de departamento de luxo norte-americana inaugurada em Washington no ano de 1867.

⁹ *Playbill* é uma revista americana mensal para fãs de teatro. A maioria de suas cópias são impressas para produções da *Broadway* e *Off-Broadway*, sendo distribuídas nas portas do teatro como o

Eu estava saindo de férias e um amigo meu perguntou-me se a mãe dele, que estava vindo para Nova Iorque, poderia ficar no meu apartamento. Eu disse que sim, mas estava com medo que a Irmã pudesse assustá-la, então a coloquei em um dos meus armários. Cinco minutos depois que meu amigo trouxe sua mãe para o meu apartamento, ele ouviu um grito horrível. Ele correu para o outro cômodo e encontrou sua mãe desmaiada no chão. Ela abriu a porta do armário e a Irmã saiu! ¹⁰(GOGGIN)



FIGURA 3 – Foto da Irmã Maria Manequim
FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE DAN GOGGIN

A ideia dos cartões ganhou força quando Dan e seu amigo, o fotógrafo Stephen Aucoin, trabalharam juntos e Dan propôs a Stephen que fizessem um cartão comemorativo com a Irmã Maria Manequim. A princípio os dois pensaram que poderiam facilmente fazer apenas um cartão, mas logo entenderam que o negócio precisava de uma linha de pelo menos 12 cartões para que os compradores tivessem algum interesse no novo produto. Dan recorda que o custo inicial na época levantado foi de US\$ 3.000,00 e a expectativa era de que pelo menos pudessem empatar os ganhos com os gastos.

programa do show. Dentro da revista é possível ver informações do show, propagandas de patrocinadores assim como entrevistas concedidas para a revista.

Foi nesse ponto do percurso de *Nunsense*, ainda em seu início, que o primeiro problema apareceu: era inviável produzir 12 cartões com um manequim, porque não poderiam mudar a expressão do rosto e nem as posições do corpo. “Então liguei para Marilyn”, lembra Dan, “e perguntei se ela gostaria de se passar por freira em nossa linha de cartões comemorativos”. (GOGGIN, 2020)

Com a confirmação da amiga para posar como freira em situações inusitadas, um rumo novo e longínquo surgiu para a ideia que antes não passava de um manequim com hábito. Os cartões então recém-produzidos apresentavam fotos da amiga Marilyn vestida como Madre Superiora em uma variedade de situações engraçadas e inusitadas, trazendo saudações de aniversário, dia dos namorados, agradecimentos e ocasiões comemorativas e datas comerciais. Essas “cenas” montadas para a confecção dos cartões e suas frases de apelo e impacto cômico que podem ser observadas na imagem a seguir:



FIGURA 4 – Cartão de Natal
“Você traz o fio prateado, eu tenho as bolas!”
FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE DAN GOGGIN

¹⁰ Entrevista concedida por GOGGIN, Dan. *Playbill* [nov. 2020]. Material cedido do arquivo pessoal do autor da peça para esta dissertação. A entrevista na íntegra encontra-se nos anexos desta dissertação.

Munidos dos materiais, Dan e seus amigos encomendaram 2.000 cartões de cada pose, totalizando 24.000 unidades, um pouco mais do que pensaram no início. A venda do material se deu de forma bem simples, oferecendo para as lojas seus cartões. Dan conta que a primeira loja encomendou de início cerca de 30 dúzias, e quase todas as outras que ofereceram os cartões encomendaram quantidades consideráveis.

O destino de *Nonsense* estava em ascensão, o grupo ficou sabendo ainda na época que o *National Stationery Show*¹¹ estava prestes a abrir em Nova Iorque. Dan admite sem ressalvas que a ignorância o levou longe. “Não tínhamos ideia do que era preciso para entrar neste programa. Felizmente, no último minuto, alguém cancelou seu estande e pudemos participar por US\$ 300”. Marilyn, paramentada com seu hábito antes pertencente à Irmã Manequim ajudava a vender os cartões no evento, o sucesso já premeditado se concretizou e em dois dias um total de 35.000 cartões foram vendidos. “Por três anos consecutivos, fomos a coisa mais quente naquele show”, lembra Dan.

Dan não tem os números exatos de quantos cartões foram vendidos em todos esses anos, mas calcula que a quantidade chegue na casa dos milhões, o que se pode afirmar é que as vendas dos cartões lhe rendiam cerca de US\$ 100.000,00 por ano.

Foi no mês de outubro, perto do *Halloween*¹², que Dan deu mais um passo para o que conhecemos hoje como *Nonsense*, Dan queria fazer um cartão comemorativo e decidiu fazer um esboço para o nome, decidindo assim chamar a

¹¹ *National Stationery Show* é uma feira de produtos diversos para varejistas, lojas de museus e compradores em geral.

¹² *Halloween* comumente chamado de Dia das Bruxas, é uma celebração observada em vários países, comemorada no dia 31 de outubro, véspera da festa cristã ocidental do Dia de Todos os Santos.

primeira freira de sua narrativa de Irmã Maria Cardelia. Dan não hesitou em chamar sua amiga Marilyn novamente para o trabalho. Marilyn conta que:

Não tinha ideia de como interpretar essa freira, mas me arrisquei e fiz dela uma espécie de freira judia brincalhona e funcionou. Minhas aparições públicas foram sensacionais e decidimos inventar uma história inteira sobre ela. Sua personagem simplesmente cresceu e cresceu e eventualmente inspirou Dan a escrever o musical sobre ela.¹³ (FARINA, 2020)



FIGURA 5 – Atriz Marilyn A. Farina com o figurino de freira
FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE DAN GOGGIN

1.4 TRAJETÓRIA DA FRANQUIA

Após Dan perceber que o conceito de freiras engraçadas seria uma tendência (e assim foi), decidiu estender sua ideia para um pequeno show de cabaré intitulado *The Nonsense Story*, tendo uma temporada de 9 meses no *The Duplex*¹⁴. Depois disso, Dan concebeu um musical completo que teve estreia original em 12 de

¹³ Entrevista concedida por FARINA, Marilyn. **Playbill**. [nov. 2020]. Material cedido do arquivo pessoal do autor da peça para esta dissertação. A entrevista na íntegra encontra-se nos anexos desta dissertação.

¹⁴ *The Duplex* também conhecido como *The Duplex Piano Bar and Cabaret*, é um bar gay histórico inaugurado em 1951 no bairro de Greenwich Village, em Manhattan, Nova Iorque.

dezembro de 1985, no *Cherry Lane Theatre*, na *Off-Broadway*¹⁵. O espetáculo mudou-se posteriormente para o *Douglas Fairbanks Theatre*, onde permaneceu em cartaz. *Nunsense* contou com 3.672 apresentações, permanecendo 10 anos em cartaz ininterruptamente tornando-se, desde então, o segundo show *Off-Broadway* mais longo da história.

A produção de *Nunsense* com as cinco freiras ganhou quatro *Outer Critics Circle Awards* (OCC), que pertencem à organização oficial dos escritores de teatro de Nova Iorque, incluindo o melhor musical *Off-Broadway*, melhor livro e melhor música. *Nunsense* também fez estreia no circuito londrino de *West End*, no *Fortune Theatre*, em março de 1987. Desde de então foi se tornando uma franquia com mais 6 sequências e uma adaptação para a televisão.

Alguns *Spin Offs*¹⁶ surgiram a partir do conceito “*Nunsense*”. Em 1995, uma adaptação alemã com o título *Non (s) sense*, foi encenada na cidade de Hanau, Alemanha, e nos 15 anos que permaneceu em cartaz, totalizou 544 apresentações e foi assistida por mais de 120 mil espectadores.

Outro *Spin Off* é *Nunsense A-Men*, que é à primeira vista o show *Nunsense* original, com a diferenciação de que todos os personagens são retratados por homens travestidos, e que foi encenado pela primeira vez no Brasil como *Noviças Rebeldes*, antes mesmo de sua estreia em Nova Iorque no ano de 1998. Esse mesmo *Spin Off* teve sua estreia no ano de 2000 em Buenos Aires com o nome de *Suspiros de Monja*.

¹⁵ O termo *Off-Broadway* é usado para peças e musicais que fazem sua temporada em teatros menores do que os da *Broadway* em Nova Iorque, esses teatros possuem entre 100 e 499 assentos e sua classificação é gerenciada pelos contratos firmados com a *Actors' Equity Association*, em vez de sua situação geográfica.

¹⁶ *Spin Off* parte do conceito de uma obra derivada ou história derivada, pode ser uma obra de rádio, cinema, televisão, jogos, musicais ou qualquer obra narrativa criada por derivação, isto é, derivada de uma ou mais obras já existentes.

Ainda no Brasil, em 2008, um especial de Natal foi concebido a partir do texto *Nonsense* e *Noviças Rebeldes*. O especial foi transmitido pela emissora de televisão *TV Globo* com o título: *Xuxa e as Noviças*, contou com a participação de Xuxa Meneghel e de atrizes brasileiras consagradas como Marília Pêra, Rosa Marya Colin, Fafy Siqueira, Sylvia Massari.

Nonsense: The Mega-Musical Version é outro *Spin Off* criado por Dan para atender a uma demanda de muitos colégios e teatros comunitários, que gostariam de ter um show com mais integrantes do que o comum. Nesta versão, são apresentadas personagens que antes eram apenas citadas, como Irmã Júlia. Também foi adicionado um coro de freiras aos números musicais.

O último *Spin Off* escrito pelo autor foi em 2009, intitulado *Sister Robert Anne's Cabaret Class*, esse em especial reúne números musicais de outros shows apresentados e interpretados pela irmã Robert Anne. Neste *Spin Off* as intervenções com o público são mais evidentes, fazendo com que o jogo *nonsense* tenha regras um pouco diferentes das demais dramaturgias.

Dan Goggin anunciou que *Nonsense*, sua sensação musical internacionalmente aclamada, ainda sem data definida, vai lançar uma nova série de televisão episódica pecaminosamente engraçada. Criada e escrita por Goggin, *Nonsense: The TV Series* será dirigida por David Eisenberg e produzida por Melissa Pinsly e Franklin Zitter da Frankenmel Films, e o produtor executivo será o próprio Dan Goggin. O piloto foi filmado em um antigo mosteiro em Union City, Ney Jersey, em setembro de 2015.

Ao longo da extensa trajetória do que hoje se tornou uma franquia de sucesso, *Nonsense* foi traduzido em mais de 20 idiomas e encenado em 26 países.

Em seus levantamentos, Dan estima que mais de 10 mil produções dos derivados da franquia *Nunsense* já foram executadas.



FIGURA 6 – Cartaz de comemoração aos 30 anos de *Nunsense* ao redor do mundo
 FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE DAN GOGGIN

1.5 A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FREIRA PARA DAN

Apesar de tudo ter começado com um presente e uma brincadeira de amigos, Dan tem uma relação muito próxima com a figura da freira. Ele esteve rodeado por professoras freiras dominicanas em sua escola, e de alguma forma o seu amor e sua admiração começam a estabelecer relações com essa figura.

No início da peça de número 1, que leva o nome *Nunsense*, um vídeo é exibido antes de cada apresentação, mostrando as freiras do convento sendo paralisadas pelo botulismo morrendo com a cara na sopa, e nesse mesmo vídeo podemos ver a imagem da Madre Superiora. O autor da peça conta que na gravação convidou a Madre Superiora de sua escola de infância, que prontamente atendeu ao

seu pedido, empolgada com a ideia de proporcionar ao seu antigo aluno a realização de um sonho. Dan diz em entrevista¹⁷ que:

Esse momento foi incrível, ela tinha 92 anos. Irmã Vicent De Paul, ela foi a primeira freira que me ensinou. Fomos para a casa-mãe filmar a abertura, todas as freiras eram reais, nenhuma era atriz. [...] Ela adorou estar no filme e me disse que todas as outras irmãs a chamavam de: A ESTRELA. (GOGGIN, 2020)



FIGURA 7 – Irmã Vicent de Paul nas filmagens de *Nunsense*
FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE DAN GOGGIN



FIGURA 8 – Irmã Vicent de Paul como Madre Superiora nas filmagens de *Nunsense*
FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE DAN GOGGIN

O autor da peça teve sua vida tão ligada à figura da freira, que se preocupou especialmente com a concepção dos figurinos. Embora pareça um simples hábito

¹⁷ Entrevista concedida por GOGGIN, Dan. **Entrevista I**. [nov. 2020]. Entrevistador: Johann Ioris. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta dissertação.

religioso, ele tem significados diversos, cada congregação tem suas vestimentas próprias, e Dan não queria que nenhuma congregação se sentisse ofendida ou pensasse que foi usada como motivo de comédia. O que o dramaturgo fez foi criar do zero uma vestimenta única para seus shows inspirada em muitas congregações, o hábito original e oficial pode ser visto em seu canal do *YouTube*, com o título de: *A Nunsense Lesson: Rockette to Nun*.



FIGURA 9 – Figurino completo das personagens *Nunsense*
FONTE: YOUTUBE (2012, 5'51)

Outra relação inusitada do autor da obra com a figura da freira pode ser vista em uma entrevista publicada na plataforma *YouTube* em seu canal. O artista fala que, ao escrever a sequência *Nunset Boulevard: The Nunsense Hollywood Bowl Show*, quis mostrar a história de Dolores Hart, a famosa estrela de cinema que se tornou freira. Dan relembra que conheceu a Madre Dolores Hart cerca de 15 anos após a estreia do primeiro show na *Abadia de Regina Laudis*, onde reside até então, quando estava apresentando *Nunsense Jamborre* em um teatro próximo. Tornaram-se amigos instantaneamente mantendo contato desde então, ela admitiu ser sua “maior fã” e adora os Shows *Nunsense*.

Irmã Dolores foi uma atriz de Hollywood na década de 50, contracenava com atores e artistas famosos como Marlon Brando e Elvis Presley. Dolores foi em muitos filmes par romântico de Elvis como no icônico *Loving You* de 1957. Foi em 1963

buscando sua vocação que a Irmã Dolores entrou para o convento Beneditino, sua trajetória pode ser vista em um curta metragem disponível na plataforma de *Streaming HBO Max*, intitulada *God is the Bigger Elvis*, o título do curta remete a uma brincadeira que ela faz sobre a relação de seu passado e presente. Dolores brinca que Deus foi o grande Elvis de sua vida.

Foi conhecendo a Madre Dolores que Dan viu a oportunidade de a arte imitar a vida, a trajetória da Irmã era tão “*nonsense*” que acabava sendo perfeita para *Nunsense*. Ao escrever *Nunset Boulevard*, Goggin buscou uma maneira de envolver as freiras no contexto de *Hollywood* e achou a vida de Dolores Hart perfeita. Ele comenta em entrevista¹⁸ que Madre Dolores é um exemplo perfeito de que podemos levar certos assuntos com leveza. “E você pensou que eu inventei tudo isso [...]”, comenta Dan sobre as coincidências da vida e a relação dele com *Nunsense*.

1.6 UM BREVE RESUMO DE CADA SEQUÊNCIA



FIGURA 10 – Cartaz da peça *Nunsense*
 FONTE: GERGELY (2012)

Nunsense, em sua essência, conta a história de cinco freiras da congregação fictícia *Mount Saint Helen's*, localizada na cidade Hoboken no estado

de Nova Jersey, EUA. A trama inicia-se quando as cinco freiras fogem na calada da noite para ir ao bingo de uma irmandade vizinha. Ao voltarem no dia seguinte, elas descobrem que sua cozinheira, Irmã Julia, envenenou e matou acidentalmente por botulismo 52 das irmãs, precisando assim de fundos para custear os enterros.

As irmãs decidem que a melhor maneira de arrecadar dinheiro e fazer um show de talentos, já que a Madre havia gastado parte dos recursos da irmandade comprando uma televisão havia poucas semanas. Todo o espetáculo se passa no auditório da escola, onde o espectador pode visualizar os cenários da produção em andamentos de seus alunos, *Grease*¹⁹.

Os personagens que conduzem o show vão aos poucos contando suas aspirações passadas enquanto traçam um paralelo com a missão de ser freira. Reverenda Madre, ex-artista de circo; a freira que um dia pertenceu a uma gangue no Brooklyn chamada Robert Anne; Irmã Leo, uma noviça que sonha em ser a primeira freira bailarina do mundo; Irmã Amnesia, a freira que perdeu a memória e não sabe quem é ou de onde veio e a Irmã Mary Hubert, tendo o cargo de mestra das noviças, sendo colocada sempre como a número dois pela Madre.



FIGURA 11 – Cartaz da peça *Nunsense 2: A Segunda Vinda*

FONTE: GERGELY (2012)

¹⁸ Entrevista concedida por GOGGIN, Dan. **Entrevista I**. [nov. 2020]. Entrevistador: Johann Ioris. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta dissertação.

¹⁹ *Grease – Nos Tempos da Brillantina* é um filme americano de 1978, dos gêneros comédia romântica e comédia musical, escrita por Jim Jacobs e Warren Casey.

Nonsense 2 apresenta uma dinâmica cênica de show em tempo real. O público é convidado a se imaginar seis semanas após as irmãs terem realizado seu primeiro show de talentos beneficente. As freiras estão de volta, apresentando uma forma de “agradecimento” a todas as pessoas que as apoiaram no passado, mas agora elas estão um pouco mais espertas e arriscadas do que antes. As coisas começam de forma empolgante quando as irmãs cantam *Nonsense, The Magic Word* (Nonsense, a palavra mágica).

Nonsense, é uma palavra mágica.
 Estamos aqui para fazer você sorrir.
 Em *Nonsense*, sabemos que já fizemos nosso trabalho
 Quando a atmosfera
 Está cheia de ânimo.
 E vocês estão todos aplaudindo
 De orelha a orelha.
 Os sorrisos fazem todo valer a pena! [...] ²⁰ (GOGGIN, 1995 - A, p. 12)

Mas em *Nonsense* nada é óbvio, e não demora muito para o caos interromper a alegria de todos. Dois franciscanos reivindicam o prêmio que a Irmã Amnesia ganhou em um concurso da *Publishers Clearing House*, empresa de marketing que comercializa assinaturas de revistas e mercadorias com sorteios e jogos baseados em prêmios.

Esse show apresenta diversas situações inusitadas, como o tumultuado bingo organizado pela Irmã Amnesia, em que todos ganham ao mesmo tempo, ou o hilariante dueto intitulado *What Would Elvis Do?* (O que Elvis faria?). Certamente nada ficaria completo sem um final contagiante que aqui é conduzido pela música

²⁰ Nonsense, It's a magic word/ We're here to make you smile/ At Nonsense we know we're done our job/ When the atmosphere/ Is filled with cheer/ And you're all crinning/ Ear to ear/ Smilles make it all worthwhile! [...]

There's Only Way To End Your Prayers (Só há uma maneira de terminar suas orações).

Há apenas uma maneira de terminar suas orações

E isso quer dizer “AMÉM”.

Há apenas uma maneira de terminar suas orações

E isso quer dizer: “AMÉM”.

Ouçã, eu vou te dizer a verdade,

“So Long, Salvador” só não resolve.

Se você quer terminar suas orações, diga: “AMÉM”.²¹ (GOGGIN, 1995 - A, p. 80)



FIGURA 12 – Cartaz da peça *Nonsense Jamboree*
FONTE: GERGELY (2012)

A brincadeira começa quando a Irmã Amnesia (também conhecida a partir da segunda montagem como Irmã Paul), recupera sua memória descobrindo assim sua verdadeira identidade e seu desejo de ser uma cantora *country*, finalmente grava seu primeiro álbum com estilo *country*, *I Could Have Gone to Nashville* (*Eu poderia ter ido para Nashville*), é a canção perfeita para narrar essa descoberta. *Nonsense Jamboree* se torna então a turnê promocional da Irmã Amnesia.

Como eu tenho tanta sorte

Estar fazendo o que eu faço.

Então eu me pergunto o que posso estar fazendo
 Se eu não estivesse com vocês.
 Meu sonho de ser uma cantora
 Realmente se realizou. [...]
 Tenho botas de Cowboy cravejadas de *strass*
 E delineador nos olhos.²² (GOGGIN, 1995 - B, p. 9)

A peça teve sua estreia em 1995 e acrescenta duas novas personagens ao enredo *Nunsense*, Irmã Wilher (Irmã Sanguínea), enfermeira do convento e o padre Virgil Manly Trott (Padre João Caótico), o irmão de Irmã Leo. As freiras apresentam entre tantas coisas, canções no estilo *country*, um Leilão *Country*, e um bingo onde todos da plateia participam e ganham juntos e ao mesmo tempo (uma estratégia dramaturgia do autor para que os personagens consigam interagir com o público, tornando-o um elemento ativo, mas ainda de forma programada e controlada). *Jamboree* relembra temas sociais antes debatidos mantendo a mesma leveza, e traz como pergunta central ao enredo a dúvida de se a Irmã Amnesia deixará o convento para seguir sua carreira de cantora ou permanecerá em sua vida religiosa. A dinâmica de construção dramática se mantém tendo sua última música, *Do Unto Others (Fazer aos outros)*, como reflexão de algum problema social antes abordado e discutido no show.

Pense antes de agir
 É sempre um bom conselho.
 Pois o que você dá uma vez pode voltar para você duas vezes.
 Faça aos outros o que você quer que façam a você.
 Essa é a regra de ouro que você deve seguir.

²¹ There's Only one way to end your prayers/ And that's to say, "AMEN."/ There's Only one way to end your prayers/ And that's to say, "AMEN."/ Listen up, I'll tell ya true,/ "So Long, Saviour" just won't do./ If you want to end your prayers, say, "AMEN."

²² Like how I got so Lucky/ To be doin' what I do./ Then I wonder what I might be Doin'/ If I weren't here with you./ My dream to be a country singer/ Really has come true. [...] I have rhinestone studded Cowboy boots/ And liner on my eyes.

Porque se você fizer aos outros como quer que façam a você,
O mundo seria um lugar melhor para todos nós, é verdade.²³ (GOGGIN, 1995 - B,
p. 77)

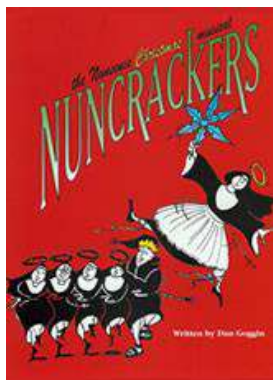


FIGURA 13 – Cartaz da peça *Nuncrackers*
FONTE: GERGELY (2012)

Nuncrackers: The Nonsense Christmas Musical é apresentado como o primeiro especial de TV gravado no *Cable Access Studio*, construído pela Reverenda Madre no porão do convento com parte do prêmio ganho anteriormente pela Irmã Paul (também conhecida como Amnesia). É estrelado ainda pelas cinco freiras, além do padre Virgílio e quatro dos alunos mais “talentosos” de *Mount Saint Helen*.

Uma câmera ao vivo com dois monitores de televisão é usada para criar uma atmosfera e uma sensação real de um estúdio de TV para o público. O show tem início com a música *Christmas Time is Nonsense Time* (Tempo de Natal é tempo de Nonsense), no qual o espectador é apresentado ao elenco e recebem uma breve atualização do que aconteceu no passado com todos.

Tempo de Natal é tempo de *Nonsense*

Na escola *Mount Saint Helen*.

Tempo de Natal é tempo de diversão.

Quando a alegria é a regra.

²³ 'Think before you act'/ Is Always good advice./ Cause what you give out once/ Could come back to you twice./ Do unto others as you would have them do unto you./ That's the Golden rule that you should pursue./ For if you do unto others as you would have them do,/ The world would be a better place for all o fus it's true.

[...] Sinta o espírito, atenda ao chamado.
 Esqueça seus problemas, tenha uma bola.
 Nonsense é para todos!²⁴ (GOGGIN, 1998, p. 11-12)

Esse show apresenta novas canções, incluindo: *Twelve Days Prior to Christmas* (Doze dias antes do natal), *Santa Ain't Comin' To Our House* (Papai Noel não está vindo para nossa casa), *We Three Kings of Orient Are Us* (Nós três reis do Oriente somos nós).

Não podemos deixar de falar que o show está repleto do estilo de humor proposto em *Nonsense*. O público é convidado a brincar com as “freiras bailarinas”, pelo menos se dizem ser na barulhenta apresentação do Balé *Quebra-Nozes* de Tchaikovsky. O tema de discussão social proposta pelo autor para esta peça/dramaturgia é norteado pelo questionamento de que algumas pessoas são durante o ano egoístas em suas vidas, praticando o bem apenas em épocas natalinas. Irmã Hubert lidera o final da peça com uma canção em estilo gospel com direito a palmas e uma coreografia animada conduz o público em: *It's Better to Give Than To Receive* (*É melhor dar do que receber*). Esse sem dúvidas é o desfecho de *Nuncrackers: The Nonsense Christmas Musical*.

Embora gostemos de ser lembrados
 Com um presente ou dois,
 Há algo mais gratificante
 Isso pode significar muito mais para você.
 É melhor dar
 Do que receber,
 Pois ao dar você recebe de volta muito mais;
 Isso é o que acreditamos.²⁵ (GOGGIN, 1998, p. 57)

²⁴ Christmas time is Nonsense time/ At Mount Saint Helen's School./ Christmas time is fun-sense time/ When joy is the rule./ [...] Feel the spirit, heed the call./ Forget your troubles, have a ball./ Nonsense is for one and all!



FIGURA 14 – Cartaz da peça *Meshuggah-Nuns*
 FONTE: GERGELY (2012)

Nuncrackers: The Nunsense Christmas Musical acabou, mas o gesto de bondade feito na peça anterior repercute na continuidade de *Nunsense* em *Meshuggah-Nuns*. Neste show o público pode ver a recompensa que as irmãs recebem após a devolução de um bilhete premiado que antes foi doado para *Mount St. Helen's School* por uma família pobre que mora atrás do convento, a família Kunkels. Em agradecimento, os Kunkels deram às Irmãs uma viagem com todas as despesas pagas no Cruzeiro *Faiths of All Nations* (Fés de Todas as Nações).

Depois de uma semana no mar, o navio se depara com uma tempestade e várias pessoas ficam doentes, incluindo todos os artistas do espetáculo ²⁶*Fiddler on the Roof* (conhecido no Brasil como: Um Violinista no Telhado), todos, exceto o ator que interpreta Tevye. O capitão vendo a situação e precisando seguir com a atração já inclusa no cruzeiro, lembra das irmãs famosas por seus shows e pede que elas realizem junto com Tevye uma apresentação única. O resultado é *Meshuggah-Nuns!* O show ecumênico de *Nunsense*.

²⁵ Though we like to be remembered/ With a gift or two,/ There's something more rewarding/ That can mean much more to you./ It's better to give/ Than it is to receive,/ For in giving you get back much more;/ That's what we believe.

²⁶ *Fiddler on the Roof* é um espetáculo musical do compositor americano Jerry Bock, sua produção original estreou na Broadway em 1964. A obra, que se passa na Rússia czarista no ano de 1905 gira em torno de Tevye, pai de cinco filhas, e suas tentativas de manter sua família e suas tradições religiosas judaicas enquanto luta com influências externas. A trama mostra a luta desta família a partir do anúncio da lei do czar Nicolau II da Rússia, que expulsa os judeus de sua vila

O espetáculo promete risadas em alto-mar com canções como *Say it In Yiddish* (Diga em Judeu), *Contrition* (Arrependimento), *In the Convent* (No Convento) e *If I Were a Catholic* (Se eu fosse Católico). O espetáculo relembra todas as habilidades das freiras, desde a tentativa de mágica da Irmã Amnesia até o jogo dos violinos com um polvo gigante. Embora o espectador estivesse acostumado a ver nas configurações *Nonsense* elementos cênicos cristãos, neste espetáculo o jogo cênico propõe que a plateia não precisa ser católica ou judia para se identificar, é um show para quem adora uma boa risada e quer celebrar de alguma forma as tradições católicas e judaicas.

O espetáculo não podia terminar com elementos *nonsense*, a Madre Superiora irritada lança ao mar a Irmã Maria Annette, causando um verdadeiro pandemônio, resultando na Irmã Amnesia se jogando ao mar para salvar sua companheira. Diante de tantas risadas o contexto de reflexão é atingido pelas irmãs, mais do que nunca conscientes da importância de encontrar o bem em todos; isso é incorporado à dramaturgia e apresentado ao público pela Irmã Hubert cantando *Rock the Boat* (*Balance o barco*).

