O ESTUDO DA PARÓDIA E DA COMICIDADE EM BATALHA DE ARROZ NUM RINGUE PARA DOIS

THE STUDY OF PARODY AND COMICITY IN
BATALHA DE ARROZ NUM RINGUE PARA DOIS

Luís Francisco Wasilewski¹

*O mundo inteiro é um palco, todos os homens e mulheres não passam
de atores.*

William Shakespeare:
Como Gostais

Resumo: O artigo estuda o texto teatral *Batalha de Arroz num Ringue para Dois*, investigando as relações que a peça de Mauro Rasi estabelece com formas artísticas como o cinema e a música. Utilizo como referencial teórico o estudo da paródia proposto por Linda Hutcheon em seu livro *Uma Teoria da Paródia*, bem como o ensaio sobre o cômico de Henri Bergson. Perpassam no texto diversas alusões cinematográficas e operísticas, que foram engendradas pelo dramaturgo para acentuar o caráter cômico e patético do casal formado por Nélío e Angela. *Batalha de Arroz num Ringue para Dois* é um dos textos dramáticos mais significativos do Teatro Besteirol, movimento involuntário cênico de grande importância na história do teatro brasileiro da década de 1980. **Palavras-chave:** paródia; comédia; *Batalha de Arroz Num Ringue Para Dois*; Mauro Rasi; teatro brasileiro.

Abstract: The article studies the teatral text intituled *Batalha de Arroz num Ringue para Dois* in an investigation between the relation of the Mauro Rasi's dramaturgical piece and the artisticals forms like cinema and music. The teoríc reference in focus is *A Theory of Parody* by Linda Hutcheon, as well as the article about comic by Henri Bergson. It is significants when the Mauro Rasi's text exhibits diversés allusions to cinematographic art and to opera arts with the idea to grow up the comic and the pathetic character to expose the couple Nelio and Angela. *Batalha de Arroz num Ringue para Dois* is one of the most significative texts in the Besteirol Theatre, in the scenic involuntary movement of great importance

1 Doutor em Literatura Brasileira pela USP. Pesquisador da Universidade Estadual de Campinas.

in the Brazilian Theatre's history in the period of the 1980's.

Keywords: parody; comedy; Batalha de Arroz Num Ringue Para Dois; Mauro Rasi; brazilian theatre.

O retrato da vida conjugal

Em 1985, Mauro Rasi apresentou nos palcos cariocas duas peças teatrais: *Tupã*, *A Vingança* e *Batalha de Arroz Num Ringue Para Dois*. A segunda estreou no Teatro de Arena, em outubro daquele ano. O autor escreveu o texto, especialmente, para que fosse interpretado por Miguel Falabella e Cláudia Jimenez. A atriz não pôde aceitar atuar no espetáculo e a encenação foi ao palco com Bia Nunes e Miguel Falabella.

No livro *O Teatro de Mauro Rasi, Miguel Falabella e Vicente Pereira: Besteiro e Carnavalização*, Alanderson Machado e Marcelo Bruno apresentam uma síntese da peça:

Neste espetáculo, Rasi põe no palco cenas do cotidiano de um casal tipicamente brasileiro, com o devido deboche que caracteriza tão bem o gênero Besteiro.

A peça apresenta quatro esquetes chamados de Bodas de Ciúme, da Egoíatria, da Supressão e da Paixão-seguindo essa ordem. O casal abre a história com a cena do casamento e, a partir daí, o espetáculo se desenvolve e cresce com as 'quatro bodas', oferecendo ao público muita ação e riso em cima do seu próprio dia-a-dia.²

A estrutura em esquetes engendrada por Rasi possibilita ao leitor/espectador que o texto seja lido/visto em sua totalidade, ou então de forma separada. Não há na construção dramatúrgica de *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois* ligação entre os quatro, o que significa que cada um deles pode ser fruído de maneira independente.

Bodas de Ciúme

Neste esquete o dramaturgo se utiliza de um dos recursos de comichade mais utilizados pelos escritores do Besteiro, a saber, a paródia.

2 MACHADO, Alanderson; BRUNO, Marcelo. *O Teatro de Mauro Rasi, Miguel Falabella e Vicente Pereira: Besteiro e Carnavalização*: Rona, 1994. p. 90-91.

Vejamos, inicialmente, a definição da mesma dada por Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Paródia*:

A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer ‘contra-canto’, e ficam-se por aí. Se olharmos mais atentamente para essa raiz obteremos, no entanto, mais informação. A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de ‘contra’ ou ‘oposição’. Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato (...) No entanto, *para* em grego também pode significar ‘ao longo de’ e, portanto, existe uma sugestão de um acordo de intimidade, em vez de contraste.³

A partir da análise do prefixo *para*, cujo significado tanto pode ser o de oposição, mas também como algo que está ao lado, a ensaísta demonstra que a paródia pode ser sim respeitosa ao texto de origem. Algo contestador à ideia de que, necessariamente é um gênero desrespeitoso em sua forma.

“Bodas de Ciúme” parodia a peça de William Shakespeare, *Othello, o Mourro de Veneza