Quando embarcamos neste
Cruzeiro de partilha da fé [...]
Nunca teríamos sonhado
Que deixar o porto,
Que compartilhar alguns risos
Abriria novas portas.²⁷ (GOGGIN, 2002, p. 71- 72)

²⁷ When we embarked on this/ Faith-sharing cruise [...]/ We never would have dreamed/ When we left our shores/ That sharing some laughs/ Would open new doors.

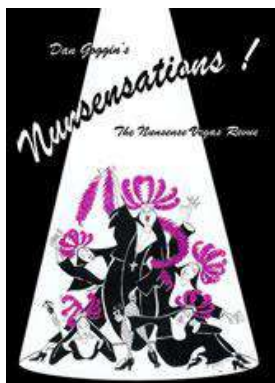


FIGURA 15 – Cartaz da peça *Nunsensations*
 FONTE: GERGELY (2012)

O espetáculo *Nunsensations! The Nonsense Vegas Revue* também é configurado para acontecer em tempo real como já visto em outras sequências, a trama em questão se passa em Las Vegas, Nevada. As Irmãs foram informadas por um paroquiano de Hoboken que ele doaria US\$ 10.000 para sua escola se as irmãs fossem para Las Vegas e se apresentassem no clube de um amigo. O show acontece com a prorrogação e a cumplicidade do público com a famosa frase: “o que acontece em Vegas, fica em Vegas”; a música de abertura *Life is a Game of Chance* (A vida é um jogo de azar) passa a ser um grande exemplo do que o show, a dramaturgia e as freiras são capazes de mostrar ao público.

A vida é um jogo de azar,
 Tudo depende das circunstâncias [...]
 Mas deixe-me dar-lhe este conselho:
 Não aposte mais do que você pode financiar.
 Você pode perder sua camisa e depois suas calças.
 [...] Isso é tudo que você precisa saber:
 É *Nunsensations*, inspirador,
 Talvez um pouco arriscado.²⁸ (GOGGIN, 2005, p. 9- 10)

²⁸ Life is a game of chance,/ It all depends on circumstance. [...]/ But let me give you this advice:/ Don't bet more than you can finance./ You could lose your shirt and then your pants./ [...]This is all you need to know:/ It's *Nunsensational*, inspirational,/ Maybe just a bit risqué-tional.

Não demora muito para que as freiras mostrem seu carisma vestidas com plumas e lantejoulas. Certamente esse é o show mais colorido de toda a franquia, o *nonsense* é visto do começo ao fim. As freiras de *Nonsense* levam a sério o compromisso de ser estrelas do show, o público a cada nova sequência participa mais ativamente do espetáculo e de suas sequências sem sentido, e é nessa dinâmica/configuração que a Irmã Amnesia apresenta o jogo Holy Rollers (Roleta Sagrada), que consiste em uma máquina caça-níqueis gigante com fotos e virtudes escolhidas por ela.

Para desgosto da Madre e para a alegria do público, o fantoche da Irmã Maria Annette é uma divertida oportunidade de conflitos que geralmente consegue aparecer em todos os shows, dessa vez não seria diferente se não fosse o fato de terem roubado o boneco da Irmã Amnesia, que insiste na certeza de que foi roubada. Quase ao final do show Irmã Amnésia aparece com a Irmã Maria Annette, todos descobrem que ela estava fora para uma audição do musical de marionetes, *Avenue Q*²⁹, o que pode ser vista na música *Little Goes a Long Way* (Pequenos Passos a Longos Caminhos).

O final da peça não poderia ser mais absurdo, ou melhor *nonsense*, as irmãs descobrem que o paroquiano que as havia convencido a ir para Las Vegas por US\$ 10.000 teria também aceitado um desafio do dono do cassino. A identidade do proprietário é descoberta: ele foi um estudante expulso pela Reverenda Madre no passado. Furiosas e com um problema a resolver, a Irmã Hubert assume o comando da situação, dizendo que todas as irmãs vão pegar o dinheiro e voltar para o convento fazendo algo que as pessoas que ganham dinheiro em Las Vegas nunca

²⁹ Avenue Q é um musical escrito por Robert Lopez e Jeff Marx, teve sua estreia na Off-Broadway em 2003. O show é em grande parte inspirado na Vila Sésamo tendo em sua maioria fantoches como personagens operados por atores no palco. O texto faz críticas sociais de problemas como a pornografia e a prostituição.

fazem. A despedida, entretanto, não poderia ser simples, vestidas com chapéus estilo *Village People*³⁰ cantando *Take the Money and Run* (Pegue o dinheiro e corra), a peça teve seu grande final.

Irmã, agora é a hora de fugirmos!

Não sejamos gananciosos.

Irmã, isso tem sido muito divertido.

Irmã, veja o quanto nós ganhamos

Irmã, seja uma freira sensata

Pegue o dinheiro e corra!

[...] Avarice simplesmente não compensa.³¹ (GOGGIN, 2005, p. 54)

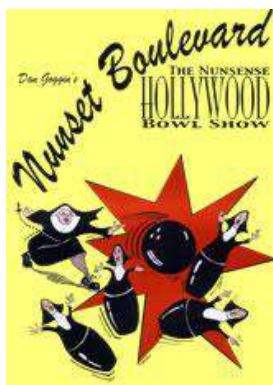


FIGURA 16 – Cartaz da peça *Nunset Boulevard*
FONTE: GERGELY (2012)

Nunset Boulevard: The Nunsense Hollywood Bowl Show é a sétima sequência da franquia *Nunsense*, o show começa com referências cinematográficas logo no número de abertura intitulado *Hello Hollywood* (Olá Hollywood), é neste show em questão que o distanciamento teatral entre ator e personagem é quebrado pela indagação das freiras se este show terá de fato um enredo; afinal elas fizeram

³⁰ *Village People* é um grupo musical norte-americano, que incluíam animadas músicas como *Macho Man* e *Y.M.C.A.* O grupo, surgido em boates nos Estados Unidos em 1976, o nome originou-se do reduto gay de Nova Iorque na época, o *Greenwich Village*, a banda ficou conhecida por apresentar-se com fantasias símbolos da masculinidade: um policial, um índio norte-americano, um cowboy, um operário, um soldado e um motociclista.

³¹ Sister, now's the time we should flee!/ Let's not be greedy./ Sister, this has been lots of fun./ Sister, see how much we have won/ Sister, be a sensible nun/ Take the money and run!/ [...]Avarice just doesn't pay.

muitas apresentações, mas nunca tiveram propriamente dito um show antes, o público pode ver esse distanciamento na música *The Plot* (O Enredo).

Esse espetáculo possibilita que o público revise o passado de todas as freiras, todas as profissões que antes desempenhavam, é uma estratégia dramática para que a plateia crie vínculos mais íntimos com os personagens e com todas as histórias já contadas em outros espetáculos. Como dito antes, o autor Dan Goggin criou fortes laços com a antiga atriz de cinema Dolores Hart, hoje Madre Superiora, e em *Nunset Boulevard* é possível ver a relação cruzada de ambas as histórias, as freiras em cena se preparam para realizar um teste em *Hollywood* para um papel no filme que contará a história de vida de Dolores Hart, representado na música *The Casting Call* (A chamada de Elenco).

As pequenas irmãs de Hoboken estão partindo em sua mais nova aventura “*Nonsense*”, desta vez indo para Tinseltown. Elas estão entusiasmadas com a perspectiva de se apresentarem no *Hollywood Bowl*, até descobrirem que estão inscritas no *Hollywood Bowl-ARama*, e não no famoso “*Bowl*”. Tudo muda na trama quando elas ouvem que um grande produtor está fazendo audições para um novo filme musical sobre a vida de Dolores Hart, a famosa estrela de cinema que se tornou freira.

O espetáculo apresenta novas músicas, uma participação ainda mais ativa do público com o jogo *The Price is Righteous* (O Preço é Justo). Com todo humor *nonsense*, o público é convidado a acompanhar a saga e o dilema da Irmã Leo em sair do convento ou não. Com a decisão de ficar, a Madre Superiora lembra-lhe que será a coreógrafa da próxima produção escolar do convento *The Catholic High School Musical*, uma clara alusão ao filme musical *High School Musical*³². A ABC

³² *High School Musical* é um filme de gênero musical com sua estreia em 2006, a primeira parte da trilogia foi mais o filme mais assistido do *Disney Channel EUA*. O enredo é descrito pelo autor e por

Television fez uma declaração chamando esse show de “*Hilarious, Wacky, and Unpredictable!*” (Hilariante, maluco e imprevisível!).

O espetáculo só acaba quando as freiras cantam Long, Hollywood (Até logo, Hollywood), antes claro, a Irmã Hubert interpreta sua canção *Don't Look Back—We Ain't Goin' That Way* (Não olhe para trás – Não vamos por esse caminho), a canção é cantada e interpretada no estilo gospel americano como pode ser visto de forma marcante e característica de todos os finais dos shows *Nonsense*.

Veja onde estamos agora
 [...] Começamos um grupo humilde em
 HO-BO-KEN, então que surpresa,
 Somos conhecidas no mundo. [...]
 A vida é como uma roleta a girar
 Cheia de amigos e inimigos
 Quando parar a roda da fortuna
 Só o céu saberá.³³ (GOGGIN, 2009 - A, p. 83-84)

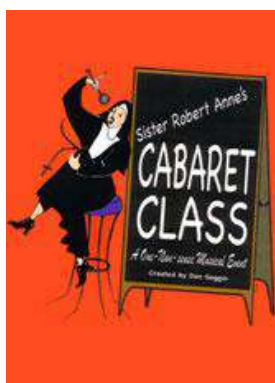


FIGURA 17 – Cartaz da peça *Cabaret Class*

FONTE: GERGELY (2012)

críticos como uma adaptação moderna do clássico Romeu e Julieta, *High School Musical* é uma história sobre um romance no ensino médio.

³³ Look at where we are now,/ [...] We started off a humble group in/ HO-BO-KEN, then surprise,/ We're known around the world. [...]/ Life is like a spinning wheel/ Filled with friends and foes/ Where that wheel of fortune stops/ Heaven only knows.

Sister Robert Anne's Cabaret Class é lançado em 2009 quando Dan percebe que a Irmã Robert Anne tinha canções suficientes nas sete sequências *Nonsense* para fazer um show só seu, este espetáculo musical “*One-Nun-Sense*” (Uma freira só) se tornou uma realidade.

Usando o conceito de que a irmã está ensinando a plateia de como montar seu próprio show de *cabaré*, *Cabaret Class* se torna então a última sequência da franquia *Nonsense*. O jogo *nonsense* se estabelece quando a irmã explica rapidamente que, mesmo que a plateia não esteja interessada em fazer sua própria apresentação, espera que gostem da aula (do show).

A dramaturgia é repleta de piadas ousadas, se utilizando mais uma vez da participação do público. Esse show de uma mulher consegue manter o ritmo com poucos elementos cênicos. Sendo necessário a partir das indicações do autor de apenas um quadro-negro, uma escrivainha e um piano. A irmã e seu acompanhante musical tentam ensinar sua turma através de músicas já apresentadas pela personagem ou não.

O autor compila piadas e histórias da personagem Irmã Robert Anne durante os últimos 24 anos, desde sua estreia em *Nonsense* até a estreia de *Cabaret Class*. Elementos como o boneco da Irmã Maria Annette também são utilizados na montagem. Sem poder se utilizar da narrativa final que envolve o público nas canções em estilo gospel americano, o dramaturgo faz o desfecho da personagem e de sua franquia de peças *Nonsense* com a efetiva ascensão da personagem Irmã Robert Anne como uma verdadeira estrela e celebridade nas músicas: *I Just Want To Be A Star* (Eu Só Quero Ser Uma Estrela) e *I Am Here To Star* (Estou aqui para estrelar), respectivamente.

Foi quando começo a perceber
Para que serve a minha vida.
Quando eu toco a alma de uma criança
A idade faz-me sentir inteira.
Não há muito mais que posso dizer.
Deixe-me dizer que sou abençoado
Se você não achou.
Todas as coisas estão no meu caminho.
Eu estou aqui para ficar!³⁴ (GOGGIN, 2009 - B, p. 40)

1.7 UMA DESCRIÇÃO DA OBRA Nº 1 E SUAS PECULIARIDADES

As irmãs de *Hoboken* recebem o público no auditório da escola *Mount Saint Helen's School* com o cenário de *Grease*, peça que seus alunos estão ensaiando. *Nonsense Is Habit-Forming* (Nonsense é Formador de Hábitos), estabelece a grande abertura musical. Aqui todas as irmãs são apresentadas com suas respectivas posições hierárquicas dentro do contexto do catolicismo, todas as barreiras de um pré-conceito sobre hábitos religiosos de uma freira são colocados em discussão.

É no início do espetáculo que o público fica sabendo pelas freiras sobre a ordem missionária a qual pertencem, permitindo ao espectador compreender suas origens. A ordem missionária foi organizada para administrar uma comunidade de leprosos em uma ilha do sul da França. Entre tantos erros e acertos pontuados pelas irmãs, elas acabam sendo forçadas a deixar a ilha quando perdem o controle para um grupo de protestantes. A música *A Difficult Transition* (Difícil transição) descreve toda a trajetória das freiras com os leprosos.

A difícil transição
 De missionárias em artistas
 Arriscadas a levar um abacaxi
 É isso aí! [...]
 Daremos o melhor [...]
 E o resto é com vocês! Amém!³⁵ (GOGGIN, 2017 p. 10-11)

A situação/problema da peça/dramaturgia tem sua construção quando as cinco freiras resolvem sair escondidas durante a noite para jogar bingo em uma congregação vizinha. No retorno não mal-sucedido, elas encontram 52 de suas irmãs mortas, com a cara na sopa por conta do botulismo³⁶. Uma sopa feita pela cozinheira Irmã Julia seria a causa da contaminação. Uma solução rapidamente é apresentada ao público, a Madre Superiora recebe uma visão para que comercializasse cartões de datas comemorativas de freiras a fim de arrecadar fundos para os enterros (uma referência sutil ao início da franquia *Nunsense*). Os fatos são apresentados logo nas primeiras cenas do show, o público logo descobre que a Madre gastou parte do dinheiro destinado aos enterros e 48 das 52 irmãs poderiam ser enterradas naquele momento.

O jogo cênico entre plateia e personagens se firma quando, sem dinheiro para enterrar as últimas quatro freiras mortas, as irmãs decidem que farão um show de talentos mostrando o que elas têm de melhor. Durante todo o show o público é lembrado sobre o objetivo de arrecadar dinheiro para enterrar as quatro freiras que por enquanto tiveram que ficar congeladas no freezer do convento. O espetáculo reflete os acontecimentos daquela noite, portanto acontecem sempre em tempo real.

³⁴ That's when i began to realize/ What my life was for./ When i touch a kid's soul/ lty makes me feel whole./ There isn't much more i can say. Let me tell you i'm blessed/ If you haven't guessed./ Ev'ry thing's going my way./ I am here to stay!

³⁵ Trecho retirado da adaptação *Noviças Rebeldes*, traduzida e adaptada por Flávio Marinho.

³⁶ Botulismo é uma doença neuro paralítica grave, um dos seus meios de contágio podem ser por alimentos em conserva que estiverem em latas, enferrujadas ou amassadas. Os sintomas incluem dificuldades para engolir ou falar, fraqueza fácil e paralisia.

Os talentos apresentados no show são costurados dramaturgicamente com sentimentos e percepções que cada personagem tem em relação à vida, ao ofício de ser freira e ao próprio acontecimento do show. Irmã Leo, que ainda é uma noviça, é a primeira a se apresentar. Na música: *Morning At the Convent (Manhã no Convento)*, a Irmã Leo descreve uma manhã típica no convento sob sua perspectiva, sendo prontamente advertida pela Irmã Hubert, a Mestra das Noviças, para que seja humilde em suas escolhas. Ao mesmo tempo que o público é apresentado ao desejo iminente da Irmã Leo, uma noviça que sonha em ser a primeira freira bailarina, tem seu talento apresentado ao público. Como mencionado há pouco, vemos a Irmã Hubert enfatizar a importância de ser humilde, independentemente de suas escolhas pessoais o que a conduz para a música: *The Biggest Ain't the Best (O Maior não é o Melhor)*, onde mostra um dueto que reforça a positividade e seus posicionamentos sociais.

[...] Não basta ir à igreja
Exaltar, orar, cantar!
Oh, se lembre minha irmã
Sempre chega o amanhã
Não é feio ser humilde
É o que diz a fé cristã. (AS NOVIÇAS..., 2015)

Cada freira tem uma personalidade distinta e única, algumas como a Irmã Robert Anne terão seu talento reconhecido apenas no final da trama. A Irmã Robert vai passar o espetáculo todo confrontando a Madre Superiora com o fato de que ela não está satisfeita em ser a substituta do show de talentos, abordada no número musical: *Playing Second Fiddle (Tocando o Segundo Violino)*. Irmã Robert constrói ao longo do espetáculo uma cumplicidade com o público que passa a torcer pelo seu número solo, embora duvidoso para uma religiosa.

A pedido da Madre Superiora, Irmã Amnesia é a próxima freira a ter sua personalidade mostrada a plateia. Ela entra em cena para contar como é ser uma freira. O público já foi anteriormente apresentado e por isso já foi advertido que a Irmã Amnesia perdeu sua memória quando um crucifixo caiu em sua cabeça; como ela não lembra de seu passado, este será revelado a ela e ao público apenas no final do espetáculo.

Irmã Amnesia é sempre acompanhada por um fantoche manipulado por ela mesma. O fantoche é conhecido no convento por Irmã Maria Annette, responsável por falar palavrões e por vezes dizer algumas verdades intragáveis pelas freiras. A música: *So You Want to Be a Nun* (Então você quer ser uma freira) mostra ao público uma visão bidimensional de ser uma freira, pois enquanto a perspectiva da Irmã Amnesia se concentra em valores morais para se tornar freira, vemos em contraponto a perspectiva da Irmã Maria Annette falando que ser freira pode não ser o melhor estilo de vida a se seguir por alguém que quer conforto.

Amnesia: Quando se é uma irmã

Não se teme o amanhã

O convento é meu lar, é meu clã

Se o mundo te aborrece,

Comece depressa uma prece [...]

Maria Annette: [...] acorda, reza, come, dorme,

Enche o bucho,

Meu anjo, hoje em dia

Ser freira é um luxo. (GOGGIN, 2017 p. 20)

Pode parecer ambíguo o fato de termos uma personagem demonstrando, ainda que de maneira lúdica e com um fantoche, a tensão que algumas pessoas da plateia podem estar sentindo ao ver os acontecimentos apresentados na peça em

contraponto aos valores pré-estabelecidos na sociedade em relação à figura da freira e ao papel que ela “precisa” representar na sociedade.

Essa é a desculpa perfeita para que a Madre Superiora fique chocada a ponto de pedir que os holofotes sejam todos ligados e direcionados a ela enquanto assume o comando do palco. É nesse momento que a audiência conhece o passado da Madre, sendo convidada para revisitar suas memórias. Antes de entrar no convento ela era uma artista de circo, seu lado mandatário fica de lado quando um objeto simples como um holofote entra em cena. Na música *Turn Up the Spotlight* (Aumente os Holofotes), pode-se ver o talento artístico da Madre e o quão importante foi ser uma artista em relação à sua função religiosa nos dias atuais.

A Madre conta que em uma apresentação de sua família circense em cordas bandas (equilibrismo), seus pais, conhecidos como: *Duas Toneladas em uma Corda Bamba*, sofrem um acidente. A Madre é rápida em falar que diante do desastre iminente de seus pais caindo da corda bamba fez uma promessa a Deus, prometeu que se seus pais se salvassem ela entraria pro convento. O que ela não esperava é que eles se salvariam e sua promessa seria cumprida como parte do combinado. Na música citada e cantada por ela pode ser observado o quanto ser artista é ainda algo que a comove.

O fim do primeiro ato se aproxima e é nesse ponto que um novo problema é introduzido na narrativa, Irmã Robert Anne encontra algo parecido com uma droga inalável em um dos banheiros da escola do convento. A Madre, para ter certeza do conteúdo do produto, acaba fazendo uso e sem perceber se vê sob os efeitos da droga em uma cena que dá direito ao espectador de ver uma freira cair no chão de tanto rir.

De fato, o fim do primeiro ato se dá quando a Irmã Hubert canta a música *Tackle That Temptation With a Time-Step* (Enfrente essa tentação com um passo de tempo), cheia de elementos musicais, inclusive um número de sapateado dançado e estrelado por todas as freiras. A música que é quase em sua totalidade sapateada apresenta uma crítica direta a Madre a ao público sobre a fraqueza de cair nas tentações de experimentar drogas. O show trata do assunto de modo leve e divertido, o que pode fazer com que o público acabe não percebendo o real significado da música, o que não afeta drasticamente na proposta dramática já que o autor brinca muito com o *nonsense*.

Hubert: Hey! Sem comentário, calça o sapato. (Cantando) Eu fiz uma pequena alteração no show.

Robert Anne: Mas a cena do sapato não era pro segundo ato? (Cantando)

Hubert: Era. Mudei. Depressa. A Madre endoidou [...] ³⁷ (GOGGIN, 2017 p. 31)

O segundo ato já começa com o atraso da Madre Superiora. Esse se torna a oportunidade de a Irmã Robert tanto almejava, de entreter os espectadores com suas histórias. A música: *Growing Up Catholic (Crescendo Católica)*, embora fuja do ritmo acelerado e animado visto em quase todas as outras músicas, traz em sua letra uma carga emocional a fim de distanciar o público do *nonsense*. Essa cena não vem por acaso, ela de fato é construída de forma dramática para se distanciar de toda a peça, é o momento que o texto tem de apresentar um conflito emocional e proporciona ao espectador uma nova relação com *Nonsense*.

³⁷ Trecho retirado da adaptação *Noviças Rebeldes*, traduzida e adaptada por Flávio Marinho.

[...] A Igreja está bem progressiva agora
Assim as pessoas ridicularizam
O fato de tantas coisas serem opcionais,
É difícil encontrar uma regra [...]³⁸ (GOGGIN, 1985, p. 57)

O “humor” *nonsense* rapidamente volta à tona com a chegada da Madre Superiora. Ela traz uma nova problemática a ser resolvida pelas irmãs: uma determinação do *Conselho de Saúde* de Nova Jersey diz que elas precisam fazer uma limpeza em suas dependências, e em especial no freezer. *We've Got to Clean Out the Freezer* (Temos que Limpar o Freezer), é uma música cantada e encenada pelas cinco freiras, e nela a plateia é surpreendida pela naturalidade e bom humor que as freiras têm para com as freiras congeladas. A música é repleta de piadas de duplo sentido como: as freiras azuis. Na montagem brasileira por exemplo as freiras cantando clamam para que São Pedro as receba de braços abertos, com o belo abraço, algo normal por aqui.

Com a iminente chegada do conselho de saúde ao convento, Irmã Hubert e Reverenda Madre resolvem discutir sobre suas posições hierárquicas e de fato quem manda ou não no convento. A apresentação de *Just a Coupl'a Sisters* (Apenas um Casal de Irmãs) renova a divertida cumplicidade das duas que têm por responsabilidade todo o convento e suas poucas freiras. O dueto se harmoniza pelo contraponto entre as duas (algo muito visto e explorado pela comédia), embora fique clara a competitividade pelo cargo de Madre. Ambas são grandes amigas, não só discorrem durante a música como finalizam com a afirmativa de eterna harmonia.

Somos apenas uma dupla de irmãs,
 Claras como podemos ser.
 Apenas uma dupla de irmãs
 Que descobriu a harmonia!³⁹ (GOGGIN, 1985, p. 65)

Aproximando-se do final do show, a Irmã Robert Anne tem finalmente a autorização e benção da Madre para fazer seu número solo, o público pode assim desfrutar do grande desejo da personagem em *I Just Want to Be a Star* (Eu Só Quero Ser uma Estrela). No número musical Robert Anne encara a oportunidade como única, canta sobre a mudança de sua vida em pequenos trocadilhos como, por exemplo: o fato de que trocou o palco pela missa e a loucura pela paz, a ideia do show de talentos realmente a deixou entusiasmada com a oportunidade de revisitar seu passado artístico.

Bem, agora para minha surpresa
 A Reverenda Madre não viu
 O que é tão óbvio.
 O palco é para mim.
 Dinheiro e fama, eu não desejo.
 Eu só quero brilhar
 Não estou aqui para começar um incêndio!
 Eu não me importo se eu sou rica ou famosa
 Eu quero ser uma estrela.⁴⁰ (GOGGIN, 1985, p. 75)

The Drive-In é uma das últimas músicas apresentadas no show *Nonsense*, tem um ritmo e estilo da década dos anos 50, utilizando então o cenário de *Grease*, já explicado anteriormente. O número serve muito bem como transição de cena,

³⁸ [...] The church is quite progressive now/ Though people ridicule/ The fact that so many things are optional,/ It's hard to find a rule. [...]

³⁹ We're just a coupl'a sisters,/ Plain as we can be./ Just a coupl'a Sisters/ Who've discovered harmony!

apresentando durante a música algumas imagens dos cartões e gracejos de datas comemorativas que no início foram citadas ao público.

A transição desta música termina quando Irmã Amnesia é deixada sozinha no palco para contar uma história. *I Could've Gone to Nashville* (Eu poderia ter ido para Nashville⁴¹), a canção conduz Amnesia e o público para as aflições que a falta de memória lhe trazem. Na encenação da música Amnesia discorre que poderia ser qualquer coisa se não fosse uma freira, mas se pudesse escolher gostaria de ser uma cantora *country*, além de todas as coisas boas que segundo ela as lembranças poderiam lhe trazer. De repente ela começa a se lembrar de quem é, se lembrar que foi de fato uma cantora *country* em ascensão, mas perdeu sua memória quando um crucifixo caiu em sua cabeça durante um show, se recorda ainda que não se chamava Irmã Amnesia mas, sim, Irmã Mary Paul.

Às vezes de manhã
 Antes do primeiro sino tocar,
 Eu deito aqui acordada
 Imaginando todos os tipos de coisas.
 Quem eu sou, ou o que eu seria
 Se eu não fosse uma freira.
 Eu suponho que eu poderia ser qualquer coisa [...] ⁴² (GOGGIN, 1985, p. 81-82)

Essa importante revelação de que retomou sua memória é dividida com todas as outras irmãs. Amnesia conta que realmente gostaria de ser uma cantora e ir para Nashville, entretanto sentiu que sua real vocação era ser uma freira, largando assim sua carreira para estar entre suas irmãs. A Madre Superiora rapidamente se

⁴⁰ Well, now to my surprise/ Reverend Mother didn't see/ What's so obvious./ The stage is meant for me./ Money and fame, I don't desire./ I only want to sparkle/ I'm not here to start a fire!/ I don't care if i'm ever rich or famous/ I just want to be a star.

⁴¹ Nashville é a capital do estado do Tennessee, nos EUA. É uma das cidades americanas polo da música country.

recorda que Irmã Mary Paul era o nome da freira que ganhou um prêmio em dinheiro em um sorteio, mas ninguém jamais conseguiu encontrá-la até aquele momento.

O dilema e o problema antes estabelecidos de arrecadar dinheiro para enterrar as quatro freiras mortas que estavam armazenadas no freezer se resolve, o dinheiro necessário agora oriundo do prêmio da Irmã Mary Paul resolve todos os problemas enfrentados e apresentados durante o espetáculo. A última música não poderia ser em outro estilo se não no estilo gospel americano. Irmã Hubert dá alguns conselhos de última hora sobre se tornar um santo e ser alguém especial na música: *Holier Than Thou* (Mais Santa que você).

O nosso ideal é espiritual

O ser humano pode ser alguém especial

O nosso ideal é espiritual

Eu agradeço a Deus por ser alguém especial.⁴³ (GOGGIN, 2017 p. 48)

Não restam dúvidas de que a última música é a grande celebração do show e da mensagem que a dramaturgia pretende transmitir. Embora o público assista à história de cinco freiras, a religião em nenhum momento se torna fator relevante para sua continuidade. Um show que apresenta figuras pouco exploradas, ocasionalmente trazendo comoção ao público na delicadeza das personagens que é constantemente o contraponto da comédia proposta. *Nonsense* não deixa dúvidas de que todas as personagens seguirem suas vidas felizes e mais unidas, trazendo a reflexão de que não importam as circunstâncias, fazer o bem e com bom humor sempre será a melhor opção para a vida de todos.

O roteiro original é composto por 32 melodias em sua totalidade, dessas, 16 são números musicais completos com canto, coreografia e cenas pré-estabelecidas.

⁴² Sometimes in the morning/ Before the first bell rings,/ I lie here wide awake/ Wonderin' all kinds of things./ Like who i am, or what i'd be/ If I were not a nun./ I suppose I could be anything [...]

⁴³ Trecho retirado da adaptação *Noviças Rebeldes*, traduzida e adaptada por Flávio Marinho.

O autor também faz indicações na dramaturgia sobre as principais características de cada freira. Em relação à Madre Superiora, sabe-se que é uma espécie de humorista mal-humorada que não consegue resistir aos holofotes. A Irmã Hubert é a mestra das noviças, segunda no comando, entrando sempre em competição com a Madre. Irmã Robert Anne veio das ruas do *Brooklyn*⁴⁴, uma fonte constante de irritação para a Madre. Amnesia é a freira que perdeu a memória depois de um acidente, sendo uma pessoa muito doce e inocente por vezes contracena com o fantoche da Irmã Maria Annette; e por fim Irmã Leo, a noviça que entrou no convento com o firme desejo de se tornar a primeira freira bailarina.

2 NUNSENSE & NOVIÇAS REBELDES

2.1 VARIAÇÃO DO GÊNERO – TEATRO DE REVISTA E A INFLUÊNCIA DO AMERICAN ENTERTAINMENT

Uma das principais teóricas no Brasil sobre teatro de revista brasileiro é Neyde Veneziano. Pós-graduada pela Universidade de São Paulo – USP, lançou dois livros essenciais na historiografia do teatro musical, ambos com foco no teatro de revista: *O teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*, em 1991, e *Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro, Oba!*, de 1996; posteriormente ambos tiveram reedições.

Seu pós-doutorado foi concluído em 1999 na Itália, com enfoque no trabalho de Dario Fo. Além de teórica na área, Monteiro também atua na cena teatral como diretora e atriz. Atualmente é professora de teatro brasileiro na Universidade estadual de Campinas, Unicamp, destacando-se pelos estudos relacionados na área.

⁴⁴ Brooklyn é um condado de Nova Iorque que possui sua própria personalidade, caracterizada pela ampla diversidade cultural, explícita em sua cena artística independente.

Outro teórico utilizado para entender não só o teatro de revista, mas suas fases e as influências culturais que foram dando ao longo dos anos características distintas do teatro de revista é Thiago SAVEDA Severino. Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá, e mestrando em Estudos Culturais pela EACH/USP, Severino em 2007 apresenta sua monografia intitulada: *O gênero discursivo Musical: um caminho para o Letramento*.

Em seus estudos é possível revisitar as subdivisões do desenvolvimento do teatro de revista no Brasil. Desse modo foi possível estabelecer uma evolução histórica e cronológica do gênero. Fases estas que se deram a partir de continuidades e rupturas provenientes de diversas esferas.

Não menos importante apresentamos ainda as contribuições do pesquisador em teatro musical Gerson Steves, que produziu um panorama do teatro musical no Brasil intitulado *A Broadway não é aqui (2015)*. Steves tem formação publicitária e jornalística com mestrado voltado à área de produtos midiáticos, o que lhe proporcionou um olhar de relações artísticas e mercadológicas sobre o teatro musical no Brasil.

Em seu livro é possível observar de forma clara todas as definições que contemplam os subgêneros do tema central “teatro musical”. As definições são válidas para que possamos entender ainda que de forma fragmentada as variações de cada formato. Assim como Steves, outros teóricos nos possibilitam entender a importância do gênero no Brasil. Historicamente, carregamos um legado performático e alegórico desde os primórdios com os teatros Jesuítas até o conceito de indústria teatral que conhecemos hoje em dia.

2.1.1 Teatro de revista, a história do Brasil

O Teatro de Revista é um gênero musical que desembarcou no Brasil no final do século XIX e perdurou até seu grande auge no século seguinte. O teatro foi uma arte muito consumida pela sociedade até o início do século XX. Neyde Veneziano Monteiro destaca em seu livro que embora a elite intelectual brasileira não tenha levado a sério a revista, esta foi “o mais expressivo e fervilhante gênero das primeiras décadas do ruidoso século XX” (VENEZIANO, 2013, p. 16).

É interessante falar que nas primeiras décadas do século XX o Brasil ultrapassava as marcas e números de produções da Broadway em Nova Iorque, tornando o país até aquele período o polo desse gênero teatral no mundo. Do ponto de vista geográfico, o gênero Teatro de Revista se concentrava principalmente no estado do Rio de Janeiro, mas foi recebendo uma demanda de público de outros estados ao longo do tempo.

Como dito anteriormente, Teatro de Revista teve seu foco de produção centralizada no Rio de Janeiro, mas não demorou para que as produções se alastrassem por todo o país, por capitais e interior sendo capaz de ditar modas e influenciar o cotidiano dos espectadores. Por ser alimentada pelo cotidiano, a revista conseguiu preservar a relação íntima com os desejos da sua época, sendo usada como espécie de projeção dos assuntos discutidos no momento de sua apresentação.

Se nos debruçarmos sobre a origem do teatro de revista, podemos ver que sua importação para o Brasil ocorreu no final do século XIX vinda de Portugal, entretanto sua concepção acontece na França do século XVIII com o nome de Revista de fim de Ano, e posteriormente foi difundido na Itália e Portugal, de onde conhecemos o formato revista. Em Portugal ainda é possível encontrar traços do

teatro de revista. Hoje em dia o formato busca os traços populares e é conhecido como Teatro à Portuguesa.

Quando se fala em formato, nos referimos à estrutura e à proposta do gênero revista. Ao discorrer sobre essa estrutura, Veneziano aponta que em quase sua totalidade o teatro de revista se apoia na comédia, pois é um gênero para fazer rir e conseqüentemente fazer o outro pensar e criticar. A comédia de revista evoca o ridículo, vindo das imitações de maus costumes populares, problematizando o cotidiano, expondo as questões sociais e políticas de forma caricata, direcionando sempre ao fator ridículo. O ridículo é sem dúvida uma das bases do teatro de revista.

Uma estrutura rígida era observada nos primórdios do gênero, mas aos poucos foi se flexibilizando para chegar ao que conhecemos hoje como revista, em que quadros são apresentados de forma desconexa para se encontrarem em um final apoteótico. Sem dúvida, uma estrutura não pode ser alterada em sua essência, “o gênero não foge de uma estrutura preestabelecida cujo significado está implícito na própria denominação: *re-vista, re-visão*”. (VENEZIANO, 2013, p. 127, ênfase acrescentada)

A revista era estruturada inicialmente para apresentar quadros de acontecimentos do ano (uma espécie de retrospectiva), acontecimentos importantes, engraçados, ridículos, políticos, religiosos entre outros. Esse formato de teatro de revista do ano durou pouco, em meados dos anos 1910 já era possível encontrar revistas do mês, revista da semana, revista do dia.

Na década de 1920, o Brasil já tinha um formato bem consolidado a ponto de ter um teatro de revista com suas próprias especificidades nacionais. A popularidade não foi a única responsável pelo estilo nacional, existia uma forte relação com a falta de influências dos colonizadores pelo isolamento da Primeira

Guerra Mundial. É neste período que nasce o modelo de revista brasileira, e os laços com a música popular brasileira foram cada vez mais evidenciados nos lançamentos de músicas.

Ao se referir sobre um teatro popular Veneziano (2013), fala da importância de se estabelecer os parâmetros que limitam os termos como teatro popular e cultura popular. Em um trecho de seu livro, a autora discorre sobre as controvérsias existentes entre os termos:

Há quem confunda “teatro popular” com “cultura popular”, desencadeando confusões entre teatro feito *para* o povo e aquele feito *pelo* povo. Trataremos aqui, somente, do teatro feito *para* o povo, o que também não quer dizer, simplesmente, para uma ampla e heterogênea plateia. As tragédias gregas, por exemplo, também eram representadas para um enorme e heterogêneo número de pessoas. Nem por isso podemos considerá-las “teatro popular”. (VENEZIANO, 2013, p. 23)

O teatro de revista também foi marcado pela música popular brasileira, que surgia dentro dos shows e ia se popularizando até se tornar a marca da música brasileira. Intérpretes como Chiquinha Gonzaga, Noel Rosa, Pixinguinha, Ary Barroso, Aracy Cortes e tantos outros compositores da época almejavam ter suas canções lançadas, tocadas e interpretadas no palco por uma vedete. Esse gênero trouxe não somente um formato, mas estimulou uma cultura nacional. Nesse período também nascem as marchinhas de carnaval.

Essas adaptações culturais reforçam o caráter carnavalesco do gênero, mais adiante será analisado esse caráter de carnavalização (via teoria de Mikhail Bakhtin) utilizado na revista para destronar os políticos, falando mal de suas atitudes e de situações engraçadas que aconteciam no Brasil; usavam-se inclusive muitos personagens que retratavam imigrantes, podendo ser portugueses, italianos, turcos,

a fim de tornar risíveis as influências culturais que misturavam os sotaques brasileiros da época. Veneziano recorda que:

Eram também comuns as inclusões de galicismos nesse caleidoscópio verbal. Das rubricas às falas dos personagens, abundam essas palavras e expressões. Na revista de ano e nas do início do século XX, era comum encontrar muito mais do que um simples jamais, menu ou soirée. (VENEZIANO, 2013, p, 245)

De acordo com Veneziano (2013), esse fragmento histórico sofreu grande negligência, mas foi neste momento que de fato a cultura popular brasileira nasceu. O teatro de revista pode ser subdividido em três fases do seu desenvolvimento, fases que foram sofrendo influências políticas, econômicas e culturais com a capitalização maciça da arte. Discorreremos e observaremos as fases nos próximos tópicos.

2.1.2 American Entertainment

American Entertainment nasce de um conjunto de subgêneros que contemplavam o mesmo objetivo: entreter o público de maneira rápida com espetáculos curtos. De acordo com Steves (2015), o estilo era apresentado por números de variedades rápidos, alternando dança com canto, podendo conter artistas das localidades. Apresentações de certa forma mambembes, influência vinda da Europa (*variété, revue e vaudeville*).

No contexto do Teatro de Variedades, o *vaudeville* seria uma variação mais aproximada para o entendimento, é um gênero que não apresenta nenhum tipo de dramaturgia ou contexto entre as cenas apresentadas. Trata-se, segundo a dicionarista teatral Jonnie Mobley (citado em STEVES, 2015, p. 27), de “dez a quinze apresentações individuais – canto, dança, acrobacias, esquetes e monólogos cômicos, performances com animais e mágica”.

A Revista (*revue*) é análoga ao *vaudeville* e ao teatro de variedades, embora já apresentasse em suas características uma figura semelhante à do Mestre de Cerimônias, que desempenhava a função de condutor ou narrador. Esse Mestre de Cerimônias conduzia o show por meio de temas políticos e acontecimentos do momento. Na década de 1930, o gênero chegou a se aproximar dos espetáculos de extravagância franceses em relação ao luxo, inovações, sofisticação e aos grandes coros compostos por mulheres.

2.1.3 Influência do *American Entertainment* no teatro de revista

Severino (2007) apresenta o teatro de revista subdividido em três fases, contribuindo assim para uma visão mais clara do desenvolvimento do gênero no Brasil. Desse modo é possível estabelecer uma evolução histórica e cronológica de suas influências e variações.

Nas primeiras décadas do teatro de revista no Brasil, na então primeira fase, podemos observar uma preocupação maior com a articulação entre estética e dramaturgia. Uma estética corporal dos atores e a capacidade de realizar críticas aos modos de vida cotidiana eram mais relevantes do que apresentar uma dramaturgia clara, bem desenvolvida e que pudesse, de maneira geral, entregar uma linha narrativa. Essa fase pode ser observada nas revistas até por volta do ano 1910.

A principal característica neste momento era ter um casal de cantores e bailarinos que deviam seguir a regra de ela ser obrigatoriamente elegante e bonita, e ele alegre e malandro, colocando um toque de sátira em cada frase e em cada nova sequência do espetáculo, ao mesmo tempo que se revelava a hipocrisia da sociedade. (SEVERINO, 2007, p. 35)

A segunda fase se refere àquela em que cultura popular estadunidense se faz presente por meio do *Blues*⁴⁵ e do *Jazz*⁴⁶ no Brasil. Essas influências se tornam mais visíveis por volta dos anos 1920; algumas mudanças, contudo, puderam ser vistas nesse período, como a troca de orquestras de cordas pela banda de *jazz* e a performance do maestro, antes escondida, que passa a ter um caráter mais performático, reforçando as influências estadunidenses.

A naturalidade em que o teatro de revista aderiu às influências estadunidenses é visível nas montagens, tanto no âmbito do espectador quanto do produtor. É possível nessa época ver o interesse em pôr em cena a nudez da corporeidade feminina com a chegada da companhia francesa *Ba-Ta-Clan*⁴⁷ em 1922, em comemoração ao centenário da Independência do Brasil.

Essa fase trouxe novas tendências não só para as expressões artísticas no geral como também para o teatro de revista. A sensualidade performática atrelada à corporeidade feminina deixava o corpo mais à mostra do que se via antes. O corpo feminino passa a ser muito mais do que elementos coreográficos, torna-se elementos cenográficos enquanto paisagem corporal. É dessa maneira que as coristas passam a ter um destaque antes não visto, [...] “a revista é movida por grandes nomes que levam o público ao teatro. É uma fase em que a revista se equilibra entre quadros cômicos e de críticas políticas, e os números musicais e de fantasia” (SEVERINO, 2007, p.37).

É importante identificar que o período histórico que contempla a segunda fase do teatro de revista transcorre durante a Primeira Guerra Mundial, e assim com

⁴⁵ *Blues* é um gênero musical de origem afro-americana do fim do século XIX. O gênero se desenvolveu a partir de tradições musicais africanas.

⁴⁶ *Jazz* é uma expressão artístico-musical proveniente de comunidades de Nova Orleans, nos Estados Unidos.

⁴⁷ A companhia de teatro *Bataclan* de Paris estreou no Brasil em 5 de agosto de 1922, dirigida pela Madame B. Rasimi, e veio por intermédio do produtor José Loureiro. No Jornal do Brasil, o *Bataclan*

a globalização decorrente da guerra, tudo acaba por consequência se tornando cada vez mais acessível e tendencioso.

A terceira fase é destacada pelos fartos investimentos em grandes espetáculos. É neste período que temos a substituição de alguns valores, os interesses da plateia pelos grandes atores deixam de ser prioridade, e a procura pelos espetáculos passa pelo critério da credibilidade das companhias produtoras. Porém, nas últimas décadas do século XX o gênero entra em declínio. Algumas das dificuldades agora enfrentadas pelo teatro de revista é a competição financeira entre teatros e outros meios de entretenimento vinculados à expansão cultural, como o cinema e a mais cruel e silenciosa atuação da censura durante o regime ditatorial⁴⁸ (1964-1985).

Inquestionavelmente o teatro de revista sempre teve como um de seus pilares a ascensão do personagem periférico por meio do riso e do destronamento das figuras hierárquicas e de poder, pontos esses que serão discutidos mais adiante nesta dissertação. No Brasil tantas outras representações puderam ser construídas e desenvolvidas no gênero a partir de preconceitos culturais, frutos da colonização e do sistema escravocrata. Um exemplo é a representação de personagens pretos interpretados por atores brancos com rostos pintados com carvão de forma exagerada. Essa prática denomina-se *Blackface*.

Esse tipo de representação é uma influência direta vista a partir da segunda fase do teatro de revista no Brasil, uma forte influência estadunidense que se adaptou e se expandiu de forma naturalizada para figuras como a Mulata, presente

foi chamado de “Rainha das Revistas”, pois era na época a mais luxuosa e mais cara das companhias do gênero.

⁴⁸ Ditadura é um dos regimes não democráticos ou antidemocráticos. No Brasil a Ditadura Militar foi um regime autoritário que teve início com o golpe militar em 31 de março de 1964, com duração de 21 anos, tendo seu fim em 1985. Estabeleceu a censura à imprensa, censura à arte e cultura sendo lembrada por diversos motivos como a perseguição e a tortura aos opositores do regime.

no universo carnavalesco da época, difundida ainda mais com a exploração da corporeidade feminina.

2.2 HIBRIDISMO CULTURAL – ELEMENTOS EXTERNOS CRIANDO UMA IDENTIDADE NACIONAL

Para que se torne clara a compreensão da relevância cultural que o espetáculo *Noviças Rebeldes* teve na franquia *Nunsense*, precisamos elucidar o conceito de hibridismo cultural. Neste tópico, será possível entender as origens do termo e de como ele é empregado na cena contemporânea. Conceituados pesquisadores discorrem sobre o assunto trazendo um panorama dos processos culturais entre colonizador e colonizado.

Podemos definir de forma simplificada que o hibridismo se trata não apenas de processos de globalização, mas de processos de misturas culturais. “Misturas” estas que transitam entre uma cultura e outra.

Falar de hibridismo não necessariamente é falar de perda, de um extermínio ou da perda da identidade cultural de um povo, mas lidar com barreiras que podem vir a se fortalecer, advindas das trocas de experiências, costumes, padrões, podendo trazer novos processos culturais que podemos chamar de hibridismo cultural.

Stuart Hall pode ser considerado um dos escritores mais relevantes da contemporaneidade no campo dos estudos culturais. Em seu livro: *A identidade cultural na pós-modernidade*, somos conduzidos a examinar alguns aspectos das identidades culturais, de sexualidade, de etnia, de raça e de nacionalidade.

Na dissertação de mestrado do Professor Doutor Paulo Henrique da Cruz Sandrini, onde o hibridismo é abordado e analisado, podemos observar os apontamentos de Hall sobre o tema.

[...] hibridismo não se refere a indivíduos híbridos que devam ser contrastados com os “tradicionais” e “modernos”, enquanto sujeitos plenamente formados. Hibridismo é [...] um processo de tradução cultural de caráter agonístico, visto nunca se completar, permanecendo na identidade. Trata-se de um momento de ambiguidade, um momento ansioso como quase todo momento de transição que acompanha qualquer modo de transformação social [...]. (SANDRINI, 2007, p. 49)

Homi K. Bhabha é um estudioso inglês-indiano e teórico crítico, sendo um dos pesquisadores mais importantes nos estudos pós-coloniais contemporâneos do final do século XX. Bhabha desenvolveu diversos neologismos e conceitos-chave no campo, como hibridismo, sobre o qual discorreremos agora, e ainda mimetismo, diferença e ambivalência.

Outros dois teóricos se fazem presentes de forma a acrescentar o conceito de hibridismo sendo eles: Robert J. C. Young, teórico pós-colonial britânico, crítico teatral e historiador, e Mikhail Bakhtin, filósofo da linguagem russo, teórico da cultura europeia e das artes. Bakhtin será referenciado durante a dissertação por apresentar grandes pesquisas sobre a linguagem humana, além de ser ter cunhado ainda conceitos literários como polifonia e cultura cômica, carnavalização entre outros.

Mikhail Bakhtin discorre sobre o termo funcional da linguagem, sugerindo a potência de interromper o segmento normal do processo cultural. A ideia de multiculturalidade na sociedade está presente na ideia de carnavalesco, que surgiu na Idade Média quando um contraponto humorístico se opunha aos padrões eclesiásticos e feudais da época.

O termo hibridismo está recorrentemente usado na obra de Homi K. Bhabha, cuja análises apresentam as relações de colonizador e colonizado, enfatizando a interdependência cultural e a construção constante da ambivalência. Bhabha (1998) diz que os sistemas culturais são construídos em um espaço que ele chama de “Terceiro espaço de enunciação”. Para Bhabha, a aceitação desse espaço

ambivalente de identidade cultural pode ajudar a superar o distanciamento da diversidade cultural, contribuindo para o reconhecimento de um hibridismo no qual todas as diferenças podem coexistir. “É significativo que as capacidades produtivas desse Terceiro Espaço tenham proveniência colonial ou pós-colonial” (BHABHA, 1998, p. 69).

Como dito anteriormente, o termo hibridismo é comumente empregado em discursos pós-coloniais para significar a “troca” de experiências interculturais. Esse termo é amplamente criticado e documentado, pois consiste em negligenciar os impactos culturais, linguísticos e políticos transformadores tanto no colonizador quanto no colonizado. O uso do termo foi observado como forma de banalização das diferenças culturais.

Robert Young (2005) sugere que a contribuição da análise do discurso colonial, na qual se expressam conceitos como o hibridismo, fornecem uma significativa perspectiva sobre a ampla variedade de textos do colonialismo como algo mais do que mera documentação ou evidências. No entanto, o próprio Young apresenta uma série de contrapontos ao uso excessivo do termo hibridismo. Ele destaca o quão influente o termo hibridismo foi nos discursos imperialistas e coloniais negativos na união de raças diferentes.

Para Bakhtin, o hibridismo é politizado, portanto contestatório, de modo que tende à subversão e ao desafio da divisão e da separação, colocando distintos pontos de vista frente a frente, em uma estrutura conflitante. O hibridismo de Bakhtin foi transposto por Bhabha para um momento de desafio e resistência contra o poder colonial dominante, privando a cultura imperialista que por vezes foi imposta de forma violenta, privando também suas próprias reivindicações de autenticidade no âmbito político.

Young, entretanto, relembra o processo inconsciente de repetição envolvido no uso atual do termo. Segundo ele, quando falamos de hibridez, o discurso cultural contemporâneo não pode escapar da conexão com as questões raciais do passado nas quais o hibridismo tinha um significado racial muito claro. No entanto, de forma positiva, Young também observa que o termo indica uma insistência mais ampla sobre um contexto lógico, que vai contra a convenção das escolhas racionais. Nesse sentido o conceito de hibridismo enfatiza uma preocupação típica do século XX com as relações, ao invés de uma análise de objetos isolados, passa-se a pensar no significado como produto de tais relações em vez de objetos específicos.

2.2.1 Possibilidades que o texto dá para sua manutenção e adaptação no mundo

Em relação às adaptações temporais, para que o texto se mantenha atualizado, Goggin (2020) pontua que precisou fazer alguns pequenos ajustes ao longo dos anos, mas sempre evitou ao máximo referências contemporâneas na dramaturgia de seus textos para que o show não corresse o risco de parecer desatualizado. Em contraponto, algumas produções estrangeiras precisaram e precisam necessariamente fazer ajustes pontuais para que as piadas possam se encaixar ao idioma e no contexto cultural onde está sendo montado.

Não se pode negar o fato de que qualquer país que receba *Nonsense* terá que se adaptar a algumas normas culturais estabelecidas. Essas adaptações não necessariamente serão em sua essência consideradas uma releitura, e sim um resultado do hibridismo necessário para a produção e manutenção do show como um todo, em especial seu texto dramático. Essas questões influenciam na importância de manter uma ética, a fim de uma manutenção dramática digna, não

escondendo suas origens, e tampouco abafando suas adaptações e possíveis mudanças.

A adaptação transcultural brasileira, no entanto, não só manteve os elementos bases da dramaturgia e do contexto original como adicionou de forma orgânica elementos nacionais, que acabou resultando em um produto inédito até então.

Sabe-se que adaptação de uma cultura para outra não é algo novo ou contemporâneo, entretanto a nova era da globalização cultural vem trazendo um olhar mais atento a essas mudanças. Mudanças que podem incluir não somente a troca do idioma, mas a transposição de lugares e de momentos históricos, essas mudanças/transposições podem ocorrer por diversos motivos e necessidades, podem ir de direitos autorais a preceitos políticos, étnicos e religiosos.

A teórica Linda Hutcheon em seu livro *Uma teoria da adaptação* alerta sobre essas mudanças, lembrando-nos que:

Parece lógico que as mudanças de tempo e lugar provoquem alterações nas associações culturais; no entanto, não há garantia alguma de que os adaptadores levarão em consideração as mudanças culturais que podem ter ocorrido com o passar do tempo. (HUTCHEON, 2013, p. 196)

2.3 INTERMIDIALIDADE E ADAPTAÇÃO DE NUNSENSE

Não podemos falar de teatro sem falar de intermedialidade. Embora seja um termo relativamente novo, intermedialidade não deixa de representar o fenômeno encontrado no dia-a-dia ou até mesmo nas manifestações culturais que conhecemos como arte. O termo exemplifica todas as relações e interrelações que implicam cada mídia, mídia por sua vez tem como definição as soluções encontradas para que

cada signo seja executado. Podemos dar o exemplo da pintura, nessa mídia são necessários elementos como pincel, tinta, quadro, a aplicação do meio físico, do corpo e tantos outros que compilados e combinados produzem uma pintura. Sendo assim esse é de forma sucinta o significado de “mídia” como “mídia de comunicação”, o que nos será útil para formar a base do discurso de intermedialidade.

Intermedialidade, portanto, no seu sentido amplo, refere-se às relações entre mídias, suas interações e interferências. Essas relações só são possíveis quando de forma técnica observamos as possibilidades de estabelecer limites das mídias individuais, e somente a partir desse ponto é que se torna possível verificar esse processo de interação.

Ao abordarmos intermedialidade, é necessário ter consciência de que seu significado é muito abrangente e cada mídia como ponto de partida pode levar a caminhos distintos sobre o termo. Segundo Rajewsky⁴⁹ (2012), em seu livro *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*, se observarmos a intermedialidade na perspectiva literária de ponto de partida encontraremos três subdivisões categóricas: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas. A combinação de mídias será para nós o ponto de partida mais relevante. Alguns exemplos de combinações de mídias podem ser vistos no cinema, ópera, teatro, quadrinhos, musicais, instalações e tantas outras possibilidades existentes de combinações que proporcionam a intermedialidade.

⁴⁹ Irina O. Rajewsky é professora de Literaturas Francesa e Italiana. Suas principais áreas de pesquisa são as teorias sobre inter- e transmedialidade literária. Atualmente dirige o projeto de pesquisa “Midialidade, Transmedialidade, Narração: perspectivas de narratologia transgenérica e transmidial”.

Nonsense está ligado intimamente ao teatro, sendo um gênero que combina diversas linguagens e mídias, como a música, a dança, imagens, cenários, texto, palavras, figurino, projeções/interposições em vídeos, hoje tão comuns. Nesse contexto, a peça de teatro pode ser considerada uma relação intermediária.

[...] o fato de que o teatro consegue integrar várias formas de articulação midiática e apresentá-las no palco faz-se possível precisamente por conta das condições midiáticas e da estrutura plurimidiática próprias dessa mídia. Apesar de toda essa expansão midiática, ainda percebem o teatro – e assim fizeram por séculos – como uma mídia distinta e individual. Ela tem, portanto, fronteiras traçadas nos moldes da mídia e fronteiras traçadas nos moldes da convenção. (RAJEWSKY, 2012, p. 55)

Para que esse processo funcione de forma satisfatória e até mesmo para a continuidade das análises entre *Nonsense* e *Noviças Rebeldes*, a adaptação passa a ter um papel importante. *Nonsense* enquanto dramaturgia e obra de arte traz consigo representações subjacentes ao seu contexto cultural. Contexto esse que no ato de adaptar traz diversas influências às escolhas, podendo ser pessoais ou públicas, influências que ditam por vezes tomadas de decisões que irão corresponder ao contexto criativo no qual foi proposto o texto dramático. Podemos ousar ainda em dizer que tais escolhas não se restringem apenas no contexto criativo, mas também interpretativo, ideológico, histórico, estético, cultural.

As adaptações estão presentes em nosso dia-a-dia, presentes em meios de comunicação, meios de entretenimento, espetáculos musicais, espetáculos cênicos e tantos outros exemplos em que a adaptação está presente de forma ativa. Um consenso cultural e por vezes midiático é de que a adaptação é algo inferior às demais formas de releituras contemporâneas. Falar abertamente que uma obra é fruto de uma adaptação, é ainda que no sentido lírico da palavra condenar quase

que automaticamente a proposta a conviver com sua versão original pairando sobre o território literário.

É importante salientar que tratar uma obra literária e no nosso caso uma obra de dramaturgia como adaptação, não se restringe a uma simples comparação de fidelidade. Em seu livro *Uma Teoria da Adaptação*, Linda Hutcheon (2011, p. 28), dispõe de uma reflexão pertinente de que “a adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar [...]”.

Sendo assim, nenhuma adaptação deveria ser guiada pela ideia de fidelização. Linda Hutcheon (2011), simplifica: “adaptar” advém da prerrogativa de ajustar, alterar, tornar adequado um texto para seu contexto proposto. Uma transposição de localidade pode já significar uma mudança dentro na necessidade adaptativa de uma obra.

Entendendo a flexibilidade que a adaptação promove sem a real necessidade de comparação entre a obra adaptada e a obra fonte podemos dizer que *Noviças Rebeldes* consegue manter os elementos fundamentais para se assemelhar a *Nonsense*, ainda que mudanças de localidade, de identidade interpretativa dos atores e/ou recortes da dramaturgia não percam a identidade proposta do autor.

2.4 RELAÇÃO DE NUNSENSE COM O BRASIL

No Brasil *Nonsense* teve sua primeira estreia no ano de 1987, no Rio de Janeiro intitulado *As Noviças Rebeldes*, e contava com um elenco feminino. Na época já trazia uma linguagem moderna para o teatro musical por se tratar de uma temática religiosa em um país de maioria católico.

Foi no ano de 1995 que a reestrela do show no Brasil contou com a primeira montagem no mundo composta por um elenco totalmente masculino. A versão foi representada pela *Companhia Baiana de Patifaria*, tornando-se sucesso em uma temporada de mais de três anos. A *Companhia* realizou mais de 600 apresentações de *Noviças Rebeldes* em três diferentes montagens nos anos de 1995, 1997 e 2017.

A montagem do espetáculo composta por atores está documentada no livro *É a Minha Cara*. Livro este em que podemos encontrar o relato do jornalista Nelson de Sá que relembra uma entrevista que teve com Dan Goggin, em que contou sobre a produção inédita no Brasil. Nelson conta que uma das perguntas que fez veio após uma sugestão do produtor. O jornalista perguntou qual a opinião de Dan em relação à adaptação. Relembra que procurou o contato do autor a partir de uma lista telefônica de Nova Iorque.

A princípio, o americano estranhou. Ele não sabia que a peça tinha sido produzida pela Cia Baiana, apesar de o grupo proceder de forma legal e, inclusive, encaminhar ao órgão responsável o dinheiro referente aos direitos autorais. Surpresa ainda maior foi a notícia de que o elenco escalado para o título era masculino. Entretanto, ao explicar sobre a proposta da produção, ele ficou mais tranquilo e concedeu a entrevista para a folha de São Paulo [...] (MATOS, 2018, p. 113)

A adaptação e tradução da dramaturgia para o português intitulado *Noviças Rebeldes*, foi feita por Flávio Marinho, que além de dramaturgo é também tradutor, escritor, roteirista e diretor teatral. Sua carreira se consolidou pelo trabalho como jornalista de Cultura e crítico teatral, em jornais como *O Globo*⁵⁰.

As montagens brasileiras incluindo o especial televisivo de 2008 *Xuxa e as Noviças* uma adaptação de *Nunsense* e *As Noviças Rebeldes* foram dirigidas por

Wolf Maya. Maya é ator e diretor, teve sua carreira de ator iniciado na década de 1980, simultaneamente manteve uma carreira de diretor de novelas, cinema, teatro e musicais.

Goggin (2020) recorda que sua relação com o Brasil é muito prazerosa, veio ao país pela primeira vez para assistir a montagem de *Noviças Rebeldes*. Um convite foi feito para Dan vir ao Brasil conhecer a Companhia e sua montagem inédita. Após uma pesquisa sobre a trajetória da trupe e de assistir o material gravado Dan desembarca no Brasil em 1996.

Como podemos observar no livro *É a minha cara! A história da Cia baiana de Patifaria*, publicada em 2018, Dan estava curioso para ver o resultado que falava não somente das freiras, mas de grandes acontecimentos culturais e de problemas locais, tornando o espetáculo cada vez mais identificável com o espectador brasileiro. “Mesmo sem compreender uma palavra do que era dito, Dan reconheceu o potencial da peça na reação dos espectadores e, animado com a adaptação, sugeriu aos intérpretes uma temporada em Nova York” (MATOS, 2018, p. 114).

Em 1997 os atores estrearam *Noviças Rebeldes* em Nova Iorque, com uma temporada de três semanas. O espetáculo aconteceu na *46th Street*, local onde acontece o *Brazilian Day*, que é um evento realizado para comemorar o orgulho de ser brasileiro. O evento em questão reúne milhares de pessoas que festejam com música, dança e comidas típicas. Desde então Dan voltou ao Brasil mais duas vezes e procura manter constantemente contato com os atores brasileiros dos quais só tem lembranças positivas.

⁵⁰ O *Globo* é um jornal diário de notícias brasileiro, sediado no Rio de Janeiro, teve sua fundação em 1925 e pertence ao *Grupo Globo*, de propriedade da família Marinho. Tem circulação nacional nas formas impressas e digitais.

2.5 COMPANHIA BAIANA DE PATIFARIA

A *Companhia Baiana de Patifaria* nasceu entre amigos, Lelo Filho e Moacir Moreno que se conheceram em 1982 no *Curso Livre do Teatro Castro Alves*. O nome viria a partir do trocadilho “patifes”, que representava os integrantes do grupo oriundos de seus trabalhos teatrais. Outros integrantes foram sendo convidados a integrar o grupo exercendo funções não apenas como atores, mas como produtores e diretores.

A *Companhia Baiana de Patifaria* é um grupo teatral de comédia brasileira, sediada na capital baiana, Salvador. Embora os trabalhos tenham sido iniciados em 1982, foi só em 1987 que o grupo de fato foi fundado.

É coerente ressaltar que o grupo se estabelece desde seu início com objetivos muito bem definidos. Elementos do teatro besteirol, inspirações nas antigas chanchadas do cinema brasileiro, nos programas de auditório são de fato a base da *Companhia Baiana de Patifaria* a fim de resgatar o humor popular.

Tais elementos também são presentes no Teatro de Revista, como pode ser observado na página 58 desta dissertação, em que discorreremos acerca da confusão que se tem do entendimento de “teatro popular” e “cultura popular”. Veneziano (2013) esclarece a confusão que acarreta desentendimento entre teatro feito para o povo do teatro feito pelo povo.

Fica claro que a intenção do grupo em resgatar o humor popular vai ao encontro da construção do gênero revista. A *Companhia Baiana de Patifaria* também busca esse lugar de “revisar” em seus espetáculos, em especial com *Noviças Rebeldes*, que busca tanto na dramaturgia quanto na encenação uma reflexão e uma certa “revisão” de valores, costumes, acontecimentos e regras estabelecidas no momento de sua estreia.

No ano de 1994 uma fatalidade abala o grupo, Moacir Moreno é brutalmente assassinado em seu apartamento. No ano em questão a companhia se preparava para a primeira montagem de *Noviças Rebeldes*. Diante de tal acontecimento, a produção foi interrompida até que os demais integrantes decidissem dar continuidade ao projeto. *Noviças Rebeldes* foi acima de tudo uma grande homenagem a um de seus idealizadores. Além de todo o contexto dramaturgico que implicava a adaptação, e a transculturação da obra antes abordada como processo de hibridismo cultural, vemos *Noviças Rebeldes* em caráter celebrativo a vida.

Mencionar os detalhes do assassinato de Moacir Moreno não trazem ganho para este trabalho, entretanto acreditamos que seja oportuno apresentar brevemente alguns aspectos de sua carreira teatral. Moreno foi um exímio artista, deixou um extenso legado para a formação de uma identidade da comédia produzida na Bahia. Além de ser um dos integrantes originais de *A Bofetada*, foi também um dos idealizadores de *Noviças Rebeldes*.



FIGURA 18 – Moacir Moreno
FONTE: MATOS, 2018, p. 104

Para que possamos não nos estender nos inúmeros trabalhos e montagens que foram produzidas pela Companhia apresentamos uma cronologia nos palcos. A imagem foi retirada do livro *É a Minha Cara!*

1987	1999	2010
Abafabanca	A Bofetada	Siricotico
1988	2000	2011
Abafabanca	A Bofetada	Siricotico
A Bofetada	2001	A Bofetada
1989	A Vaca Lelé	2012
A Bofetada	2002	Siricotico
1990	A Vaca Lelé	A Bofetada
Abafabanca	Capitães da Areia	2013
A Bofetada	2003	Siricotico
1991	Capitães da Areia	A Bofetada
A Bofetada	A Vaca Lelé	2014
1992	A Bofetada	A Bofetada
A Bofetada	2004	Abafabanca
1993	A Bofetada	2015
A Bofetada	2005	Abafabanca
1994	A Bofetada	Fora da Ordem
A Bofetada	2006	A Bofetada
1995	Noviças Rebeldes	2016
Noviças Rebeldes	A Vaca Lelé	A Bofetada
1996	2007	Fora da Ordem
Noviças Rebeldes	A Bofetada	2017
1997	2008	A Bofetada
Noviças Rebeldes	A Bofetada	Noviças Rebeldes
3 em 1	2009	Fora da Ordem
1998	A Bofetada	2018
Noviças Rebeldes		A Bofetada
		Noviças Rebeldes
		Fora da Ordem

FIGURA 19 – A Companhia nos palcos: Cronologia
 FONTE: MATOS, 2018, p. 178

No final de 2021, Lelo Filho anunciou nas redes sociais o fim das atividades da Companhia por falta de apoios políticos e de incentivos fiscais oriundos da escassa política cultural e ao cenário pandêmico da COVID-19. Em março de 2022 o grupo retorna aos palcos em nova estreia com o espetáculo *Fanta e Pandora: A Bofetada*, um dos grandes sucessos da companhia.

O objetivo do grupo sempre foi a montagem de espetáculos a partir de pesquisas do gênero comédia, um estilo pouco explorado na região em sua época. As primeiras experimentações se debruçaram sobre o *teatro besteirol*, o que resultou em inovações para a cena teatral, pois trazia não apenas um gênero pouco explorado, mas uma companhia composta por homens e artistas que se propunham a trabalhar sempre de forma colaborativa, algo muito bem aproveitado pelos seus integrantes.

Lelo Filho, que hoje desenvolve a função de gestor do grupo, enfatiza que em todas as apresentações o conceito do personagem verbalizar as vontades do público é algo a que sempre se atentou. Segundo ele a comédia sempre foi palco para o reconhecimento. O fazer comédia para a companhia é uma grande oportunidade social de dar voz à sociedade. Lelo destaca ainda que todos os espetáculos sofrem pequenas alterações para se manter atuais e vivos para o público presente.

Outro ponto acrescentado é o fato de que as adaptações dramatúrgicas feitas por Flávio Marinho para a companhia em suas três montagens sempre foram feitas, concebidas e pontuadas a partir das características do humor que o grupo desenvolveu ao longo dos anos, de modo que *Noviças Rebeldes* foi criando uma identidade única da qual conhecemos hoje.

Se em versões femininas da dramaturgia observamos *Nonsense* e *As Noviças Rebeldes*, respectivamente em suas adaptações, na montagem feita para atores do gênero masculino não seria extinto o trocadilho, a versão estadunidense trouxe depois da inovadora versão brasileira um texto intitulado *Nonsense A-Men*. A *Companhia Baiana de Patifaria* brinca em seu nome retirando o artigo definido “as”, fazendo um trocadinho ao gênero anunciando nas entrelinhas de seus trocadilhos a ausência do gênero feminino representando as personagens.

As imagens a seguir trazem duas publicidades comerciais que reforçam a intenção da proposta artística e dramatúrgica de apresentar personagens travestidos de freiras.



FIGURA 20 – Publicidade *As Noviças Rebeldes*
 FONTE: REVISTA..., 2015



FIGURA 21 – Publicidade *Noviças Rebeldes*
 FONTE: CIA BAIANA DE PATIFARIA, 2020

2.5.1 Recepção do texto e a proposta do travestismo para os atores

A ideia da companhia em montar e interpretar *Nunsense* surge a partir de um desejo e sugestão do então integrante Wilson de Santos⁵¹, que havia visto a primeira montagem no país com um elenco feminino anos antes.

O grupo sempre teve a preocupação de dosar a construção e interpretação dos atores ao tratar das personagens e figuras femininas. A proposta e o cuidado foram para que se evitasse a personificação caricata de uma mulher ao mesmo

⁵¹ Wilson de Santos é um ator brasileiro, formado pelo *Curso de Formação de Atores SESC-SANTOS*. Fez parte da *Cia Baiana de Patifaria* durante 15 anos, seus trabalhos destacam-se não

tempo que se pudesse entender as dualidades de transpor o gênero. Lelo Filho (2020), conta que teve durante o processo alguns atores que precisaram levar os sapatos para suas casas, afim de aprender a andar e a se habituar com o salto alto, tentando alcançar a dinâmica que o texto e a obra pediam.

O travestismo teatral, em suma, consiste na prática de vestir-se como o sexo oposto. A prática era comum na antiguidade Greco-Romana tomando uma dimensão maior nos séculos XVI e XVII.

Margot Berthold, em seu livro *História Mundial do Teatro* (2001), explana que dentro do contexto teatral a prática ocorre desde as primeiras apresentações em que os personagens femininos eram representados de forma exclusiva por homens. Na época essa exclusividade não tinha cunho estético, mas retratava questões morais, tendo em mente que as mulheres não podiam participar de rituais, tendo uma função social clara de preservar e manter a espécie humana.

Devemos destacar que o ato de se travestir é uma prática muito corriqueira ao longo da história do teatro. Entender que o simples fato/ato de um ator que se propõe a transformação de sua identidade para execução de uma outra identidade, de outra **persona** que não ela já implica em um travestismo. Destacar nesse ponto que as condições culturais, sociais, estéticas e até mesmo dramatúrgicas quando citamos o estilo literário da obra, são pontos e contrapontos que colaborou e ainda colabora para a manutenção de uma estética teatral composta pelo travestismo.

Um exemplo que nos cabe em relação ao travestismo teatral e sua relação social eram as muitas representações religiosas. Representações que podem ser observadas na historiografia do cristianismo ocidental a fim de dar suporte para uma comunicação que tinha seu principal objetivo a catequização dos povos. Elas

somente no teatro, mas em participações na TV. Em 2009 Wilson estreou a comédia *A Noviça Mais Rebelde*, baseado no show *Nonsense*.

passaram a ser aceitas de modo formal e cultural ainda que realizadas e interpretadas por sacerdotes da época.

Margot Berthold (2006, p.199) aponta ainda que “até o século XV, os papéis femininos, [...] eram desempenhados por clérigos e eruditos. [...] a plateia não via nenhuma incongruência na interpretação de um papel feminino por um ator”.

O ponto central é que o travestismo não é algo revolucionário na cena dramaturgica, entretanto no decorrer dos anos alguns valores foram sendo oprimidos e um estigma pela prática interpretativa foi sendo levada para outros campos de diálogo. No mundo, diversos dramaturgos abordaram o tema, trazendo não somente o olhar da figura representada, mas o estigma social estabelecido de exclusão e não mais de contemplação da interpretação.

A Bofetada sem dúvidas construiu uma relação ator/plateia propícia para que a Companhia pudesse de forma pioneira propor *Noviças Rebeldes*. Seria irreal falar de tal manifestação sem propor a reflexão do debate enfrentado pela Companhia de retomar ou até mesmo reivindicar um espaço de tolerância, manifestações estas nas quais a figura travestida é aceita e celebrada, como por exemplo no carnaval e sua carnavalização, sendo talvez a mais importante e representativa forma de expressão.

O ponto é que um simples desejo de dramatizar um texto não tirou em nenhum momento a responsabilidade da Companhia em recepcionar de forma delicada e respeitosa tais temas, ainda que nossa cultura permita essa ruptura performática e *Nonsense* por se tratar de uma comédia permita algumas quebras de padrões representativos.

Um forte exemplo de contraponto da quebra de gênero no espetáculo é o momento dos agradecimentos. Enquanto na montagem estadunidense o

agradecimento servia apenas para que os atores pudessem receber os gracejos da plateia, na montagem brasileira optou-se pelos atores retirarem, ainda que de forma simbólica, ao final, parte do figurino, deixando mostrarem-se os atores por trás dos hábitos. Esse gesto contempla a historiografia do teatro em suas essências, reforçando o pacto cênico entre plateia e ator. A imagem congelada, ainda que de baixa qualidade oriunda da gravação do espetáculo feita em 1997, reforça o contraponto da quebra de gênero e de sua representatividade.



FIGURA 22 – Agradecimento ao final do espetáculo
FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE LELO FILHO

Esse reforço é mantido por Dan Goggin (2021), que comenta achar hilário quando os atores são convincentes a ponto de a plateia comprar a brincadeira de que são freiras. Pontua também que o show quando forçado não parece engraçado e a proposta não funciona.

2.6 NOVIÇAS REBELDES E A VANGUARDA CULTURAL BRASILEIRA

A História do Teatro Brasileiro ainda não incorporou a pulsante trajetória do teatro musical produzido no país, gênero reduzido, nos principais autores, quando muito, há referências passageiras ou restritivas. (SILVA, 2010, p. 1)

Em 1996, Dan veio ao Brasil para assistir à temporada de *Noviças Rebeldes* feita por homens, Lelo Filho (2021) recorda que o autor ficou preocupado com essa mudança, mas após o show concluiu que o trabalho de ator e de toda concepção manteve o respeito social não negligenciando as figuras das personagens. Outro ponto foi o da dramaturgia ganhar um ritmo mais acelerado não somente com os arranjos das músicas, mas também com o jogo de palavras que trouxe segundo o autor uma comunicação intensa com a plateia.

Um elemento adicionado à dramaturgia foi o dos ritmos culturais. No texto original, em determinado momento, a personagem Maria José (Anne Robert), interage com o público respondendo à pergunta: “O que uma freira faz quando está de folga?” (GOGGIN, 1985). O texto indica ao ator as imitações de fácil referência, como cantoras ou atrizes de grande popularidade estadunidenses. Na versão brasileira, esse mesmo fragmento do texto traz um pequeno *pot-pourri*⁵² de músicas nacionais, como por exemplo a cantora Daniela Mercury e a apresentadora Xuxa Meneghel.

Irmã José: [...] Eu, por exemplo, adoro fazer brincadeiras sabe? Eu faço muitas brincadeiras, eu adoro fazer personagens, brincar de mímicas. Eu adoro fazer imitações (Ela prende o véu de dentro) Atenção maestro, comigo! 1, 2, 3 e (Ela faz imitações de artistas famosos). (GOGGIN, 2017, p. 32)

O resgate de elementos revisteiros na montagem de *Noviças Rebeldes* foi outro fator positivo para a montagem. A dramaturgia original já propõe em diversas cenas uma interação ativa com a plateia, sugerindo ao ator que execute o texto entre o público. A adaptação foi pensada para que momentos como estes pudessem ser potencializados transformando o espetáculo muito mais interativo do que sua

⁵² *Pot-pourri* é um modo de executar várias músicas em uma única faixa, tocadas simultaneamente e por vezes sobrepostas.

versão original. A interação já é de início posta em cena, os personagens recebem o público na porta do teatro convidando-os para entrar no teatro da irmandade.

O texto propõe aos atores que se utilizem constantemente de elementos culturais populares, que podem ser marcas de aparelhos eletrônicos, músicas de programas da televisão ou até mesmo propagandas de *marketing* que permeiam o imaginário popular. Um exemplo da utilização desses elementos indicados no texto pode ser observado ao final da música *Uma Transição Difícil*.

É nosso *début*⁵³ fazendo rir
 A difícil transição
 De missionárias em artistas
 Arriscadas a levar um abacaxi
 É isso aí! [...] (GOGGIN, 2017, p. 10)

O elemento narrativo “arriscadas a levar um abacaxi”, que faz parte da tradução e adaptação, transporta o público para as referências nacionais brasileiras, uma delas seria a que remete ao bordão utilizado no programa *Cassino do Chacrinha* em meados dos anos 1980. O programa tinha um show de calouros apresentado pelo próprio Chacrinha, e recebia cantores como jurados que podiam votar nas apresentações musicais. Ao final do programa, os calouros poderiam ser premiados com um troféu de abacaxi, a depender do desempenho no palco.

Outro elemento dramaturgicamente muito bem explorado pelo tradutor/adaptador é a possibilidade que o texto trouxe de transitar entre os programas de variedades. Como visto antes, a dramaturgia apresenta os talentos das cinco freiras narradas, sendo assim a dinâmica proposta por Dan se assemelha a algo muito comum em nossa cultura, os programas de auditórios com suas múltiplas variedades. Trabalhar

com a ludicidade já presente em um universo coletivo é tempo ganho, deixando por vezes de ser necessária alguma introdução ou explicação prévia, podendo então o tradutor em sua livre escolha potencializar outros momentos antes não tão evidenciados.

É claro que estratégias dramatúrgicas e cênicas como essa são táticas do jogo teatral, em que a brincadeira do lúdico, do imaginário, do *nonsense* é de extrema importância quando olhamos o contexto total da obra. Podemos ousar dizer que *Nonsense* constantemente se permite correr tais riscos controlados.

O texto *Nonsense* agora já adaptado para *Noviças Rebeldes* conquistou a liberdade narrativa de brincar com símbolos nacionais presentes e vivos do Brasil. A sonoridade musical foi outro elemento importante para o hibridismo inserido na composição dramática da adaptação. Ritmos como os do grupo *Olodum*⁵⁴ são acrescentados na tradução de forma a complementar os ritmos anteriormente propostos por Dan nas músicas originais. A mistura de ritmos musicais em *Noviças Rebeldes* favorece de forma substancial o contexto híbrido da dramaturgia, alcançando estratégias cênicas e literárias para uma aproximação e identificação do público a partir da carnavalização já presente no Brasil.

Depois de entender todos os elementos teatrais e culturais que foram acrescentados à peça original *Nonsense*, ainda pode surgir a dúvida se de fato isso é considerado vanguarda ou não. Como sugere o Cambridge Dictionary (2022), vanguarda é uma palavra oriunda do francês *avant-garde*, representa um grupo ou parcela social que é responsável por introduzir na sociedade e em seu meio cultural, artístico, novos conceitos ou ideias. Tendo assim um papel precursor nas inovações estéticas.

⁵³ *Début* é uma palavra francesa que significa início ou estreia.

Pode-se dizer que vanguarda não é um termo tão utilizado, entretanto deve-se frisar que *Nonsense* e *Noviças Rebeldes* são produtos das décadas de 1980 e 1990. Todas as adaptações brasileiras são para a época e para o curso da franquia *Nonsense* pioneiras, um resultado palpável são as sequências da franquia que passaram a contemplar elementos introduzidos em terras brasileiras.

Assim como movimentos artísticos, a vanguarda também é responsável por promover reformas sociais. Calinescu (1999) explica que no ensaio *O artista, o cientista e o industrial*, de 1825, Olinde Rodrigues aconselha os artistas a servirem de vanguarda do povo, mostrando que o poder da arte é o caminho mais rápido para reformas sociais.

As imagens a seguir são resultados visuais que elucidam a composição musical há pouco citada e presente na adaptação. A primeira imagem traz um registro do ensaio fotográfico para divulgação e arquivo pessoal da *Companhia Baiana de Patifaria*, enquanto a segunda figura mostra um registro fotográfico de um momento do show em que esses elementos são utilizados na prática. É interessante observar que os elementos se complementam, a referência musical é também utilizada e aproveitada como recurso visual do próprio carnaval característico da Bahia.

⁵⁴ *Olodum* é uma escola de tambores afro-brasileiro da cidade de Salvador, Bahia. Seu nascimento ocorre em 1979 no período de carnaval como uma opção de lazer e cultura para os moradores.



FIGURA 23 – Divulgação do espetáculo *Noviças Rebeldes*
 FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE LELO FILHO



FIGURA 24 – Número musical da Irmã Maria José
 FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE LELO FILHO

2.7 A INSERÇÃO DA OBRA NO BRASIL E SUA ANÁLISE COMPARADA

Nonsense não traz em sua intenção literária uma narrativa religiosa. Embora a obra retrate acontecimentos de personagens freiras vivendo em seus mundos eclesiais, a temática cristã foi muito pouco abordada. A narrativa deixa claro que os acontecimentos ali narrados e/ou encenados poderiam acontecer com qualquer outra profissão ocidental, mas naquele momento em especial aconteceram com freiras.

Essa justificativa pode advir de diversos fatores sociais. Embora *Nonsense* e *Noviças Rebeldes* sejam produtos culturais, ambos se destinam ao entretenimento e

conseqüentemente sua comercialização. Falar de religião, ainda que moderadamente pode ser visto como um tema sensível. Sérgio da Mata em seu livro *Histórias & Religião* (2010), explica que a religião não se trata exclusivamente de fé, ela tende durante os anos a ampliar seu campo de influências para as mais distintas áreas de uma sociedade, estabelecendo ou ainda que pretendendo estabelecer a forma como os indivíduos devem agir em tal ou qual circunstâncias políticas ou morais.

As piadas e o tipo de humor apresentado em *Noviças Rebeldes* não poderiam fugir à estreita relação cristã com o Brasil. Um país que abrange diversas manifestações religiosas ainda tem em sua maioria católicos. A proposta joga constantemente com a liberdade cênica quando apresenta freiras não apenas em situações incomuns (*nonsense*), mas representadas por homens travestidos. É possível ver diversos trocadilhos que remetem a essa transposição incluindo o nome de alguns personagens. Na montagem estadunidense, uma das personagens tem em sua titulação de freira o nome Anne Robert, enquanto no Brasil o tradutor e adaptador mudou para José, um nome muito comum e com predominância masculina que para alguns espectadores pode passar despercebido em sua forte carga simbólica.

A misticidade de grande parte da população acerca da figura da freira é explorada em todo o texto, dúvidas do que uma freira faria em seu tempo livre são de alguma forma mecanismos psicológicos positivos para o andamento da peça que joga com o lúdico, com *nonsense* e, na adaptação brasileira, com o travestismo.

Em entrevista, quando perguntado sobre a recepção em relação à temática religiosa por parte do público brasileiro Lelo Filho (2021) recorda que não houve grandes críticas, exceto um único trecho que posteriormente foi retirado e

readaptado. O momento se trata da última música intitulada *Reprise Nonsense*, cantada pelo elenco que indica o final do espetáculo. As últimas frases da canção eram representadas com a fala e figura da Irmã Maria Anette que orientava o público na canção que caso alguém não tivesse gostado do show, poderia ir “a puta que pariu”. As duas citações seguintes apresentam o trecho dado como exemplo, o primeiro se trata da versão original da tradução e adaptação, enquanto o segundo trecho traz a versão readaptada após críticas.

Apaga o *spotlight* aquele *spotlight*
 Pois o show já terminou
 Se você se divertiu
 Traga alguém que'inda não viu
 Se não gostou vai pra puta que pariu ou... ou...ou
 Aplausos..... Por favor. (COMUNICAÇÃO PESSOAL)

Apaga o *spotlight* aquele *spotlight*
 Pois o show já terminou
 Se você se divertiu
 Traga alguém que'inda não viu
 Vá com Deus, Nosso Senhor... ou... ou...ou
 Aplausos..... Por favor. (GIGGIN, 2017, p. 48-49)

Essa seria a única grande alteração na adaptação de Marinho e que foi provocada pelo incômodo religioso de algumas pessoas que assistiram à primeira montagem de 1995. De fato, a versão original⁵⁵ estadunidense não traz nesse e tampouco em outros trechos tal provocação, brincando muito menos com os limites do riso e do *nonsense* em relação à religiosidade.

⁵⁵ Turn up the spotlight,/ Cause when we got light/ All that we can say is/ “It really has been fun,/ Thank-you each and everyone.”/ It’s time to end our play!/ By the way,/ God Bless you each day!” (GOGGIN, 1985, p. 92)

Outro ponto de análise comparativa foi a substituição das referências locais atribuídas no texto. Na canção que leva o nome *Difícil Transição*, as freiras discorrem sobre suas origens e como a ordem religiosa iniciou suas atividades com os leprosos⁵⁶. Em *Nonsense* (GOGGIN, 1985, p. 13) as personagens estão geograficamente em uma ilha do Sul da França, o que não se encaixaria tão bem na tradução. No Brasil, a escolha foi mudar o local para que os acontecimentos se passassem dentro do país, no nosso caso o Brasil, mais especificamente no “meio do Nordeste” (GOGGIN, 2017, p. 9).

Outras mudanças no texto em relação à geografia dos acontecimentos podem ser vistas na narrativa da Madre Superiora. Em seu monólogo, ela recorda e conta ao público suas origens e como se tornou uma freira, relembra que seus pais, artistas de circo, sofreram um acidente enquanto se apresentavam em uma corda bamba esticada no rio Tâmis, em Londres. Na versão brasileira, o adaptador escolheu transpor a cena para o contexto das Cataratas do Iguaçu, Paraná, como observada no trecho a seguir. “Como eu estava dizendo, nós descemos para o Sul e estendemos o arame sobre as Cataratas do Iguaçu. Um golpe publicitário. Sem rede, sem nada!” (GOGGIN, 2017, p. 25).

3 RISO, CARNAVALIZAÇÃO E AMBIVALÊNCIA CÔMICA

3.1 O PODER DA BRINCADEIRA NO IMAGINÁRIO - CARNAVALIZAÇÃO

É quase impossível discorrer sobre o poder do riso sem conceituar brevemente o conceito de carnavalização. O termo será explanado com mais profundidade no decorrer da dissertação; porém, cabe ao leitor identificar as bases

⁵⁶ Hanseníase, antigamente chamada de lepra, é uma doença infecciosa crônica e curável que causa, sobretudo, lesões de pele e danos aos nervos.

em que consiste na carnavalização. Embora carnaval e carnavalização tenham conceitos correlacionados, não se tratam de conceitos coincidentes.

Para Bakhtin (2010), o carnaval deriva das palavras em alemão *Karne* (que significa a comunidade pagã, os deuses e seus servos) e a *Val* (algo semelhante a morto/assassinado). Significando e sendo compreendido então o carnaval como uma **procissão dos deuses mortos e/ou destronados**. Esse conceito passa a ser uma estratégia para desconstruir a ordem que está estabelecida e propor novos caminhos de estabelecimento da sociedade. Podemos dizer que o carnaval passa a ser em sua celebração uma crítica à ordem vigente, que pode ser social, econômica e religiosa.

A carnavalização consiste nas subversões ou marginalizações dos padrões e regras (sociais, morais, ideológicas) apontadas anteriormente, buscando estabelecer um olhar crítico a partir dos sentidos, do riso, da sensualidade e de elementos antes represados. Tais manifestações nunca deixaram de ter suas origens nas festas populares que diversas sociedades realizam ao longo do tempo. Aspectos e manifestações carnavalescas podem ser encontradas em *Nonsense* e *Noviças Rebeldes*, que apresentam tantas questões pertinentes à vida social, aos padrões morais, às classes hierárquicas e afins.

Bakhtin (2010) complementa ainda que temporariamente tais celebrações igualavam as diferenças sociais e hierárquicas, deixando-as suspensas em meio às festividades carnavalescas, o que converge, para Bakhtin, para um momento da igualdade popular, em que alto e baixo, rico e pobre, rei e plebeu, santo ou profano, todos que celebram de alguma forma os ritos das festividades estão protegidos pela suspensão de valores da carnavalização, tratando a todos com igualdade.

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. (BAKHTIN, 2010, p. 3-4)

A capacidade de igualar indivíduos e de rebaixar as instituições de poder é algo que pode ser observado em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1965), livro que se refere à tese de doutorado de Mikhail Bakhtin. Bakhtin iniciou sua tese de doutorado no ano de 1930. Sua defesa, no entanto, só ocorreu em 1940 e foi publicada em 1965. Diversos fatores históricos colaboraram para as datas distantes, como por exemplo a Segunda Guerra Mundial, contudo não se pode negar que mesmo no decorrer das décadas o caráter crítico e o peso social e hierárquico que a carnavalização representa colaboraram para tais disparidades entre as datas.

Por esses motivos podemos observar que a obra de Bakhtin sobre carnavalização propõe acima de tudo analisar e debater os conceitos literários do carnaval, o que nos propomos a analisar por exemplo no sentido do destronamento que *Nonsense* e *Noviças Rebeldes* entregam em sua dramaturgia e performance. Conceitos que estabelecem a crítica como ponto de partida a fim de estabelecer um caminho novo para a própria constituição da sociedade. Falar de carnavalização no âmbito acadêmico ainda é algo perigoso e requer cuidado, o discurso crítico de uma “suspensão” ainda é visto, sentido, notado e condenado mesmo que de forma velada. Quando falamos de conceitos literários, a proposta do destronamento é ameaçadora. Sem dúvidas é um grande indicativo de que Bakhtin estava correto em seus apontamentos do poder igualitário e subversivo do tema carnavalização.

A abolição das relações hierárquicas possuía uma significação muito especial. [...] A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. [...] Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. (BAKHTIN, 2010, p. 9)

Quando falamos de uma suspensão de valores onde um momento igualitário é proporcionado, falamos de um preconceito de classes que por alguns instantes podem ser esquecidos, essa convenção assim dizendo é a liberdade de realizar atos e desejos sem a atitude de intolerância e discriminação relativamente a algo ou alguém.

Diversos exemplos poderiam ser pontuados em *Nonsense* para elucidar a correlação da carnavalização quando nos referimos a essa suspensão social, como explicada antes sendo uma pausa temporária nas relações políticas e hierárquicas que regem aquele momento social do coletivo. Ao final do texto dramaturgico, por exemplo, todas as freiras cantam sua última canção intitulada no Brasil como *Mais Santo que Você* ou *O Nosso Ideal*. Na música, o público é convidado a refletir sobre o lema e a missão do convento, mostrando ainda que de forma cômica, que todos podem ser alguém especial como qualquer outro santo, que cada ser humano pode fazer o bem segundo os valores cristãos, que são o centro social das personagens. É curioso que mesmo que essa música represente uma pequena parcela do contexto do produto total do texto, é um exemplo completo da teoria de carnavalização se nos baseamos em Bakhtin. Os exemplos são observáveis no primeiro momento do contexto religioso, tendo em vista que a origem do carnaval advém de procissões e festejos populares religiosos. Observemos:

Digo o que fazer
 Pegue o exemplo de alguém especial
 Que seja pra você, o certo, o ideal
 Aquele santo, um ídolo
 Talvez lhe fale ao coração e te levará, levará a Deus. (GOGGIN, 2017, p. 47)

Outro exemplo nesta canção é a maneira que o autor introduz de forma social o caráter de equiparidade entre seres humanos e divindades cultuadas. Não deixando escapar nem mesmo o caráter crítico e satírico que o carnaval se propõe de repensar seus valores, como apresentado no trecho a seguir:

Bernadete em Lourdes, ela teve uma visão
 Vislumbrou a virgem todo mundo diz que não
 Quem acredita nela tem a sua devoção
 A fé move montanhas
 Quero ouvir quem diz que não! [...]

Que Lúcia era virgem, ninguém pode afirmar
 Lúcia virou santa, pois não quis se entregar
 Lúcia virou mártir, foi durona, resistiu
 Bateu o pé, disse que não
 Morreu sem dá...
 Um pio [...]

Santa Madalena mantinha profissão
 Foi apedrejada por toda população
 Quando Jesus Cristo concedeu-lhe o perdão
 Mostrou que prostituta, negro e índio é tudo irmão. (GOGGIN, 2017, p. 48)

Embora *Nonsense* e *Noviças Rebeldes* sejam consideradas obras “comerciais”, “entretenimento”, o teor popular nunca deixou de se fazer presente de forma ativa. Esse teatro popular que vai de encontro com a carnavalização e apresenta algumas variações em sua dramaturgia podem diferir para alguns em um

teatro chamado “elevado”. O jogo cênico de um teatro popular como visto na dramaturgia analisada traz a liberdade do diálogo entre classes, por vezes de cumplicidade, uma forma improvisada que permite respostas e manifestações autônomas, o oposto da dramaturgia elevada e elitizada que raramente ou quase nunca transmite a ideia de igualdade social ou da liberdade ao diálogo e intervenções populares.

O teatro popular a que vamos nos referir em sua estrutura apresenta, de forma habitual, o riso como elemento social. Segundo Veneziano (2013), historiograficamente é quase impossível datar a origem do teatro popular, mas temos muitas referências e escritos descrevendo tais acontecimentos, e o que se pode afirmar é que o teatro popular sempre caminhou lado a lado com a comédia e o riso.

Falar de carnavalização e riso é confrontar-se ativamente com os poderes, que são facilmente fragilizados por tais manifestações. O riso, por exemplo, é proibido em diversos locais e situações sociais do nosso dia a dia. Ele é um impeditivo do controle, pois não se tem controle sobre ele. A carnavalização enquanto manifestação, tanto literária quanto de celebração é por vezes contida a fim de controlar as classes que em momentos como esses podem não querer se igualar ou serem destronadas.

Não seria possível falar de *Nonsense* sem falar do riso e seu poder no imaginário popular. O riso tem um papel social contínuo, *Noviças Rebeldes* em sua montagem apresenta (em sua tradução e adaptação) conceitos da comicidade que repercutiram durante anos não só nas produções brasileiras que sucederam a da *Companhia Baiana de Patifaria*, mas também nas montagens seguintes da obra no Brasil e nas sequências de *Nonsense* como um todo.

Ao falar do riso e do cômico é possível analisar no livro de Bergson (2018), *Riso: ensaio sobre o significado do cômico*, que tal elemento faz parte da característica humana e tem grande importância nas relações sociais. O riso costuma ser aplicado em situações de inadequação de conduta de um indivíduo em comparação aos outros, assim como pode ser usado para individualizar e/ou diferenciar um ou outro dos demais, tal riso pode ser utilizado para diferentes finalidades; mas, contudo, suprem seu caráter de se relacionar com o outro (indivíduo).

Não há cômico fora do que é propriamente dito *humano*. Uma paisagem pode ser bonita, grandiosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível. [...] Muitos definiram o homem como um “animal que sabe rir”. Poderiam igualmente tê-lo definido como um animal que faz rir, pois, se algum outro animal ou qualquer objeto inanimado chegam a tanto é por semelhança com o homem, pela marca que o homem nele imprime ou pelo uso que deles o homem faz. (BERGSON, 2018, p. 38)

Trazendo um demonstrativo prático para a pesquisa, podemos ver na dramaturgia de *Noviças Rebeldes*, quando observamos as freiras sem opção de escolha, vendo como única saída para seu problema colocar as últimas quatro freiras no *freezer*, o riso é trabalhado e utilizado para amortizar a conduta inadequada das personagens sob a perspectiva social da realidade a que todos da plateia estão condicionados a seguir como padrão moral.

Esvaziando o freezer
Em nome de Jesus
Descongelando pra sempre
As irmãs azuis
O tempo esgotou
Devemos apressar
Quatro almas libertar (GOGGIN, 2017, p. 35)

A pesquisadora e psicóloga Jo-Anne Bachorowski, especialista em comunicação vocal, incluindo o riso, faz um complemento pertinente ao livro de Bergson (2018). Segundo ela, o riso humano surgiu no processo evolutivo para formação de alianças. Partiu inicialmente de um sorriso, transmitindo uma postura de receptividade. Como um sorriso também é um processo evolutivo, o ser humano passou a controlar a habilidade de simulá-lo. A partir do momento que entendemos isso podemos dizer que brincar com o cômico pode sim significar brincar com o inconsciente, pois trata não somente da comunicação que ele é capaz, mas das origens evolutivas presentes na genética humana.

Um personagem de tragédia em nada alterará a sua conduta por saber como a julgamos; ele poderá perseverar, mesmo com a plena consciência do que é, mesmo com o sentimento bem nítido do horror que nos inspira. Mas um defeito ridículo, uma vez que se sinta ridículo, procura modificar-se, pelo menos exteriormente. (BERGSON, 1983, p. 12-13)

O modificar-se é um processo que se instala na pessoa ou personagem a fim de desviar os hábitos ou ações que fujam ao padrão social. Em *Nonsense* não observamos essa alteração/modificação de conduta das personagens enquanto personas com a plateia, entretanto observamos algumas manifestações sutis, vista por vezes como um efeito de automatismo, e é neste ponto que a comicidade se instala. O riso tanto no teatro quanto no cotidiano sempre serviu, serve e servirá como uma espécie de indicador social, de um desvio de comportamento de um indivíduo e de seus atos.

E é do riso como indicador social que Goggin se apropria quando escreve *Nonsense*, a partir de situações incomuns (nonsense) como, por exemplo, a Madre Superiora que naquele momento da estória representa uma figura religiosa, com seus dogmas, limites, carga social no que se refere ao papel pré-estipulado na

sociedade, passando pela experiência do uso de drogas, derivando assim em uma cena teatral em que acredita estar grávida devido ao entorpecente. Essa situação escrita e proposta por Dan serve acima de tudo como forma de estranhamento, provocando o riso a partir do desvio de comportamento da Madre sob a perspectiva do público das incoerências sociais propostas. “Podemos concluir desde já que nesse sentido sobretudo é que o riso ‘castiga os costumes’”. (BERGSON, 1983, p. 13).

Ainda de acordo com Bergson (2018), é observável que atitudes e comportamentos de uma personagem ingênua, que não coincidem com os padrões estipulados de convívio social tornam-se risíveis ao olhar, e prontamente se torna algo de julgamento do espectador. Tais atitudes vindas da ingenuidade da personagem, quando controláveis e propensas a serem replicadas em diferentes circunstâncias, tornam a figura em nossa dramaturgia representada por uma freira, um elemento cômico que provém de uma concepção despretensiosa.

Observemos, em nosso objeto de estudo, o exemplo da inocência controlada a fim de causar o risível: “[...] Irmã Maria Anette, você por aqui? Que tolice, irmã. Você sabe que não pode ficar surda! Todo mundo pode ver que freiras nem têm orelhas! Ai, onde é que eu tava mesmo? [...] (GOGGIN, 2017, p. 20)”.



FIGURA 25 – Irmã Amnésia e Irmã Maria Anette em Nova Iorque
FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE LELO FILHO

Bergson (2018) explica que o riso está atrelado a cinco gatilhos de resposta ao cômico; as cinco definições podem ser encontradas e observadas na dramaturgia de *Nonsense* e em especial na adaptação brasileira *Noviças Rebeldes*. Podemos rir a partir do estranhamento, seja ele absoluto, relativo ou moderado, e na identificação, seja ela também moderada ou absoluta.

O estranhamento absoluto vem de uma incompreensão; é quando estamos diante de uma circunstância completamente fora de nossa realidade e/ou conhecimento, ficamos sem saber como agir ou imaginar uma possível resposta. O riso pode então surgir como uma forma de gatilho a uma possível reação e resposta. A dramaturgia apresentada aborda em diversos aspectos a incompreensão como estranhamento a fim de provocar o riso. O fato de as personagens freiras serem interpretadas por homens na adaptação brasileira já é, por si só, um fator de estranhamento.

O estranhamento pode ser relativo, pode ser desencadeado ainda pela hostilidade. Quando conseguimos identificar o estranhamento e a discrepância entre nossa realidade e a da personagem, os fatores de estranhamento predominam aos

de reconhecimento, e isso pode ser considerada uma reação de defesa, de distanciamento, de evitar aquele que parece semelhante, mas não completamente. Ainda que modestos, esses gatilhos podem ser pontuados em *Noviças Rebeldes*; ao tratarem dos desejos e o comportamento da Irmã Maria José. A Madre Superiora e a Irmã Frida insinuam, brincando, que José não tem mais salvação. No trecho a seguir é possível elucidar essa “hostilidade” de forma sutil, mas que proporciona o riso.

MADRE: [...] Olhe, Frida, eu não estou mais podendo com essas meninas, não estou mais podendo!

FRIDA: Entenda, Gardênia, não tem mais teologia que dê jeito! (Frida leva a Irmã José, que chora, até o secador)

MADRE: Mas menina, a cara dela é de uma indecência!

FRIDA: Gardênia, não fale assim da menina! Ela até que é bonitinha... por dentro! [...] (GOGGIN, 2017, p. 37-38)

E o último dos estranhamentos seria o moderado, o riso *bergsoniano* que resumidamente é o rir de alguém. Ele representa o riso como gesto social, rir de alguém ou de algo que lembra alguém. O riso que alerta e pune a tendência de desvio de comportamento para a convivência vai em direção ao rígido e automático.

Dan Goggin propõe em uma cena que a Madre Superiora recebe da Irmã Maria José um suposto frasco achado na escola do convento. Para que ela descubra o teor do conteúdo a Madre é levada a cheirar quando imediatamente descobre que se trata de algo ilícito. Na adaptação brasileira a cena ainda acontece, porém é potencializada pela memória cultural e carnavalesca do Lança-Perfume⁵⁷, ou como é utilizado na peça **Loló**. O riso está presente no inconsciente da plateia por conta do desvio de conduta social apresentado pela Madre, que repetidamente

⁵⁷ O lança-perfume, conhecido também como loló, é uma droga fabricada a partir de solventes químicos com essências de perfumes, éter e clorofórmio. Tais componentes são embalados em tubos de alta pressão. A droga é aspirada pela boca e nariz, em alguns casos é utilizada em misturas com bebidas alcoólicas.

inala a droga causando o riso de que trata Bergson, juntamente com a bagagem cultural que traz tal droga utilizada na adaptação.

[...] Ai meu Deus, o que será que essa menina me arranjou hoje! Bom, chama-se Loló. [...] está dizendo aqui. Remova a tampa, deixe o frasco aberto e permita que o aroma se desenvolva. Aroma! Eu adoro extratos. [...] Que perfume curioso esse. O sangue de Cristo tem poder! Pode entrar. Que negócio de cheiro esquisito! [...] (Dá outra cheirada. Efeito. Ela vai até o centro do palco engatinhando, deita e se dirige a alguém na plateia). Meu Deus, que negócio de efeito esquisito! Deus é o caminho, viu, minha filha? Mas o Edir Macedo é o pedágio. Ave Maria! [...] (GOGGIN, 2017, p. 30)

Se rir de alguém pode ser considerado como um estranhamento moderado, rir com alguém por sua vez tem dois vieses de identificação: moderada e absoluta. Na identificação moderada, ao rir com alguém, busca-se empatia, tendo como finalidade aproximar, trazer de alguma forma para perto de si o interlocutor, buscando gerar empatia entre indivíduos dentro de um contexto específico. Um exemplo seria o ato de contar uma piada buscando de alguma forma se encaixar e ser aceito em/por um grupo, como mostrado no exemplo a seguir, no diálogo entre a Madre e a Irmã Frida.

MADRE: [...] é importante que vocês saibam por que estamos fazendo esta festinha. É que tivemos um pequeno desastre em nosso convento. Bem, há um ou dois meses nossa cozinheira Irmã Julia...

TODAS: Ovelha de Deus! (fazendo o sinal da cruz)

MADRE:...Serviu uma canja com legumes enlatados e praticamente todas as irmãzinhas morreram, instantaneamente, de botulismo.

FRIDA: Foi praticamente uma "Última Ceia!" (PAUSA)

Um pouco de humor negro! (GOGGIN, 2017, p. 5)

Por fim, e não menos importante, temos a identificação da empatia absoluta. É o riso absoluto que podemos dizer se tratar de manifestações que se aproximam

da felicidade, cumplicidade, comunhão, integração. Essa empatia absoluta também pode ser vista durante toda a dramaturgia e em todas as personagens que em determinadas situações e momentos demonstram tal tipo de manifestação cômica. A cena musical da Irmã Leo utilizada na versão estadunidense e pela montagem feminina de *As Noviças Rebeldes* apresenta tal intenção de cumplicidade e comunhão entre desejo e realidade. Irmã Leo sonha em ser a primeira freira bailarina na canção *The Biggest Ain't the Best (O Maior não é o Melhor)* e é encorajada pela Irmã Frida, que na hierarquia religiosa é responsável pelas noviças. Frida canta que estará sempre disposta a lhe ajudar, entretanto, que Irmã Leo não se esqueça de seguir os valores com os quais se comprometeu.

AMBAS: Escute, minha irmã
Sempre chega o amanhã
Ser humilde não é feio
É o que diz a fé cristã
[...] De agora em diante
Nós também vamos [...]
Brilhar... (GOGGIN, 2015)

O riso está constantemente numa corda bamba, para Bergson (2018), é um comportamento envolvido por tensão, ele acontece quando a pessoa não tem elasticidade suficiente e como consequência o corpo ri, pois biologicamente é necessário gerar um movimento de reação ao que somos expostos. Não existe regra para a quebra da elasticidade, pode ser um gesto, um movimento ou uma palavra, algo que quebra a rigidez corporal e a elasticidade do ouvinte. Essa quebra pode ser obtida através da tensão moral, social ou caráter utilizada na carnavalização para trazer o cômico por meio do destronamento ou rebaixamento de tudo o que era elevado, sério, dogmático, que se apresenta com caráter de certeza absoluta.

3.2 A AMBIVALÊNCIA DO DESTRONAMENTO

Para se tratar do destronamento oriundo da carnavalização, faz-se necessário retomar alguns apontamentos acerca das suas manifestações e rupturas da ordem. A presente pesquisa busca ir além das analogias entre a temática religiosa de *Nonsense* com o clássico conceito de que o carnaval é somente uma festa popular que ocorre logo após a quaresma.

Não se pode entender destronamento sem apontar o fato de que o carnaval se trata de qualquer tipo de demonstração popular que emerge das massas, tendo como característica forte o desencontro com as regras institucionalizadas, a fim de tentar rebaixá-las. Essa característica tem como objetivo principal igualar todos os indivíduos, seja por meio da arte ou de outras situações, e rebaixar de alguma forma as instituições de poder (ou seja, excede àquilo que entendemos por simples festa popular, ou como estamos habituados a assimilar o termo).

Compreendendo os aspectos e princípios do carnaval, é possível observar os contextos representativos das ações de coroação e destronamento dos ditos “bufos”. Bufos são o mesmo que bobos, burlescos, saltimbancos ou popularmente conhecidos como bobos da corte, são com essas figuras dos tempos da Idade Média e da monarquia que observamos as primeiras críticas do destronamento, eram pessoas encarregadas de entreter o rei a fim de fazê-lo rir. Muitas vezes eram as únicas pessoas que podiam criticar o rei sem correr riscos. Nos carnavais são os bobos que simbolizavam a dualidade da vida, podendo transitar entre as classes, eram pessoas que em seu cotidiano tinham a mínima liberdade do riso e conseqüentemente do destronamento.

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). Na coroação já está contida a ideia do futuro destronamento [...] (BAKHTIN, 2008, p. 141)

O destronamento passa a ser então a característica de rebaixar não somente as instituições, mas camadas sociais elevadas. Na visão de Bakhtin (2010), a carnavalização não é um processo estático e nem um conteúdo finalizado, mas uma forma visual artística flexível, que permite constantemente a descoberta de novos e inéditos princípios de um sistema antes não explicado. O carnaval referido por Bakhtin é uma espécie de inversão de posições, com marginalizados ocupando o centro simbólico do acontecimento, privilegiando o marginal ou periférico antes excluídos.

Espetáculos carnavalescos são capazes de quebrar barreiras de classe, sociedade, ideologia, idade e gênero. Representa a liberdade e o extravasamento. Por essa ótica bakhtiniana, podemos dizer que *Nonsense* apresenta um mundo de cabeça para baixo ao seu espectador, em que todas as diferenças entre os homens são abolidas por uma peculiar atitude carnavalesca. Sem dúvida, o principal fator abolido no carnaval foi a hierarquia. Leis, proibições e restrições determinam o padrão do sistema e a ordem diária. Contudo, todas permanecem suspensas durante o carnaval.

São observadas três grandes manifestações da cultura cômica popular em que a suspensão do sistema é o ponto-chave entre o oficial e o cômico. A primeira se dá com as manifestações presentes nos ritos e espetáculos. Essa forma não se restringe apenas às complexas procissões do carnaval, mas outras festas, rituais, cerimônias e representações consolidadas em tempos carnavalescos. Destaca-se

dos muitos tipos ou figuras públicas que compõem o carnaval a figura do cético, lembrado como bobo, palhaço, é o representante do próprio espírito do carnaval, muitas vezes eleito o rei da comédia. Neste caso em questão, a figura passa a ser o alvo de todo tipo de abuso humorístico possível.

Se é possível compreender o riso como reflexo humano de diálogo corporal, a figura do cético pode ser inserida de diversas maneiras literárias. Em *Noviças Rebeldes*, a figura do “bobo” é representada além do contexto geral pela personagem Irmã Amnésia, que traz consigo esse espírito carnavalesco descrito por Bakhtin. “Esta é Amnésia, que não sabe nem quem é! Levou com a cruz na testa, a coitadinha tá lelé.” (GOGGIN, 2017, p. 4). Na primeira citação e aparição da personagem, o autor a apresenta como boba, abrindo precedentes para o deslocamento cômico da freira tanto como persona como figura social.

A segunda grande manifestação cultural apresentada por Bakhtin (2010), se dá com as obras cômicas verbais, podendo ser orais ou escritas. Essa manifestação intimamente relacionada ao carnaval se propagou ao longo da Idade Média e do Renascimento, inúmeros textos com elementos e características da paródia são encontrados, são textos produzidos em sua maioria em mosteiros para serem utilizados em cerimônias de carnaval. A chamada paródia sacra imita vários aspectos do culto que vai desde as escritas litúrgicas, salmos, evangelhos e orações até os hinos cantados, igualmente parodiados, a fim de rebaixar ou invalidar de alguma forma tudo aquilo antes considerado sublime, elevado, dogmático ou sério.

Nonsense apresenta constantemente as figuras e elementos sacros, embora já tenhamos observado que tais elementos e figuras não são os pilares narrativos abordados na dramaturgia, é de suma importância a análise e o registro ainda que de modo singelo a paródia sacra citada por Bakhtin que se faz presente em toda

obra literária. As músicas que quase sempre remetem a cânticos católicos, as vestimentas religiosas, as referências visuais e, por vezes, as piadas de duplo sentido são utilizadas não para rebaixar as figuras das freiras, e sim rebaixar o poder opressor e silenciador do sistema hierárquico cristão, com a finalidade de igualá-las de forma a “humanizá-las” para o público proporcionando assim parâmetros de identificação para a comicidade e o riso.

São elementos cruciais para a dinâmica cênica, mesmo que o público ou o leitor da dramaturgia enquanto obra literária não compreenda os elementos de carnavalização. No trecho a seguir, quando uma das personagens é apresentada ao longo da música *Virando Católica*, canção que fala sobre sua vida, que foi e ainda é repleta de problemas de condutas sociais conflitantes para si, em relação a sua aceitação na vida religiosa. A música é construída a partir de cânticos e melodias católicas, apresentando termos em latim comumente usados em ritos e orações da antiguidade.

IRMÃ JOSE: A igreja tenta acompanhar
Os tempos atuais
Mas não consegue perceber
Mudanças sociais.
Por isso, aqui estamos nós
Abrindo o coração
Fazendo ouvir a nossa voz
Cantando essa oração.
[...] *Hosanna in excelsis*⁵⁸! [...] (GOGGIN, 2017, p. 34)

Por fim, a terceira grande manifestação apontada por Bakhtin (2010) engloba as várias formas e gêneros de palavras. Nesta manifestação, o carnaval,

⁵⁸ *Hosanna in excelsis*, é um termo proveniente do latim e hebraico e que significa “Salva-nos, te imploramos”, ou “te imploro”. Hosana nas alturas é uma oração a Deus e significa: “Salva-nos agora, ó Tu que habitas nas maiores alturas”. (RELIGIÃO..., 2011)

como grande manifestação cultural estabelece uma nova forma de comunicação baseada em gestos e vocabulários. Ela provém da igualdade social e da abolição da forma e da etiqueta.

O uso popularizado de palavrões, juramentos, blasfêmias, expressões obscenas e abusivas acabam definindo a linguagem carnavalesca em sua função contraditória, ou seja, ao mesmo tempo que passa a ser humilhante também passa a ser transformadora. Há também agressões e outras formas de abuso físico que conservam ainda o sentido cômico de insulto e elogio. Esse viés carnavalesco não é presenciado e tampouco descrito na dramaturgia analisada. Embora não apareça de forma explícita, esse comportamento carnavalesco pode ser pontuado na morte das freiras por botulismo, e ainda que de forma muito distante representa a queda, simbolizando a morte que proporciona a vida.

Esvaziando o *freezer*

Em nome de Jesus

Descongelando pra sempre

As irmãs azuis

O tempo esgotou

Devemos apressar

Quatro almas libertar! [...]

Maldita hora que

Júlia as envenenou

Nossa vida complicou [...] (GOGGIN, 2017, p. 35-36)

A estrofe da música citada acima mostra como tal função contraditória que por vezes se passa como insulto, mas que na convenção carnavalesca passa a ser considerada cômica.

As três categorias, embora apresentem diferentes elementos, refletem os mesmos aspectos. Os elementos que unificam a diversidade das expressões

carnavalescas é o riso, um riso coletivo que luta constantemente com o tom sério da cultura e a seriedade reprimida. A carnavalização torna-se uma oportunidade de revelar os aspectos mais profundos da realidade humana e do cotidiano. Esses aspectos podem mostrar-se demasiado perturbadores para serem mostrados de forma aberta e frequente.

Nonsense, enquanto escrito literário, é um registro da simbologia carnavalesca, propõe no jogo cênico figuras personificadas em situações de ruptura com as regras morais estabelecidas pela sociedade, figuras pouco conhecidas no seu cotidiano, apresentadas de forma igualitária à plateia. Esse alinhamento social está presente nos dilemas, brigas, preocupações e desejos que cercam a todos de forma coletiva.

A carnavalização tem o poder de ultrapassar as esferas artísticas do espetáculo teatral, permanecendo sempre na fronteira entre vida e arte. Na prática, o carnaval é a vida em suas alegorias representadas com elementos que são característicos do jogo teatral. Para Bakhtin (2010), não se tratava de uma representação teatral, mas uma vivência concreta vivida enquanto durava o carnaval.

Na imagem a seguir pode-se observar como esses elementos alegóricos e carnavalescos são introduzidos na concepção visual e no figurino da montagem brasileira de *Noviças Rebeldes*.



FIGURA 26 – Figurinos de *Noviças Rebeldes*
 FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE LELO FILHO

Para Bakhtin (2010), o carnaval tem muitas facetas: é literal e contextual. Não é apenas uma prática social específica, mas uma prática geral e um fluxo ininterrupto de formas populares e rituais festivos, muitas vezes brincando com os opostos: sagrado e profano, hierárquico e liberal.

3.3 CONTRAPONTO DA PARÓDIA E DA SATIRA

Embora tenha-se banalizado a palavra paródia, sendo usada frequentemente, na grande maioria das vezes com o sentido de divertimento ou de imitações críticas de qualquer coisa, a realidade é outra. Tal termo tem sua origem no domínio literário. Analisando sua etimologia, verifica-se que segundo o *Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa* de Silveira Bueno (1966), paródia deriva do grego *parōdēs* [de, “semelhante” + *odēs*, “canto”], “um canto, uma poesia semelhante à outra, com caráter humorístico”.

No entanto, e apesar da vulgarização da palavra, tanto paródia quanto sátira são termos literários, que têm em comum a criação do cômico, e designam realidades diferentes. Carlos Ceia, em *E-Dicionário de Termos Literários*, apresenta as características da paródia do seguinte modo:

Em definição simples, a paródia, enquanto termo literário, refere-se ao processo de imitação textual com intenção de produzir um efeito de cômico. A forma como se processa essa imitação, a motivação para o acto imitativo e as consequências esperadas para esse acto determinam a natureza literária da paródia. Por exemplo, a paródia é a forma privilegiada do exercício poético-ficcional da auto-reflexividade. [...] Não sendo um recurso exclusivo de uma época, está suficientemente documentada no espaço que se convencionou chamar literatura pós-moderna para nos permitir distinguir a paródia também como paradigma desta época. A condição de auto-reflexividade é apenas uma forma de realização da paródia e não a sua definição final [...] (CEIA, 2018)

Ceia (2018) coloca-nos, também, perante a ambiguidade gerada a propósito de paródia e de sátira, o que torna frequente a confusão “entre os conceitos de paródia e outros que vivem nas suas proximidades, sobretudo: a sátira, a paráfrase, a alusão, a citação e o plágio”. Alguns elementos são coexistentes entre paródia e sátira como a ridicularização de textos preexistentes, que usam da ironia como modo argumentativo. Suportam facilmente a flexibilidade do texto, e ambas implicam em uma posição de protesto diante do objeto-fonte utilizado para a paródia e sátira, será aliás desta posição de protesto que nasce a condição pós-moderna de renovação da paródia.

Entretanto, alguns elementos são exclusivos de cada termo. Ainda seguindo a ideia de Ceia (2018), a paródia se trata de uma modificação de um texto preexistente, espelha-o de forma criativa, não podendo transcrever o texto original, enquanto a sátira é a censura do texto preexistente, ao mesmo tempo que não imita, não deforma e não desenvolve um texto novo.

Toda a repetição ou retomada de um texto para o propósito da paródia tem de partir de uma diferenciação. Portanto, a paródia não pode ser uma reafirmação do sentido, mas desafiar tudo o que num texto já existente suportar ser desconstruído e ressignificado.

Quando definimos paródia, cômico ou sátira observamos algo em comum, o fato de que essas definições necessitam de um elemento emocional humano de gatilho. É possível a partir daqui seguir com o elemento emocional chamado insensibilidade, que pode se explicar como a falta de afeto, falta de percepção, indiferença aos detalhes estéticos ou intelectuais. Quando contemplada, seja ela o mundo ou a dramaturgia analisada com a falta de tal sentimento, podemos observar o mundo com a indiferença estética, gatilho emocional este que é comumente usado na comédia. Rir de um antagonista cair em desgraça certamente será algo prazeroso e fácil, já que não sentimos afeto em relação ao personagem. Quando não entendemos uma piada, comumente rimos pela falta de percepção e pelo ridículo que passamos, alguém passando vergonha é algo risível se pensarmos na indiferença humana.

Mas serão mesmo funcionais e corretos esses mecanismos de gatilho? Precisamos entender que esses gatilhos são centenários. O poeta Richard Chenevix Trench (2016) nos deixa um legado sobre o assunto e questiona toda essa cultura do riso a partir de uma expressão alemã *schadenfreude*. Em seu livro intitulado *On The Study Of Words*, discorre sobre o assunto no trecho a seguir:

Que coisa mais terrível, que qualquer linguagem tenha uma palavra que expresse o prazer que os homens sentem pelas calamidades dos outros; pois a existência da palavra dá testemunho da existência da coisa. No entanto, em mais de uma tal palavra é encontrada. [...] No grego *epikhairekakia*, no alemão, “*Schadenfreude*”. (TRENCH, 2016)

Schadenfreude é uma das expressões que explica a terrível sensação de satisfação, alegria e prazer pela desgraça alheia. É a forma humana de se encaixar e explicar um ato cometido por parte de um coletivo em relação ao indivíduo. Dentro da expressão, temos duas ramificações: as discretas e as públicas, ambas

contemplam o mesmo sentimento, com a diferença que uma é o sentimento que temos ao observar tais eventos de apreciação da desgraça alheia, mas que dentro da ética e do caráter desenvolvido para um “convívio social saudável” nos desmotiva a verbalizar ou demonstrar essa satisfação. Já a pública é aquela em que a pessoa que abertamente expressa tal sentimento não se incomoda em mostrar despreço, sarcasmo, ironia perante as “desgraças” ocorridas a terceiros.

Quando fazemos referência à sátira, à paródia e ao cômico é pertinente pensar que o ato de rir de alguém é algo de exclusividade humana, como apontado anteriormente. Bergson (2018) complementa que com a sátira é possível compreender melhor o destronamento de uma classe ou de uma ideologia social, e foi exatamente na baixa Idade Média que a Igreja, fazendo seu papel de censura, tentou apagar de vez o formato de “teatro popular”. Ainda que não esteja registrado de forma apropriada tal período, é neste momento que protagonistas/atores marginalizados, analfabetos, acrobatas, bonequeiros entre outros, surgem de forma significativa. Ironicamente, mais tarde a própria igreja, que antes condenara tal expressão artística, acaba dela se apropriando, fazendo nascer os mistérios e os milagres medievais.

É durante esse turbilhão de manifestações populares que se desenvolvem as formas teatrais profanas. Podemos citar como exemplo as farsas, os autos e os monólogos que advêm de manifestações populares.

A partir do entendimento de conceitos técnicos da paródia, criar uma relação de *Nonsense* com o mundo real. A figura da freira é sem dúvida um símbolo social que todos nós conhecemos ou já tivemos contato, sendo assim o espectador terá de imediato a referência que dará o contraponto cômico para as figuras das freiras presentes na dramaturgia de Goggin.

Outro elemento com que se pode criar uma relação é com a máscara social que todos nós, seres humanos, criamos a partir das figuras das freiras. Uma freira representa uma persona religiosa, que a princípio não tem problemas, não tem desejos, não sente o pecado da inveja, que não tem sonhos. Quando *Nonsense* é proposto e apresentado, tais máscaras caem e nos deparamos com o oposto desse pré-julgamento. Pode esse ser talvez o elemento chave da paródia criada em *Nonsense*. O riso pode ser desencadeado e vir da plateia por diferentes motivos e gatilhos, cada qual com sua explicação individual. Podendo ser um riso de estranhamento absoluto, relativo, moderado, carregado por outro sentimento como a incompreensão, a hostilidade, o rir de alguém, o rir com alguém a fim de estabelecer uma relação de empatia.

4 UMA FIGURA PERIFÉRICA E MARGINALIZADA NO CENTRO DO DISCURSO

4.1 O MUSICAL DAS FREIRAS: O CARÁTER PERFORMATIVO

Algumas pessoas pensam em conventos
 Como os lugares onde se reza.
 Mas deixe-nos dizer-lhes que os conventos são muito
 Mais do que isso hoje.
 Somos pessoas dedicadas
 Mas nós gostamos de nos divertir.
 Estamos aqui esta noite (hoje) para
 Compartilhar com você
 O humor de freira! [...] ⁵⁹ (GOGGIN, 1985, p. 5)

O trecho apresentado pertence à primeira parte da música introdutória de *Nonsense*. *Nonsense Is Habit-Forming* (*Nonsense* é formador de hábitos); mas não

⁵⁹ Some folks think of convents/ As the places where we pray./ But let us tell you convents are much/ More than that today./ We're dedicated people/ But we like to have our fun./ We're here tonight (today) to share with you/ The humor of the nun! [...]

se trata apenas da música introdutória ou apenas da dramaturgia, mas de todo o espetáculo como construção narrativa. Falar das personagens ainda que de uma forma abrangente se faz necessário como demonstrativo poético. A música apresenta à plateia cada personagem de forma sucinta, e acima de tudo mostra um panorama da temática que será abordada e fundamentalmente estabelece o jogo cênico incluindo palavras, trocadilhos, gestos e todas as propostas que foram concebidas pelo autor.

Assim como *Nonsense* a carnavalização sempre apresentou características de “alívio social”, não se restringindo apenas à Idade Média, faz também sentido no período em que vivemos. Esse poder só é possível através da inversão de valores que anula os mecanismos hierárquicos antes apresentados.

É visto também que no decorrer dos tempos tais manifestações populares ainda que se mostrem eficazes trazem consigo um movimento de oficialização do conceito em prática. Prática carnavalesca e até mesmo teatral, que vem sendo “aristocratizada” do ponto de vista comercial e regulatório. Quando começamos a sair da esfera literária da carnavalização em direção às manifestações reais, observamos uma incessante busca pela comercialização da manifestação popular.

É notável que tais pensamentos de capitalização influenciam diretamente na natureza do objeto estudado e na dinâmica em que os personagens são apresentados, vendidos e entregues à população. Não entraremos em conceitos políticos nem socioeconômicos, mas entender a perspectiva que cada classe tem de cada manifestação e qual o benefício palpável que cada uma terá é de suma importância.

Ao observar o título do capítulo podemos pressupor que trataremos da importância da figura periférica e marginalizada no contexto abordado, perguntar-se

sobre a relação entre o título e a comercialização do carnaval, do teatro e até mesmo de *Nonsense* é de suma importância para que em poucas páginas possamos demonstrar a fragilidade e a grandiosidade que as personagens da dramaturgia entregam e a relação intrínseca com a carnavalização e a abertura dialógica que se abre para vozes antes caladas.

Podemos explicar rapidamente a analogia feita com *Nonsense*, carnavalização e a aristocratização dos elementos performáticos das figuras carnavalescas. Segundo o dicionário Dicio, aristocracia se trata de um substantivo destinado a referir-se a uma “organização sociopolítica que, se baseando nos privilégios de uma classe social, é composta por pessoas nobres que monopolizam o poder [...]” (DICIO, 2021). Indo mais fundo na identificação podemos fragmentar a palavra chegando ao elemento de composição: **aristo**, que segundo Domingos Paschoal Cegalla (2018, p. 54) advém do grego “*áristos*, o melhor, muito bom, ótimo”, acrescido de **crata**, do grego “*krátos*, força, poderio, poder” (CEGALLA, 2018, p.107). Compostos estes que emitem o conceito de aristocracia.

O espetáculo carnavalesco apresentado por Bakhtin (1981) tem o privilégio de ser uma das manifestações que derrubam as barreiras sociais, ideológicas, de idade, de sexo. Representa a liberdade da inversão, em que os marginalizados passam a ser o centro simbólico, trazendo o contraste como belo, privilegiando o marginal, o periférico, o excluído.

Os paralelos aqui propostos se fazem pertinentes para que possamos atribuir todo o caráter carnavalesco dentre tantos obstáculos modernos como questões financeiras, a cultura estabelecida pelos canais de massa, interesses políticos, interesses comerciais e tantos outros que poderíamos descrever mediante as circunstâncias brasileiras.

Nonsense e *Noviças Rebeldes* têm a cara da carnavalização, trazem em maior ou menor grau elementos da vasta celebração popular. A dramaturgia brinca constantemente com o caráter performático e a relação que as figuras das freiras têm em nossa sociedade. *Nonsense* acaba se utilizando da paródia sacra, paródia esta que, segundo Bakhtin (1981), é uma expressão que designava textos e dramaturgias que se apropriavam da liturgia, hinos, evangelhos, orações e todos os aspectos do culto, incluindo as figuras que representavam a igreja. Vale ressaltar que tal estígio literário não se trata de blasfêmia, buscando o riso a partir do próprio tema sagrado, sem a intenção de ridicularizar o objeto central. Eram e ainda são utilizados como elementos para causar o riso.

Podemos dizer ainda que a paródia sacra busca o risível por meio da inversão dos valores e não pela subversão do objeto. A paródia litúrgica oferece acima de tudo uma visão de mundo, uma visão paralela das relações humanas com o divino, com as instituições e com o Estado a partir do destronamento de tudo aquilo que antes era elevado ou sério.

E para tratar destas figuras no teatro introduzimos o conceito de “máscara”. Conceito este sobre o qual Bergson (2001) é enfático ao dizer que não se trata de bailes de máscaras, mas da duplicidade, o que está aparente e o que está por trás da aparência. Máscara esta que constitui uma nova forma de comunicação, podendo ser representada por gestos, vocabulário, roupas. Em *Nonsense* e *Noviças Rebeldes* podemos ver além dos atores a fragilidade das personagens que diante de todos é construída para comunicar suas angústias, personagens que estão a serviço do nivelamento social, dando-lhes o direito de fala e de posicionamento perante os acontecimentos narrados e criados por Dan Goggin.

“Um homem que se fantasia é cômico. Um homem que parece fantasiado é cômico também. Por extensão, todo disfarce será cômico, não só do homem, mas também o da sociedade, e até o da natureza” (BERGSON, 2001, p. 31). Bergson trata a partir deste trecho do conceito de máscara social, ele entende que o riso se manifesta a partir do momento em que observamos ou imaginamos a realidade e vida do outro. É neste ponto de contemplação e análise que a “máscara” se transforma em riso, pois está fortemente ligada à capacidade da personagem em replicar de forma mecânica a vida.

Um exemplo da “máscara” preestabelecida no contrato social é de que um homem vestido de mulher deve quase que de forma “obrigatória” jogar seus cabelos longos, desfilar, andar de salto ou vestido. Bergson explica que isso é um engano lógico que faz com que o ator gere a partir de um personagem associações que não necessariamente são corretas sobre o que se está vendo. E no exato momento em que esse personagem passa a viver este engano, e principalmente passa a acreditar nele, surge o cômico.

Outros estudos sobre a temática do que se pode ou não utilizar como parâmetros dentro dos contratos sociais contemporâneos podem elucidar melhor a imagem da figura “mulher”. No entanto, o caminho proposto não necessariamente precisa adentrar este campo de discussão. O que se pode associar ao travestismo teatral e ao exemplo dado acima é a referência e a relação da figura mascarada dentro de um contexto social, político, religioso.

Nonsense e Noviças Rebeldes, assim como o carnaval, tornam-se uma grande oportunidade de revelar aspectos e temas da realidade do cotidiano. Aspectos que podem ser perturbadores demais para ser apresentados abertamente e com frequência, aspectos que por vezes passam do âmbito teatral e beiram as

fronteiras entre a arte e a vida. Elementos e aspectos que podem ser analisados em toda a obra; no entanto em *Nonsense Is Habit-Forming* (*Nonsense é formador de hábitos*) o discurso pode ser melhor elucidado. Tal exemplo traz o cômico enquanto questiona padrões sociais que por hora são negligenciados.

[...] Nonsense é a formação do hábito,
É o que as pessoas dizem.
Estamos aqui para provar que as freiras são divertidas,
Talvez um pouco arriscadas.

Ainda usamos nossos hábitos
Para reter nosso feitiço mágico.
Embora estejamos a caminho do céu,
Estamos aqui para criar um Inferno! [...] ⁶⁰ (GOGGIN, 1985, p. 7)

4.2 A CONSTRUÇÃO DE UMA PERSONAGEM

Bakhtin (1999, p. 70), diz que “um dos elementos obrigatórios da festa popular era a fantasia, isto é, a renovação das vestimentas e da personagem social [...]”. Ainda que a descoberta da personagem seja um processo pessoal, diversos fatores externos podem influenciar na sua construção. Diversos são os métodos para personificar um personagem na visão de um ator. É importante ressaltar que personificar nada tem a ver com crenças religiosas.

O personagem, mesmo que tenha existido na realidade, na arte, ele não se concretiza, ele é construído, montado. Entre tantas técnicas e métodos existentes para a criação de uma personagem, o de Stanislavski se destaca por ser o mais conhecido e difundido nas escolas e cursos de teatro pelo mundo. Constantin Stanislavski foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande renome nos

séculos XIX e XX, tendo sua metodologia fundamentada a partir da memória emotiva.

Em seu livro *O Trabalho do Ator* (2017) podemos observar que a construção de um personagem precisa partir de uma verdade, uma crença, uma ficção que transita pelas emoções genuínas do ator. Compreendemos que não existe a possibilidade da arte verdadeira da interpretação literária ou teatral sem verdades ou crenças e que quanto mais realista for o cenário, figurinos e todos os componentes necessários para a produção maior será a necessidade do ator em transparecer uma verdade natural.

Mas muitas vezes o que vemos é algo completamente diferente. Cria-se um cenário realista, com decoração, adereços, tudo verdadeiro, mas se esquece da verdade dos sentimentos e da vivência na interpretação. Essa contradição entre a verdade dos objetos e a falsidade do sentimento serve apenas para sublinhar ainda mais fortemente a ausência de vida genuína na interpretação. [...] “Chamamos isso de processo de justificação.” (STANISLAVSKI, 2017, p. 162)

Podemos observar em *Nonsense* que o ator durante suas ações em cena relaciona-se de maneira eficiente e pontual com elementos materiais como cenário, adereços, o próprio figurino que detém vários apoios de cena e os bonecos tão bem utilizados na dramaturgia. Quando usados tais elementos na construção da personagem sem intencionalidade ou objetivos concretos temos simples elementos secundários, assim como quando identificados como parte transformadora e de apoio ao desenvolvimento da dramaturgia consideramos compreendê-los como objetos cênicos. Um exemplo da utilização de objetos na construção do personagem e sua identidade, em especial na adaptação de *Noviças Rebeldes* é o figurino

⁶⁰ [...] ALLS: Nonsense is habit-forming./ That's what people say./ We're here to prove that nuns are fun, / Perhaps a bit risque./ We still wear our habits/ To retain our magic spell./ Though we're on our way to heaven./ We're here to raise some hell! [...]

desenvolvido com referências nacionais, pinturas, cordas que são utilizadas em trios elétricos nas festividades carnavalescas da cidade de Salvador, na Bahia. Esses são alguns dos elementos que constituem a complexa tarefa de construção do personagem. Estamos explanando de forma simplificada alguns conceitos e exemplos, mas entender que o processo é muito mais complexo é fundamental para que o trabalho do ator seja reconhecido e valorizado. Na imagem utilizada para demonstrar o último exemplo descrito temos as irmãs cantando uma canção com ritmos brasileiros, que, acrescidos dos elementos mencionados acima, fazem da cena uma potência cultural.



FIGURA 27 – Figurinos e adereços de *Noviças Rebeldes*
FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE LELO FILHO

[...] quando está atuando você precisa de maneiras poderosas e irresistíveis de influenciar as pessoas, e a maior parte de nossas Adaptações biológicas subconscientes estão incluídas entre elas. [...] E é somente pelo uso dessas Adaptações naturais que você pode transmitir nuances pouco perceptíveis de sentimento [...] Essas Adaptações são de importância primordial na vida de grandes figuras clássicas, com sua complexibilidade psicológica. (STANISLAVSKI, 2017, p. 278)

4.3 UM OLHAR PARA CADA PERSONAGEM E SUAS HISTÓRIAS

A perspectiva da história e das características de cada personagem são descritas a partir das informações dadas pela primeira montagem e dramaturgia. No decorrer das demais sequências da franquia as histórias e características vão sendo mais detalhadas, entretanto, a pesquisa tem foco na primeira montagem e, portanto, nossa descrição se refere a tal perspectiva.

Para falar um pouco de cada freira vamos nos deixar ser conduzidos novamente pela primeira música do show. Intitulada *Nonsense is Habit-Forming* (Nonsense é a Formação de Hábitos), como descrita anteriormente, apresenta ainda que forma rápida e superficial as cinco personagens que conduzirão o espetáculo. É sob tal olhar que começamos a descrever as personagens e um pouco de suas histórias.

[...] MADRE: Irmãs! Nonsense pode ser a formação do hábito

Mas vamos traçar a linha!

HUBERT: Corte as fotos baratas!

Por que ser comum?

MADRE: Podemos ser divinas!

TODAS: Todos estão aqui, então vamos dizer a eles quem somos: [...] ⁶¹ (GOGGIN, 1985, p. 6)

4.3.1 Madre Superiora Irmã Maria Regina (Gardênia)

O autor escreve que a personagem “Irmã maria Regina, Madre Superiora, é um tipo de Sophie Tucker mal-humorada, acima do peso e que não consegue resistir aos holofotes” (GOGGIN, 2022).

⁶¹ [...] MOTHER: Sister! Nonsense may be habit-forming/ But let's draw the line!/ HUBERT: Cut the cheap shots!/ Why be common?/ MOTHER: We can be divine!/ ALLS: Everybody's here so let's tell 'Em who we are:[...]

Sophie Tucker foi uma cantora, comediante e atriz. Sua autenticidade se deu pelos trabalhos em que interpretava músicas cômicas e de duplo sentido, e que por vezes beiravam a provocações picantes. Sophia tem em seu legado historiográfico apresentações para o Rei George V, e teve, um declínio considerável em sua carreira em decorrência do declínio do *vaudeville*, o que por outro lado lhe fortaleceu nos anos seguintes no cinema por seu apelo sexual nas palavras que mantivera do *vaudeville*. Sophie Tucker foi considerada como “A Primeira Dama do Show Business”.

Talvez se não tivéssemos a informação do autor sobre a personagem e Sophie, teríamos outra perspectiva de sua vida e de suas atitudes no decorrer da dramaturgia. Pelo olhar da primeira montagem é nítido que a personagem tem muita consciência dos tempos “permissivos”, como ela mesma diz a respeito das questões religiosas. Irmã Regina desempenha uma função social de controle e poder, trazendo por vezes à dramaturgia uma perspectiva do lado rígido das instituições religiosas.

A Madre é uma personagem atrapalhada que tem problemas com jogos, o que já é apresentado ao público no começo quando ela compra um aparelho eletrônico para o convento, deixando assim de enterrar as últimas freiras. É uma personagem que demonstra certo cansaço pela rigidez do sistema, uma fragilidade mantida em segredo, e que por vezes se deixa levar por situações engraçadas como o momento em que inala um potinho achado no convento e depois descobre tratar-se de drogas.

Em relação à história de sua vida, sabemos pelo próprio texto que ela era uma artista circense, sua família tinha um famoso número de andar sobre uma corda intitulado “duas toneladas numa corda bamba”. Duas pelo fato de seus pais serem

os protagonistas e terem sobrepeso. Podemos constatar que sua família era grande, que uma de suas irmãs saiu do circo antes dela por ter engravidado. Na montagem de *Noviças Rebeldes* a personagem diz até que sua irmã estava envolvida com o partido comunista.

Ela conta que sua entrada para o convento deu-se no dia em que seus pais fizeram um show sobre as Cataratas do Iguaçu, segundo a montagem brasileira. A apresentação não deu certo e seu pai e sua mãe caíram da corda. Nesse momento segundo ela prometeu que se Deus os salvasse, ela entraria para o convento. A Madre é rápida em dizer na sua história que eles foram salvos e ela cumpriu com a parte do seu acordo, ainda que não tivesse a menor necessidade de entrar para a ordem religiosa.

E é nesse ponto que temos a referência que Dan deu sobre Sophie Tucker. A personagem aceitou seu destino como ela diz, mas não recusa qualquer oportunidade de voltar ao palco, de estrelar um show ou de simplesmente ficar sob um refletor de teatro.



FIGURA 28 – Atriz interpretando a personagem Madre Superiora Maria Regina
FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE DAN GOGGIN

4.3.2 Mestra das Noviças Irmã Maria Hubert (Frida)

[...] ROBERT ANNE: Irmã Hubert é nossa mestra das noviças

E nossa luz orientadora.

LEO: Ela é a segunda no comando

E está à direita da Reverenda Madre. [...] ⁶² (GOGGIN, 1985, p. 6)

Começamos sua breve história a partir do trecho da música introdutória do show, em especial o que fala sobre a Irmã Hubert. Dan comenta que a “Irmã Maria Hubert, Mestra das Noviças, é a segunda no comando, está sempre competindo com a Madre Superiora” (GOGGIN, 2022).

Dentro da linha hierárquica, a personagem desempenha a segunda no comando do convento, sendo responsável por todas as noviças. Hubert ou Frida, como é conhecida na versão brasileira, apresenta características de uma pessoa bem decidida. Ela conta que desde criança já sabia que gostaria de ser uma freira, e diz que os valores ensinados na Igreja são fundamentais para uma boa convivência. Isso não quer dizer que ela não se torne cúmplice de inconseqüências alheias, o ponto principal da dramaturgia.

Em um diálogo com a Noviça Leo, entendemos que a personagem compreende a vocação de freira como uma carreira, desejando assim se tornar Madre Superiora um dia. Mas enfatiza que não luta por posição e sim por perfeição, algo que a levaria a ser uma Madre.

Hubert e Irmã Regina têm um grande laço de companheirismo e grandes desentendimentos que tornam a relação das duas algo muito cômico. Não se conhece muito dessa personagem na primeira montagem além dessa indicação de sempre saber qual seria seu destino. O que observamos é a habilidade de resolver

problemas do convento que a fazem ser muito admirada pelas outras freiras. Frida protagoniza talvez uma das mais envolventes músicas do espetáculo com seu carisma, sua voz e seu estilo gospel de corais americanos.



FIGURA 29 – Atriz interpretando a personagem Irmã Hubert
 FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE DAN GOGGIN

4.3.3 Noviça Irmã Leo (Léo)

[...] HUBERT: A Irmã Leo é a mais nova
 Como novata, ela é nova em folha. [...] ⁶³ (GOGGIN, 1985, p. 7)

Ainda na cronologia da música introdutória, observamos a breve descrição da Irmã Leo, cantada pela própria Irmã Hubert. Dan descreve a Irmã Maria Leo como “A noviça que entrou no convento com o firme desejo de se tornar a primeira freira bailarina” (Goggin, 2022).

⁶² [...] ROBERT ANNE: Sister Hubert is our novice mistress/ And our guiding light./ LEO: She's second in command/ And stands at Reverend Mother's right. [...]

⁶³ [...] HUBERT: Sister Leo is the youngest/ As a novice she's brand new. [...]

Essa personagem é livre de qualquer realidade do dia-a-dia de uma religiosa. Irmã Leo tem a visão de uma religiosa completamente centrada, por isso seria impossível sofrer interferências externas ou problemas que extrapolassem seus desejos. Não conhecemos nesta primeira dramaturgia da franquia *Nonsense* nada sobre sua vida ou de seus familiares. Outras informações são dispostas sobre a personagem nas sequências seguintes; no entanto, vamos nos concentrar na primeira.

Irmã Leo sonha ser a primeira freira bailarina, e com isso pretende levar a palavra cristã por meio da dança. Irmã Hubert, no decorrer do texto, a orienta a realizar seus sonhos dentro das limitações do ofício de ser freira. Por causa de sua ingenuidade somos conduzidos pelo olhar da inocência da fé, uma personagem que contempla constantemente a busca de ser uma religiosa por completo ainda que sonhe em usar uma roupa de *ballet*.

FIGURA 30 – Atriz interpretando a personagem Irmã Leo



FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE DAN GOGGIN

4.3.4 Irmã Maria Robert Anne (Maria José)

[...] MADRE: Esta é a Irmã Robert Anne.
Ela canta e dirige o carro. [...] ⁶⁴ (GOGGIN, 1985, p. 6)

Irmã Robert Anne ou Maria José na versão brasileira, além de cantar e ser a motorista do convento é a personagem que traz o duplo sentido em suas palavras, gestos e atitudes. A personagem estimula, ainda que de forma inconsequente, os pequenos desvios de condutas tão bem construídos por Dan em sua narrativa dramatúrgica.

O dramaturgo descreve a personagem como uma figura durona do Brooklyn. “Uma fonte constante de aborrecimento para a madre Superiora” GOGGIN, 2022). Durante todo o curso do show Robert Anne tenta convencer a Madre a deixá-la fazer um número no show de talentos se tornando uma espécie de protagonista e não uma substituta. Isso se torna a dor de cabeça da Mandatária do convento e resulta em diversos momentos cômicos devido aos conflitos. A personagem apresenta uma característica única, ela se transforma em uma grande ativista de suas próprias convicções, e ainda que muito inteligente para driblar a rigidez da função que desempenha com suas piadas de duplo sentido nunca se mostrou contrária aos deveres.

É com essa personagem que somos levados pelas perguntas como: “o que uma freira faz quando está de folga?” (GOGGIN, 2017, p.32). Maria José é responsável pela grande maioria das intervenções no que se refere ao hibridismo cultural da adaptação, é ela que traz as principais referências culturais do Brasil já que em sua versão original ela é originária do Brooklyn, o que não caberia muito bem na adaptação.

MARIA JOSÉ: (canta) “O tico-tico tá, tá outra vez aqui. O tico-tico tá comendo o meu fubá. Se o ti-co tem, tem que se alimentar, que vá comer umas minhocas no pomar”. Então Ma Mére, todos gostaram da minha Carmem Miranda e a senhora, o que achou?

MADRE: Irmã! Eu estou chocada, Maria José! Maria José, eu desejo um pouco mais de respeito! Você está ouvindo menina?

[...] MARIA JOSÉ: O que é isso Madre de Deus! Não esquentar a cabeça não, Madre. Quem esquentar a cabeça é palito de fósforo. Olha, Ma Mére, eu tenho uma surpresinha pra senhora Madre. (GOGGIN, 2017, p. 15-16)

Maria José é professora de Educação Física no convento, considera-se muito liberal para as novas experiências, brinca constantemente com o *nonsense* e com as questões religiosas sempre de forma dúbia. Suas aparições e falas são sempre inesperadas, com referências que nem todos da audiência vão entender num primeiro momento. Um exemplo disso é a cena da montagem original de *Nonsense*, em que Robert Anne passa pelo palco “voando” em uma bicicleta ergométrica e é rapidamente advertida pela Madre. O ponto em questão representa fortemente elementos *nonsense* e de carnavalização. Dan propõe a imagem de uma freira voando em uma vassoura, o que pode ser interpretado superficialmente como uma referência ao musical estadunidense *Wicked*⁶⁵, como também aos olhos analíticos a uma crítica à Inquisição que se estabeleceu como um movimento político-religioso entre os séculos XII ao XVIII.

⁶⁴ [...] MOTHER: This is Sister Robert Anne./ She sings and drives the car. [...]



FIGURA 31 – Irmã Robert Anne insinuando ser uma Bruxa
 FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE DAN GOGGIN

Tais críticas e duplicidade nas palavras só são possíveis pelo processo de desconstrução do sistema segundo a carnavalização. Robert Anne tem a liberdade de brincar com a ambiguidade da figura freira ao mesmo tempo que não incomoda de forma expressiva a plateia. A cumplicidade estabelecida entre a personagem e a plateia ajuda nesse sentido, suas grandes falas no espetáculo são direcionadas e comunicadas com a plateia. Dan cria um ambiente agradável de confiança entre os dois mundos, permitindo tocar em pontos antes não explorados na temática. Segundo a Madre, ela já tentou inclusive criar um livro sobre higiene feminina, intitulado “*Lavou a Imaculada, tá nova!*” (GOGGIN, 2017, p. 25).

Sua história de vida começa a ser desenvolvida no texto pela Madre Superiora que conta sobre a chegada de Robert Anne. “Quando chegou aqui em nosso convento, me disseram que ela era uma garota de programa! E eu pensava que isso queria dizer que ela adorava assistir televisão” (GOGGIN, 2017, p.24).

⁶⁵ Wicked é um espetáculo musical baseado no romance de Gregory Maguire, tendo como inspiração o filme de 1939 *O Mágico de Oz*. A história conta a trajetória de duas amigas, a Bruxa Má do Oeste e a Bruxa Boa do Sul.

A personagem recorda em suas falas que sua vontade de se tornar freira surgiu ainda quando jovem, ao ser levada para o colégio interno conheceu uma freira com o nome de Irmã Maria Helene, e foi essa que lhe ensinou os valores de uma vida cristã. Desse dia em diante Robert soube que seria freira.

De fato, sua grande chance acontece no final da peça e sua música é aceita pela Madre. *I Just Want To Be a Star (Eu Só Quero Ser Uma Estrela)*; torna-se a grande apoteose da personagem. Sua música é repleta de sensualidade e sinceridade. Ao final da música, na versão estadunidense, a atriz apenas finaliza com um grande movimento de *Jazz*, algo típico de musical, no entanto na versão brasileira alguns elementos foram acrescentados no final da música acima citada. Na versão de *Noviças Rebeldes*, no decorrer da canção a Irmã Maria José começa a se despedir de seu hábito aos poucos, deixando que o público ao final veja suas roupas íntimas tão bem contidas antes. Na adaptação brasileira o público encontra uma freira em um espartilho vermelho enquanto a música vai finalizando, momento este que pode ser observado na imagem a seguir.



FIGURA 32 – Irmã Maria José ao final de sua música
FONTE: SAMPAIO⁶⁶ (1996)



FIGURA 33 – Atriz interpretando a personagem Irmã Robert Anne
FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE DAN GOGGIN

⁶⁶ Reportagem disponível nos anexos desta dissertação, sob o título de Santo de casa.

4.3.5 Irmã Maria Infantil Amnesia (Amnésia)

[...] MADRE: Irmã Maria Amnesia

Não sabe seu verdadeiro nome.

TODAS MENOS AMNESIA: Um crucifixo caiu sobre sua cabeça.

A memória dela se foi. O que é um espetáculo! [...] ⁶⁷ (GOGGIN, 1985, p. 6)

Amnesia por si só já diz muito a seu respeito. Esta Irmã consegue ser mais *nonsense* do que as demais. Ela perdeu a memória quando um crucifixo caiu em sua cabeça, isso é, grosso modo, tudo que o público sabe sobre a personagem. Um ponto curioso da comicidade desta personagem é aquele em que a tensão e a elasticidade são trabalhadas em toda e qualquer aparição mencionada na dramaturgia. O autor indica que a personagem é muito doce e por esse motivo sua voz interior personificada como fantoche funciona muito bem.

A todo momento o público é convencido de que Amnesia descobrirá sua identidade, algo que não acontece durante a construção do texto. Em sua música solo a personagem canta o que para ela significa ser uma freira.

Como retratado anteriormente, o contraponto da personagem com o fantoche se torna a dinâmica necessária para o riso. Amnesia é a personificação da imagem que temos como freira, transmitindo os valores pré-concebidos pela sociedade como bondade, carisma e determinação no que desrespeito a uma vida voltada aos preceitos religiosos. Ao contrário de Maria Annette, que por sua vez, é o contraponto de todo o estereótipo da imagem e da figura que imaginamos, quando por diversas vezes no decorrer do texto explana sua visão de mundo ao dizer que uma freira pode também ser algo chato e monótono, principalmente quando afirma que ser freira é viver na pobreza e na angústia do silêncio.

Essas duas personagens se misturam ao mesmo tempo que são únicas, a carnavalização utiliza um boneco para rebaixar e por vezes falar de uma forma “lúdica” algo que não soaria bem se dito por uma pessoa. No entanto tal assunto sobre o boneco abordaremos logo em seguida.

Ao final da peça, dois caminhos foram tomados para o desfecho dessa personagem. A versão original de *Nonsense* permite, a partir de um estímulo do maestro do espetáculo, que ela conte ao público sua história na canção *I Could've Gone To Nashville* (*Eu Poderia ter ido para Nashville*). Na montagem brasileira de *Noviças Rebeldes*, o tradutor e adaptador Flávio Marinho optou por acrescentar mais um boneco que dialoga com a personagem. Em ambas montagens uma estátua de Marilyn Monroe e uma de Elvis Presley são vistas como parte da cenografia; no entanto, na versão brasileira a estátua de Marilyn Monroe fala com Amnesia e é justamente ela que incentiva a personagem a cantar sua canção intitulada aqui apenas como *Nashville*.



FIGURA 34 – Amnesia conversando com a estátua de Marilyn Monroe

FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE LELO FILHO

⁶⁷ [...] MOTHER: Sister Mary Amnesia/ Doesn't know her real name./ ALLS BUT AMNESIA: A crucifix

É nesta canção que Dan constrói a história da personagem e sua real identidade. Na canção, Amnesia canta como gostaria de ser famosa, de ser uma cantora, parafraseia seus gostos musicais, vocais e desejos materiais. A partir da perda da memória com o crucifixo caindo na cabeça da personagem, Dan constrói uma dinâmica reversa: um crucifixo cai de novo na cabeça dela, e a personagem retoma a consciência.

[...] Eu fui uma cantora sertaneja
 Eu estava um dia num programa de auditório,
 Era um auditório assim...
 Aí, de repente um refletor explodiu,
 Explodiu, explodiu. [...]

[...] E tudo que eu me lembro é de
 Um nome a brilhar
 E no letreiro estava escrito
 Hoje tem Dalva Agui...lar! [...](GOGGIN, 2017, p. 45)

O trecho apresentado refere-se à cena em que a personagem descobre ser uma cantora famosa. É importante salientar que tal trecho faz parte da adaptação *Noviças Rebeldes*, em que a transposição cultural foi utilizada transformando a música completamente em relação à sua versão original. Ainda assim, a intenção e o contexto principal se mantiveram como indicados pelo autor estadunidense. Desta forma, como parte da análise comparativa e dos indicativos de hibridismo cultural já discutidos antes, colocaremos na citação a seguir o mesmo trecho da canção traduzida na íntegra, porém da montagem original de *Nonsense*.

[...] Espere um minuto --- espere um minuto. Está tudo voltando para mim --- eu ia ser uma cantora country. E houve um concurso --- um grande concurso e eu me lembro de sair neste palco enorme ---- [...]

[...] Eu comecei minha nova vida

Dentro do muro do convento.

Brenda Lee Tinha cedido

Para a Irmã Maria (Ela pausa) --- Paul ---

--- Paul --- Irmã Maria Paul --- Irmã Maria Paul --- é isso! [...] ⁶⁸ (GOGGIN, 1985, p. 82-83)

Após a canção reveladora, todos descobrem sua real identidade. A Madre complementa em determinado momento que ela tinha um marido que a procurava, oferecendo uma recompensa de milhões por quem identificasse seu paradeiro. A Madre diz que, como a encontrou, ficaria rica e poderia assim enterrar as quatro últimas freiras congeladas no freezer.

Amnesia, que por quase toda a narrativa passa como uma figura risível pelo estereótipo do ridículo, ingênuo, deslocado como nos diz Bergson (2018), agora desempenha o papel de “*Deus ex machina*”, uma expressão em latim, de origem grega, que é muito utilizada em obras dramáticas e obras ficcionais. A expressão é utilizada para indicar uma solução inesperada, impossível ou improvável, algo muito bem utilizado por Dan Goggin em sua obra construída pelos pilares do *nonsense*.

⁶⁸ [...] Wait a minute --- wait a minute. It's all comin' back to me --- I was going / to be a country siger. And there was a contest --- a big contest --- and I remembre walking out on this huge stage --- [...] / [...] I started my new life / Inside the convent wall. / Brenda Lee had given way / To Sister Mary (She pause) --- Paul --- / Sister Mary Paul --- Sister Mary Paul --- that's it! [...]



FIGURA 35 – Atriz interpretando a personagem Irmã Amnesia
FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE DAN GOGGIN

4.3.6 Irmã Maria Annette (Maria Anette)

A concepção da Irmã Maria Annette foi feita por Dan Goggin, ao ouvir falar de Pady Blackwood, um mestre marionetista que construiu sua carreira como, além de marionetista, um fabricante de marionetes. Pady trabalhava na construção de outros bonecos em produções da Broadway em Nova Iorque quando Dan entrou em contato e pediu-lhe que criasse a Irmã Maria Annette, ou como o autor costuma chamar, um “*Nun Puppet*”.

Desde a estreia de *Nunsense* em 1985 até 2006, Pady Blackwood foi o artista/criador que detinha exclusividade do boneco. Pady atuou como artista residente na Puppetry Arts Institute por três anos (2003 – 2006), até se afastar por complicações cardíacas. De 2006 a 2009 Pady recebia pelos *royalties* das vendas da Irmã Maria Annette até seu falecimento no mesmo ano. Desde então, a Puppetry Arts Institute tornou-se a detentora exclusiva do boneco.

Um ponto relevante para a singularidade da Irmã é o fato de que todos os bonecos adquiridos pelas produções do show são enviados juntamente com as

instruções de manuseio. Portanto, a forma de manipulação do ator diz muito a respeito, as necessidades e características para que o boneco desempenhe sua função dentro da dinâmica cênica passa a ser uma relação de cumplicidade entre ator e personagem. Nesta montagem de *Nonsense* pouco se descobre sobre as peculiaridades da vida da Irmã, o que Dan apresenta em sua dramaturgia é a freira que detém toda liberdade de fala, é ela que pode por vezes dizer palavras obscenas, que pode questionar as regras da igreja, da moralidade, do capitalismo. Apesar de ser o contraponto cômico da Irmã Amnesia, chegando a dar a entender que se trata de um outro lado de sua personalidade que não a ingênua, boba, sem memória. Maria Annette transcende tal dinâmica cênica, e foi sem tal pretensão que ela, a partir da segunda sequência da franquia *Nonsense*, começa a ter um espaço mais significativo, tendo cada vez mais uma personalidade própria dentro do contexto ficcional.

AMNESIA: [...] (Canta) Obediência afinal

É nosso voto principal

Se você obedece

The living is easy... (Citação a “*Summertime*”)⁶⁹

AMNESIA: (Falando) Espera um pouco! Acho que tou me lembrando da minha infância.

MARIA ANNETTE: Porra, você se lembrou de “*Summertime*”, meu bem. Sucesso de 35. Não tinha nem nascido essa babaca. Tu é esquecida mesmo, hem Amnésia? Puta que pariu!

(Canta) Pra mim não tá com nada o voto de obedecer

Quem muito se abaixa, deixa o rabo aparecer. [...] (GOGGIN, 2017, p. 21)

⁶⁹ *Summertime* é uma música da ópera “*Porgy and Bess*”. Ópera que teve sua estreia no ano de 1935, com composições do pianista e compositor estadunidense George Gershwin. “*Porgy and Bess*” teve como base o romance *Porgy*, de DuBose Heyward. George acresceu o romance com canções compostas a partir de contos populares e folclóricos norte-americanos, retratando a vida dos negros em um cortiço de uma cidade ficcional. (REDAÇÃO et al., 2015)

As instruções de manipulação do boneco indicam que a marionete deve ser segurada no nível dos olhos do ator, a fim de que possam se relacionar com facilidade durante as cenas. Algumas indicações técnicas são pertinentes também, como a espacialidade que o boneco deve ocupar e como ele deve se comportar em cena para que o público consiga acompanhar a proposta e com isso tornar risível o boneco em conjunto com a dramaturgia.

Ao conceber o boneco da Irmã Maria Annette, Dan criou também toda a dinâmica de diálogo entre fantoche e público. Vale ressaltar que embora tal diálogo necessite da manipulação em cena do ator/atriz a desempenhar a personagem Amnesia, a dinâmica permite que o boneco crie ainda que de forma superficial suas próprias características, podendo conforme a necessidade de o texto deixar ou não o ator fora da interlocução entre público e fantoche. Tal “independência” do boneco pode ser observada na seguinte instrução de manipulação:

Se a marionete der uma risada alta ou responder com uma linha, faça com que ela examine lentamente a plateia com os olhos e dê um leve aceno de cabeça em movimento de “sim” ou “aprovação”. Você logo descobrirá que o boneco tem uma personalidade própria e se tornará muito real. (CLARK, 2021)

A obrigatoriedade de utilização deste boneco em especial não existe, embora sua participação no espetáculo acrescente à produção como um todo. Em relação à dramaturgia nada é afetado, dada a escolha de fabricantes e/ou modelos de boneco escolhido, a despeito de que apesar de ser uma figura importante para a narrativa literária, a personagem não ultrapassa as esferas teatrais mantendo Maria Annette como objeto cênico. Pode parecer à primeira vista que exista tal ambiguidade, no entanto Maria Annette permanece sempre constantemente no linear entre personagem e objeto cênico.

Todavia, o que não podemos esquecer quando analisamos tal figura é o fato de o boneco ser um elemento ativo na carnavalização, tendo um papel fundamental de comunicação, um local de fala bastante elevado para tratar e retratar assuntos políticos, assuntos de igualdade social e valores éticos. Temas esses que são abordados por Dan de forma incisiva pela perspectiva da Irmã Maria Annette. O boneco está a serviço do riso, ele desconstrói a figura humana, sendo assim se liberta dos julgamentos alheios que não vão ao encontro de seus pensamentos, tal desconstrução provoca o riso pois não podendo a plateia ser julgada como seu semelhante tudo o que foi dito pode e é usado para a imoralidade.



FIGURA 36 – Boneco original da personagem Irmã Maria Annette
FONTE: ARQUIVO PESSOAL

4.3.6.1 A figura marginalizada em forma de boneco

Os textos de Bergson não apresentam extensas explicações na definição entre os conceitos apresentados como “fantoche” e “marionete”. É de se esperar que haja algo de risível em situações em que pessoas e personagens sejam manipulados por forças e elementos exteriores. Forças essas que conhecemos de

imediatos como por exemplo cordões que possam vir a manipular ações quase sempre contrárias à sua vontade da personagem e/ou boneco. Essa dinâmica é encontrada em tragédias que mostram a complexibilidade de um indivíduo manipulado por seus sentimentos.

Bergson cita Pascal para explicar o conceito de marionetes ao dizer que “dois rostos semelhantes, que não provocam riso separadamente, fazem rir devido à sua semelhança” (BERGSON, 1983, p.20). Quando sinalizado que o riso não é provocado separadamente, mas pela semelhança, podemos falar sobre as questões da repetição, abordado no caráter performático.

O conceito de repetição pode ser observado nos números musicais e de interação que acontecem durante a dramaturgia de *Nonsense*, o grande impacto cênico é decorrente da precisão coreográfica entre boneco e ator, que realizam o contraponto de voz, contexto de personagem ainda que em alguns momentos esse não seja a fonte do riso. Desta forma o conceito de “marionete” pode ser analisado também a partir da perspectiva de sincronização do coletivo. Bergson (1983) diz que por vezes tais representações nem sequer tem a finalidade explícita de provocar o riso, entretanto se consolidam e se manifestam em forma de padrões, de movimentos repetitivos, de sincronia do coletivo.

Não nos aprofundaremos muito no conceito, mas Bergson propõe esse fenômeno como parte do processo de industrialização (o que historicamente é relevante pois é basicamente o processo fordista das fábricas do início do século XX, processo que pode ser visto no filme *Tempos Modernos*, uma comédia de Charlie Chaplin, lançada no ano de 1936).

Ainda seguindo com o pensamento de Bergson (1983), mesmo que tais ações não sejam construídas a fim de provocar o risível, é notável que ele se

manifeste pelo encantamento da perfeição vinda do sincronismo, mas não nos enganemos ao pensar que isso é algo linear, o risível pode quebrar esse método com muito pouco esforço, o risível está justamente na descontinuidade. A descontinuidade neste caso se dá exatamente na inserção de um boneco.

No caso de *Nonsense* encontramos cinco freiras que falam de problemas reais, humanos, por vezes de cunho social e dogmático, quando inesperadamente o público é levado a uma ruptura abrupta de uma “marionete/fantochê”, que por circunstâncias antes mencionadas está em desacordo com o contexto geral e definitivamente não consegue seguir a tendência geral do grupo. O que é explicável pelo conceito de gesto social, um indivíduo que age em desacordo com o grupo ao qual está vinculado.

Na cena utilizada como exemplo, nos deparamos com os conceitos religiosos advindos da Irmã Amnesia, e em seguida conceitos estes questionados e refutados pela Irmã Maria Annette. A cena apresentada se trata de um trecho da canção *So You Want To Be A Nun? (Então Você Quer Ser Uma Freira?)*, levando mesmo título em sua versão adaptada para *Noviças Rebeldes*.

AMNESIA: Toda pobreza dói no coração

Veja uma freira, quão pobre ela é.

Pobre no caso é não ter ambição.

No afã da riqueza,

Se perde a fé

No Afã, no afã, no afã, no afã, no afã...

Perde-se a fá!

MARIA ANNETTE: (Fala) Mas que papo é esse de “que na riqueza perde-se a fé?”

Machuca aí coração (Se dirigindo a sonoplastia)

(Canta)

Moramos num convento

Que tem vista pro mar
Bebemos bom vinho
Em todo jantar
Acorda, reza, come, dorme,
Enche o bucho,
Meu anjo, hoje em dia
Ser freira é um luxo [...] (GOGGIN, 2017, p. 20)

O fator gerador do riso com a personagem manipulada é a “simulação” de pensamentos reprimidos proferidos pela marionete, o confronto pode ser resumido pela caricatura da caricatura. Ao imitar o rosto congelado de um boneco, os gestos quebrados do fantoche e o estranhamento vindo dele pode neste caso ser um grande disparador do efeito cômico. Em alguns casos a personagem que manipula o boneco não precisa necessariamente participar do efeito de repetição, mas sim da imitação de um gesto caricatural vindo justamente de um objeto que serve para este fim.



FIGURA 37 – Irmã Maria Annette na produção de *Nunsense 2*
FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE DAN GOGGIN

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia principal, desde o início desta pesquisa foi o estudo do riso e da presença da carnavalização no musical *Nonsense*, produzido pelo autor estadunidense Dan Goggin, e na sua montagem brasileira *Noviças Rebeldes*, adaptação de Flávio Marinho.

Fazendo um recuo em nossa caminhada, tivemos por primeira tarefa discutir as contribuições que tal análise poderia trazer para a ciência e para a sociedade. A partir de uma pesquisa qualitativa a importância de contextualizar o momento das escritas pode ser abordada, demonstrando durante a dissertação as nuances que trouxeram a obra para a sociedade, seja ela global ou estritamente nacional.

Embora esta pesquisa tenha por vezes sido direcionada para a linguagem teatral, a dramaturgia como gênero literário acabou sendo o fio condutor de toda a dissertação, desta forma é importante apontar que a realidade *nonsense* é criada pela linguagem, a palavra precede a realidade, *nonsense* é feito para seu próprio propósito e não com objetivo transcendente, e talvez seja este um dos motivos pelo qual a pesquisa conseguiu ser conduzida pelas possibilidades que tal linguagem oferece.

Esta pesquisa se propôs, em seus objetivos, elaborar um conjunto de elementos a fim de refletir sobre a potência de *Nonsense* percorrendo sua história. Buscando compreender a permanência do espetáculo e da dramaturgia em sua longínqua trajetória, pontuando a relação do autor, da franquia com o Brasil, perpetuando as manutenções do que conhecemos hoje como *Nonsense*, manutenções estas que apontamos durante a dissertação.

O estilo de linguagem proposta por Dan Goggin foi analisado para que os objetivos pudessem ser alcançados. Não somente a versão original bem como sua

adaptação propuseram uma abertura para resgatar temas antes pouco difundidos pelo gênero, como o travestismo, a relação entre o travestir-se e a religiosidade. Temas que foram elucidados na representatividade do jogo cênico em serviço do *nonsense*. Devemos recordar que outra característica do *nonsense* e o da carnavalização é o caráter de jogo que se estabelece entre dramaturgia, ator e plateia. *Nonsense* se fortaleceu ao firmar regras a partir de um coletivo, regras que ao longo dos anos foram sendo flexibilizadas a fim de desafiar constantemente o bom senso e o senso comum.

Ao ter como objetivos específicos a análise do impacto de trazer personagens sociais periféricos, Dan nos dá a possibilidade de reflexão, a possibilidade de observar as consequências diretas aos atos reacionários de sociedades fragilizadas pela opressão. Tanto em *Nonsense* quanto em *Noviças Rebeldes*, a pesquisa mostrou que qualquer regra pode ser abandonada ou pervertida, inclusive leis sociais e/ou convenções hierárquicas. *Nonsense* foi tratado por diversas perspectivas, sejam elas dramaturgica, teatral, comercial ou como obra de arte contemporânea que demonstrou representar as tensões subjacentes ao contexto cultural.

Um paralelo encontrado entre *nonsense* e *Nonsense* é o tema da fragmentação, algo comum ao universo *nonsense*, já que este procura manter sempre a tensão entre sentido e não-sentido, evitando assim as conclusões ou sínteses. O caráter fragmentário do título escrito por Dan poderia explicar a incerteza que o torna instável e intrigante, sem causar mudanças de direção, de forma ou conteúdo. Essa falta de sentido não é acidental e sim uma estratégia do autor para que sua obra seja entregue a partir do jogo *nonsense*, já estabelecendo em seu título as regras que se sucederão.

Para que o trabalho não se limitasse à teoria, buscou-se, junto a outros instrumentos de coleta que permitiram driblar os obstáculos documentais no intuito de reconstruir a trajetória da franquia, seu processo de hibridismo cultural, seu aspecto de carnavalização através de matérias audiovisuais, entrevistas, objetos utilizados na produção, as dramaturgias (tanto a original quanto a adaptação) e fundamentalmente a colaboração de todos os integrantes ativos em *Nonsense*, sejam eles o próprio autor e o ator Lelo Filho (ambos colaboraram com todas as informações e ajudas necessárias).

Os instrumentos de coleta dos dados permitiram traçar paralelos com a teoria literária e com a pesquisa científica. Acredito como pesquisador que de todas as possibilidades de instrumentos de pesquisa disponíveis um deles não foi utilizado em detrimento de alguns obstáculos, sendo este os experimentos sociais. No entanto, a motivação fez com que os outros instrumentos de coleta de dados suprissem, ainda que parcialmente, a ausência do experimento.

Documentar de forma científica *Nonsense* e seu poder social se iniciou a partir do sonho de graduando em produzir um show para os colegas de curso, em 2014. Só foi em 2016 depois de vários “contratempos” que tal sonho se concretizou em forma de trabalho de conclusão de curso, sendo assim se efetivando nos palcos o show que outrora havia almejado. Revisitar tais acontecimentos pontuam as mesmas sugestões de melhorias em relação à liberdade de estudo acadêmico.

Algumas dificuldades foram encontradas durante o curso desta pesquisa científica, pontos como a falta de tempo hábil, recursos escassos e a dificuldade da desconstrução social pré-estabelecida em convívio acadêmico, foi sem dúvidas alguns dos pontos a serem enfrentados pelos próximos pesquisadores a abordar tal temática.

Falar do riso, da carnavalização, do destronamento de classes é algo que impactou o rumo da dissertação. *Nonsense* trata de temas incoerentes para uma pequena parcela da sociedade, no entanto *Nonsense* celebra com a grande massa a liberdade de fala. *Nonsense* ao recorrer ao *nonsense* e à carnavalização permite que a catarse da arte e do pensar se concretizem. Poderíamos divagar por páginas e páginas sobre as dificuldades, o ponto é que *Nonsense* se mostra politicamente correto dentro de um sistema politicamente incorreto.

Ainda que não em circunstâncias ideais, a pesquisa se fez positiva. Pode traçar um início ainda desconhecido para os estudos literários e culturais do Brasil. É notável e aceitável que se tratando de um tema ainda novo não se tenham muitos escritos científicos para nos embasar, tornando o processo extenso, sendo necessário por vezes suas devidas fundamentações. Neste trabalho não foi possível por vezes explorar ou aprofundar todas as possibilidades que surgiram durante a pesquisa; entretanto, começamos traçar rumos mais frutíferos sobre a temática, e se até agora conseguimos adentrar e abordar tal gênero e temática dentro do campo acadêmico, esperamos que as pesquisas futuras possam preencher e solucionar as nossas lacunas.

Depois de explanar as relações que a dramaturgia tinha com a teoria do riso e da carnavalização pudemos justificar que nós, enquanto leitores, compreendemos que a realidade de uma obra literária é ficcional, mas pode-se perceber também, de certa forma, que a obra ficcional é quase que em sua totalidade proveniente de uma realidade, a realidade de quem escreve. A relação entre criador e criatura, homem e arte pode ser analisada e documentada. O resultado, ou seja, a dramaturgia e a franquia *Nonsense* no caso, trouxeram marcas daquele que o criou, sendo assim uma representação da realidade na ficção.

Ao contrapor *Nonsense* e *Noviças Rebeldes*, a pesquisa conseguiu identificar as notáveis contribuições culturais no campo do hibridismo cultural. Diferente de outras produções comerciais semelhantes a *Nonsense*, está em questão conseguiu durante as análises demonstrar que a identificação da dramaturgia como movimento cultural é uma consequência da busca pela própria referência, o que contribui para a longevidade da franquia.

Sem dúvidas, o grande desafio encontrado nesta pesquisa e em pesquisas futuras é a importância do teatro e da dramaturgia em contar histórias, e histórias que sejam universais, que venham de todos os lugares, e conversem com todos de forma uníssona. Posso arriscar dizer que *Nonsense* mostrou que o teatro tem esse lugar de fala, pelo fato de o teatro ser diferente do Estado. E por esse motivo ele pode criticar, seja através do riso, da carnavalização ou de qualquer outro meio justificável e escolhido para tal função. Ao falar da ficção, do criador e criatura, traçamos o estreito paralelo que distancia os polos. Certamente se *Nonsense* tivesse sido escrito por Dan como espelho da sociedade, não poderia se posicionar de forma crítica, política e social contrária a sociedade.

O desafio está na dificuldade de adentrar campos restritos da área científica a fim de demonstrar essa divisão entre arte e sociedade. As pesquisas futuras que por ventura forem conduzidas a partir desta devem tomar consciência de que a dramaturgia é distinta da realidade, é só por tal motivo é capaz de denunciar. É a arte que mostra que tudo pode ser diferente.

Nonsense e *Noviças Rebeldes* vêm para mostrar que a vida terrena pode e deve ser melhor. Que não é necessário contar apenas com o divino ou com os valores já ultrapassados de sociedade para se ter uma vida próxima do que conhecemos como felicidade.

REFERÊNCIAS

- A NUNSENSE **Lesson**: Rockette to Nun. [S. l.]: YouTube, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D3666P8zoOI>>. Acesso em: 24 mar. 2022.
- A VANGUARDA: The avant-garde. In: **Cambridge Dictionary**: The avant-garde. Reino Unido: Cambridge University Press, 2022. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/avant-garde>>. Acesso em: 7 nov. 2022.
- ABOUT. **The Duplex**, 2022 Disponível em: <<https://www.theduplex.com/site/about>>. Acesso em: 23 mar. 2022.
- APOLINÁRIO, Sônia. Um livro que é um programa de teatro. **Comunic Sônia Apolinário**, [S. l.], p. 1-1, 31 jan. 2017. Disponível em: <<https://www.comunicsoniaapolinario.com.br/single-post/2017/01/31/um-livro-que-%C3%A9-um-program%C3%A3o-de-teatro>>. Acesso em: 17 abr. 2022.
- ARISTOCRACIA**. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/aristocracia/>>. Acesso em: 28/07/2022.
- ARISTÓTELES, **POÉTICA**. Tradução, textos adicionais e notas edson Bini. ed. São Paulo: EDIPRO, 2011. 96 p.
- AS NOVIÇAS REBELDES, O MUSICAL**. Direção: wolf maya. Roteiro: Dan Goggin. Gravação de TV VIP SP TEATRO. Brasil: YouTube, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_lcW1_xaVj0>. Acesso em: 24 ago. 2022.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1987. 419 p.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. 420 p.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. 4. ed. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 141
- BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução: Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018. 128 p.
- BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 152 p.

BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2º ed. Rio de Janeiro: ZAHAR editores, 1983. 99 p.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998. 395 p.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001. 592 p.

CALINESCU, Matei. **As Cinco Faces da Modernidade**. 1. ed. Lisboa: Vega, 1999. 295 p.

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Dicionário de dificuldades da língua portuguesa**. 4. ed. atual. Rio de Janeiro: Lexikon, 2018. 432 p.

CEIA, Carlos: s.v. “**Paródia**”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, 2018, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/parodia>>. Acesso em: 04 mai. 2022.

CIA BAIANA DE PATIFARIA. **NOVIÇAS REBELDES** - Ano 1997. SympLa, 2020. Imagem Publicidade. Musical gravado em 1997 no Teatro dos Quatro, RJ. Disponível em: <https://www.sympLa.com.br/novicas-rebeldes---ano-1997__1084861>. Acesso em: 27 abr. 2022.

CLARK, Nancy. **Manipulation Tips For Nonsense Puppet**. Puppetry Arts Institute 2021. Carta. Instruções de manipulação da Irmã Maria Annette.

Dicionário de Inglês Português. Nova York: Harper Collins, 1993. 307 p.

GERGELY, Peter. **Nonsense**. 2012. Cartaz. Disponível em: <<http://nonsense.com/press.cfm>>. Acesso em: 20 set. 2021.

GOD is the Bigger Elvis. Direção: Rebecca Cammisa. Intérprete: Dolores Hart. [S. l.]: HBO Max, 2012. Disponível em: <<https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GVU4A1wDU-INJjhsJAasW:type:feature>>. Acesso em: 15 mar. 2022.

GOGGIN, Dan. Descrição dos Personagens. In: **Progress of my research**. Tradução: Johann Ioris. [S. l.], 28 jul. 2022. Comunicação Pessoal. Acesso em: 29 jul. 2022.

GOGGIN, Dan. **Meshuggah-Nuns**. [S. l.: s. n.], 2002.

GOGGIN, Dan. **Noviças Rebeldes**. Adaptação e adaptação: Flávio Marinho. [S. l.: s. n.], 2017.

GOGGIN, Dan. **Nuncrackers**: The Nonsense Christmas Musical! [S. l.: s. n.], 1998.

GOGGIN, Dan. **Nunsensations!**: The Nonsense Vegas Revue. [S. l.: s. n.], 2005.

GOGGIN, Dan. **Nonsense**. New York, 2010. Disponível em: <<http://nonsense.com/>>. Acesso em: 19 ago. 2021.

GOGGIN, Dan. **Nonsense**. [S. l.: s. n.], 1985.

GOGGIN, Dan. **Nonsense 2**: the second coming. [S. l.: s. n.], 1995 - A.

GOGGIN, Dan. **Nonsense Jamboree**. [S. l.: s. n.], 1995 - B.

GOGGIN, Dan. **Nunset Boulevard**: The Nonsense Hollywood Bowl Show. [S. l.: s. n.], 2009 - A.

GOGGIN, Dan. **Sister Robert Anne's Cabaret Class**. [S. l.: s. n.], 2009 - B.

GRUPO PEKOE (org.). **Avenue Q**: Sobre. [S. l.]: Walter McBride, 2022. Disponível em: <<https://www.avenueq.com/#about>>. Acesso em: 23 mar. 2022.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8.ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013. 280 p.

LUTHER: peça de Osborne. In: **Luther - peça de Osborne**. [S. l.]: Delhipages, 29 jun. 2020. Disponível em: <<https://delhipages.live/pages/about-us>>. Acesso em: 20 mar. 2022.

MATA, Sérgio da. **História & Religião**: Histórias &... Reflexões. 1. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. 160 p.

MATOS, Kamila. **É a Minha Mara: A história da Cia Baiana de Patifaria**. 1. ed. aum. Salvador: Pinaúna, 2018. 208 p.

NASSIF, Lourdes et al, (ed.). **SUMMERTIME, divas entoam a canção de ninar, de Gershwin**. São Paulo: GGN - O Jornal de Todos os Brasis, 2015. Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/noticia/summertime-divas-entoam-a-cancao-de-ninar-de-gershwin/>>. Acesso em: 11 ago. 2022.

NONSENSE. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/nonsense/>>. Acesso em: 10/05/2021.

NOSSA HISTÓRIA. **Tony Awards**, 2022 Disponível em: <<https://www.tonyawards.com/history/our-history/>>. Acesso em: 19 mar. 2022.

NUNES, Mário. Estréia da Companhia do Ba-Ta-Clan. Paris-Chic, revista de Roger Ferreol e José de Berys. In: **Jornal do Brasil**, 6 de agosto de 1922. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=16588>. Acesso em: 15 abr. 2022.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 15-45.

RELIGIÃO. In: **SIGNIFICADO de Hosana nas Alturas**: O que significa Hosana nas Alturas. [S. l.], 2011. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/hosana-nas-alturas/#:~:text=Hosana%20nas%20alturas%20%C3%A9%20um,que%20habitas%20nas%20maiores%20alturas%E2%80%9D>>. Acesso em: 5 maio 2022.

REVISTA Apólice: **SulAmérica leva musical “As Noviças Rebeldes” ao RJ**. 2015. Imagem Publicidade. Disponível em: <<https://www.revistaapolice.com.br/2015/03/sulamerica-leva-musical-as-novicas-rebeldes-ao-rj/>>. Acesso em: 28 abr. 2022.

SAMPAIO, Luiz. Santo de casa: Paulista rouba a cena em comédia baiana. **Veja São Paulo**, São Paulo, 1996.

SANDRINI, PAULO HENRIQUE DA CRUZ. **Que romance é este?**: Uma análise estético-sociológica de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Orientador: Professor Doutor Paulo Venturelli. 2007. 205 p. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Literários) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

SEVERINO, T. S. **O gênero discursivo Musical**: um caminho para o Letramento. Maringá, PR: Universidade Estadual de Maringá, 2007.

SILVA, T. B. **Passos, letras, notas e interdições** - pequeno estudo do teatro musical carioca. In.: Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, p. 1-5, 2010.

STANISLÁVSKI, Konstantín. **O Trabalho do Ator: Diário de um Aluno**. Trad. Vitória Costa. 1º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2017. 724 p.

STEVES, Gerson. Conceituação de gêneros. In: STEVES, Gerson. **A Broadway não é aqui**: Panorama do Teatro Musical no Brasil. 1. ed. São Paulo: Giostri, 2015. cap. 1, p. 24-35.

TIGGES, Wim. **An anatomy of literary nonsense**. Tradução: Johann Ioris. Amsterdam: Rodopi B. V., 1988. 293 p.

TRENCH, Richard Chenevix. **The Study Of Words**: On The Study of Words. Tradução: Johann Ioris. [S. l.]: CreateSpace, 2016. 248 p.

VOCÁBULOS, expressões da língua geral e científica-sinônimos. In: BUENO, Silveira. **Grande Dicionário Etimológico Prosódico da Língua Portuguesa**. [S. l.]: Saraiva, 1966. v. 6.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: Dramaturgia e convenções. 2. ed. rev. São Paulo: SESI-SP, 2013. 364 p.

YOUNG, Robert J. C. **Desejo colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005. 258 p.

APÊNDICE

Apêndice 1 – Entrevista I

1. Qual é o seu nome completo?

Daniel Charles Goggin

2. Você pode me contar histórias que teve com as freiras que te ensinaram?

I loved the Dominican Sisters that taught me. They were strict but not mean. At recess one nun, Sister Mary Rita, would come out and play baseball with us. She was good at it too.

3. A sua vida sempre o levou a conhecer o universo das freiras?

No. I was always fascinated by nuns. They weren't like "people."

4. Se você pudesse, mudaria alguma coisa em sua carreira profissional?

Not really because it has turned out really well. I could say I wish I preacticed piano more, I wish I studied how to dance, but you can wish for all kinds of things. In the end I am very blessed.

5. Conte-me um pouco sobre sua vida agora.

Life is surrounded by *NUNSENSE* which is always great fun. Doing shows, interviews, etc.

6. Com base no seu amor, suas emoções e sentimentos definem a *Nonsense*.

Nonsense keeps us all laughing and feeling great about life.

7. Você tem alguma história engraçada ou curiosa para me contar?

Too many for here. But one funny one. There were real nuns in the audience one time and Sister Hubert noticed one of the nuns was chewing gum. (A no-no in Catholic school). She made the nun spit it out and the audience went crazy laughing cause the nun got caught.

8. Conte-me sobre a Madre Superiora que participou das filmagens que dão início ao musical. Como foi aquele momento para você?

That moment was amazing. She was 92. Sister Vincent De Paul. She was the first nun who ever taught me. We went to their Motherhouse to film the opening. All of the nuns were real, not actors. She loved being in the film and she told me the other Sisters all called her THE STAR.

9. Respondendo como criador, qual foi o caminho criativo percorrido entre uma produção e outra?

I really looked at each show as a continuation of the story. Because I knew the characters well it was a headstart for continuing their adventures.

10. Pensando na primeira montagem do show, como você imaginou a dinâmica do palco? Foi isso que você imaginou?

I don't think I really knew, Things developed and fell into place as the show came together.

11. Como era o conceito das músicas do primeiro show?

I had learned that the best way for adding songs was to musicalize what you wanted to tell the audience that could have been in dialogue. So I would take what needed to be said and then put it in lyric form. Then create the music.

12. Você também criou um vestido para freiras de Hoboken ou inspirado em uma congregação existente?

The habits were inspired by several congregations. But it is unique to The Little Sisters of Hoboken. We didn't want to have people think that it was an existing order.

13. Conte-me sobre o processo de figurino dos shows.

I knew many nuns and so knew how habits were made. If you go to *youtube.com* and search *A NUNSENSE LESSON* you can see how they go together.

14. Conte-me tudo sobre sua relação com o Brasil.

I first came to Brazil to do press for *NOVIÇAS REBELDES*. Then the Brazilian boys came to NY for 3 weeks run of *NUNSENSE A-MEN* in portuguese. Since then I have been back 2 more times and always keep in touch with that cast.

15. O que você acha das freiras *Nunsense* sendo interpretadas por homens?

I think it's hilarious when the actors are excellent and convince you they are nuns. When it's an eggagerated drag show it doesn't seem funny.

16. Você viu alguma necessidade de fazer mudanças nos programas para atender às necessidades do público durante os 35 anos?

Small tweaks have been made but I always tried to avoid contemporary references so it wouldn't seem dated. Very often the foreign productions have to make adjustments if the line doesn't relate in a particular language.

17. Você vê alguma semelhança estranha com o filme *Sister Act*, que foi lançado 7 anos após o sucesso de *Nunsense*?

Yes. Many people say that the success of *NUNSENSE* inspired the film company to do *SISTER ACT*. It actually helped us because it let people see the traditional nuns. Now most nuns are modern and you don't see habited nuns on the street anymore.

18. Que importância social você vê como consequência do *Nunsense*?

I think it brings people together through laughter. And also helps people forget their troubles. There is a line in *Meshuggah-Nuns* --- When you're laughing you're not hurting, you're not hating. You're just laughing!

19. Você gostaria de contar ou dizer algo que você acha importante para o mundo saber sobre a *Nunsense*?

The point of the *Nunsense* shows is to make people happy and help me pay the rent!
HAHAHA

20. Descreva: Dan Goggin de Dan Goggin.

Dan Goggin is actually a very shy guy but when he is talking to a *Nunsense* crowd he is in heaven. He is very blessed and thanks God everyday for the success...

ANEXO

Anexo 1 – Playbill

PLAYBILL®



ADAM NEWMAN

The cast of Nunsense at the Sheridan Square Playhouse, the Circle Repertory Theatre

CREATING NUNSENSE

You've heard of musicals based on plays, books, movies, newspaper articles, cat verses and even comic strips, but how about a musical inspired by a line of nuns' greeting cards?

Nunsense, the new musical hit at the Sheridan Sq. Playhouse, was triggered by the popular line of greeting cards of the same name created by writer/composer Dan Goggin and actress Marilyn Farina. The cards feature photos of Ms. Farina garbed as a Mother Superior in a variety of comic situations with greetings suitable for birthdays, valentines, thank-yous and sappy occasions, some bordering on the Rabelaisian. One card shows Ms. Farina in her black and white habit, chucking the chin of a store window mannequin, also dressed as a nun. The greeting reads: "Happy Birthday, Dummy!"

Marilyn recalls with some amusement

the initial inspiration for their greeting card business. "A friend of Danny's sent him a nun's habit for his birthday—for the man who has everything." Adds Danny: "I thought it was funny, but I didn't know what to do with it. My upstairs neighbor worked for Saks Fifth Avenue and he brought me a store mannequin. We dressed the dummy as a nun and baptized her Sister Mary Mannequin. Sister, in her Dominican habit, was the talk of the neighborhood."

Dan recalls a bizarre incident involving Sister Mannequin. "I was going on vacation and a friend of mine asked me if his mother, who was coming to New York, could stay in my apartment. I said yes, but was afraid that Sister might scare her, so I put her in one of my closets. Five minutes after my friend brought his mother to my apartment, he heard a horrible shriek. He

by Louis Botto



Sister Mary Mannequin.

ran into the other room and found his mother passed out on the floor. She had opened the closet door and Sister had popped out!"

The greeting card idea gained impetus when Dan and his friend, photographer Stephen Aucoin, worked on an industrial show together. "We had so much fun," Dan says, "that I suggested to Steve that we do a greeting card featuring Sister Mary Mannequin. We thought we could do just one card, but we soon found out that you need a line of at least 12 cards to interest dealers. So, we raised \$3,000 to do a dozen cards and everyone assured us we would at least break even."

There was just one problem: it was impossible to do 12 cards with a mannequin because they couldn't change the expression on her face. "So, I called Marilyn," recalls Dan, "and asked her if she would like to pose as a nun on our greeting card line. She's always game for anything and said 'sure.' We ordered 2,000 cards of each pose and were stunned when the 24,000 cards arrived. We drove around town in a station wagon and the first store we went to ordered about 30 dozen! We went from store to store and most of them ordered ample amounts."

Next, the group discovered that the annual National Stationery Show was about to open at the Coliseum. ("I've got to say that ignorance has gotten us far," Dan admits.) "We had no idea that you had to reserve a booth two years in advance to get into this show. Fortunately, at the last minute, someone canceled their booth and we were able to sublease it for \$300."

Marilyn, who wore Sister Mannequin's habit to help sell cards, recalls that they sold 35,000 cards in two days. "For three years in a row, we were the hottest thing in that show."

Dan figures they've sold at least a half-million cards to date, grossing about \$100,000 a year. They even put out note pads and T-shirts with Sister on them.

When Marilyn was invited to make an appearance in her habit at a Halloween card promotion, Dan wrote a sketch for her to perform and had to give her a name. "We decided to call her Sister Mary Cardelia—which seemed appropriate," says Marilyn. "I had no idea how to play this nun, but I took a chance and made her a sort of joke-telling Jewish nun and it worked. My public appearances were sensational and we decided to concoct a whole history about her. Her character just grew and grew and eventually inspired Dan to write the musical about her."

The first version of the show was called *Nunsense Story* and had a book by Steve Hayes. In addition to Marilyn and Dan, the show featured such performing friends as Mr. Hayes, Katie Anders, John Hatchett and Cindy Benson. They were booked into the Duplex in Manhattan for four days and were held over for 38 weeks.

From this entertainment evolved *Nunsense*, more of a book musical, retaining Sr. Cardelia, but adding four other pixilated nuns as members of the Little Sisters of Hoboken ("Little Hobos"). The proceedings involve a disaster in the convent. Sr. Julia, Child of God, has tried a recipe for vichyssoise from the book, *Cooking With The BVM* (Blessed Virgin Mary) with dire results. No less than 52 nuns are fatally felled by botulism. The nuns can only afford to bury 48 of the victims (the remaining four are placed in the convent's deep freeze). The major happening in *Nunsense* is the benefit staged by the five "Little Hobos" to raise money to bury the four frozen nuns.

Nunsense was first tried as a workshop production last summer at the Baldwin Theatre on West 74th Street in Manhattan. It was extremely well received. "We knew we had to go Off-Broadway with it," says Dan, "but we didn't know anyone who particularly wanted to produce a musical about nuns—five live and four frozen. I had done a lot of industrial shows, so I decided to produce it myself. I don't know how I did it, but I raised \$150,000."

Dan not only produced the show, but



One of the "Nunsense" greeting cards. The message reads: "Hello, Dolly!"

wrote and directed it. For economy's sake, he also designed the nun's costumes, purposely avoiding a habit worn by an existing order. "I didn't want any convent accusing me of impersonating its habits."

The show opened at the Cherry Lane on December 12. [It moved last month to the Sheridan Square Playhouse, the Circle Rep Theatre.] It received a splendid review in *The New York Times* by Herbert Mitgang and generally favorable notices from other critics. Unlike the play *Sister Mary Ignatius Explains It All For You*, which outraged many Catholics, *Nunsense* has delighted nuns and priests who have attended the show, as well as audiences of all beliefs.

Marilyn Farina makes an ideal Mother Superior. "I had a nun just like her," many people in the audience have remarked. Her high point is the moment when she finds a brown paper bag one of the students has left in the wash room. It contains a small bottle labeled RUSH and Sister Cardelia starts sniffing it, not knowing that it's a

sexual stimulant. The more she sniffs it, the louder she laughs, until she has the entire audience howling with her.

Another high spot is the performance of Semina De Laurentis, who plays Sister Mary Amnesia. This small comic with an Eithel Merman voice stops the show when she suddenly remembers that she was once a country western singer and belts out a hilarious song called "I Could've Gone to Nashville."

Nunsense may be the only show on record that features a backstage crew and band attired in monk's robes. Even the stage manager works in monastic attire. Recently, comedienne Phyllis Diller attended the show dressed in a nun's outfit. "That's nothing new," confides Dan. "She always wears a nun's habit—designed by Bob Mackie—when she travels. She doesn't want people to recognize her, so she wears no makeup, puts on glasses and dons her Hollywood habit."

The New York success of *Nunsense* has prompted the launching of independent companies of the musical in Philadelphia, Chicago, Los Angeles, San Francisco, Toronto and as far away as Australia. Some of these productions will be directed by Dan. Meanwhile, he is busy working on a new musical, *One Way Ticket To Broadway*, inspired by the play *Stage Door*. And when he isn't working on that project, the composer/lyricist moonlights as an organist at a local funeral home. "Playing for funeral services could be depressing," he admits, "but I've learned how to put some fun in it. For years, I've managed to inject the McDonald's theme song, 'You Deserve a Break Today,' into my funeral repertoire and, so far, none of the mourners has been the wiser. Lately, I've also managed to get by with some songs from *Nunsense*—such as 'Nunsense Is Habit Forming' and 'We've Got To Clean Out the Freezer.' I told the cast the other night that they should be very proud. At recent funeral services, such celebrities as Warren Beatty, Arlene Francis and Mike Nichols heard the score from *Nunsense* without even knowing it." □

DAN GOGGIN (Writer, Director) conceived the idea for the musical *Nunsense* after the phenomenal success of the *Nunsense* greeting card line, which he created with Marilyn Farina. Dan has also written scores for the Off-Broadway musical *Hark*; the Broadway production *Legend*, starring Elizabeth Ashley and F. Murray Abraham; *Seven*, starring Jane White; and two revues: *Because We're Decadent* and

Something for Everybody's Mother. His musical *A One-Way Ticket to Broadway* is currently in pre-production. Dan has applied for admission to the Little Order of Hoboken, but Sister Mary Cardelia says she is much too busy with *Nunsense* to answer any letters now. Dan is very proud to have received the 1986 Outer Critics' Circle Awards given to *Nunsense* for Best Musical, Best Book and Best Music.

Anexo 2 – Santo de casa

Sveja São Paulo
 S | T | Q | S | D
 29 | 30 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5
 ABRIL • MARÇO 1996

TEATRO

Santo de casa

Paulista rouba a cena em comédia baiana

Metido num impecável hábito de freira, ele pinta e borda no palco. Canta, dança, improvisa um batuque à timbalada e faz um insinuante strip-tease. Leva o público ao delírio quando imita Daniela Mercury, repetindo as coreografias e trejeitos da cantora. No papel da irmã Maria José, Wilson de Santos é o espetáculo dentro do espetáculo na bem-sucedida comédia *Noviças Rebeldes*, musical baiano na linha best-seller, que leva quase 2.000 pessoas por semana ao Teatro Imprensa. O número em que encarna Daniela Mercury alcançou tanto sucesso entre os paulistanos que o grupo criou um bis para a temporada na cidade. É um dos momentos mais hilariantes de um ator que consegue ser engraçado o tempo todo. "Ele é o tipo de comediante que ganha a plateia com um piscar de olhos", elogia o dramaturgo e ator Miguel Magno, que trabalhou em *Cinco Vezes Comédia*.

Wilson é o único paulista da Companhia Baiana de Patifaria. Nascido em Santos, cidade que incorporou ao nome, ele mora desde 1987 na capital e já participou de mais de dez espetáculos por aqui. Nunca apareceu para o grande público porque sempre trabalhou em peças infantis ou montagens alternativas. "Além de atuar, eu fazia de tudo, era contra-regra e iluminador", conta. Em 1991, foi descoberto pelo grupo baiano quando integrava o elenco de *Terezinha de Jesus*, comédia encenada de Teatro Itália. Veio então a proposta de

entrar para *A Bofetada*, produção anterior da companhia. Convite aceito, Wilson passou a se dividir entre seu apartamento no Sumaré, onde mora até hoje, e um flat em Salvador.

“ENQUANTO MUITOS ATORES VÊM tentar a sorte em São Paulo, eu fiz o caminho inverso: fui fazer sucesso na Bahia, para voltar numa condição melhor”, avalia o ator. Sua grande chance, na verda-

de, só viria no espetáculo seguinte. Foi ele mesmo quem sugeriu a montagem de *Noviças Rebeldes*, texto americano que já tinha sido encenado em São Paulo, com elenco feminino. O grupo concordou, e Wilson acabou ficando com a personagem mais engraçada da peça. "A irmã Maria José é o grande papel de minha carreira até agora", comemora ele. Nas próximas semanas, sua participação poderá crescer mais, com um número musical preparado em cima do hit *Segure o Tchan*.

Aos 28 anos, ainda que seja a grande atração de *Noviças*..., Wilson não repetiu aqui a mesma popularidade que alcançou em Salvador, onde era assediado por fãs adolescentes e convidado para comerciais de TV. Mas sua vida já mudou. "Quando eu fazia teatro alternativo, andava de ônibus e tinha de dividir prato de massa em cantina", lembra ele. "Hoje, tenho um Uno Mille 95 e janto pelo menos três vezes por semana em restaurante japonês, uma de minhas paixões." Quem o acompanha nesses programas noturnos percebe que o ator é tão divertido no dia-a-dia quanto no palco. "Há algumas semanas, Wilsinho começou a contar uma história num restaurante e, quando percebermos, as pessoas em todas as mesas ao redor tinham parado para ouvir", diz o cantor Edson Cordeiro, um de seus amigos mais próximos. "Ele dá show até em mesa de bar."

LUIZ SAMPAIO



Wilson de Santos: irmã Maria José em *Noviças Rebeldes* e gosto por sushis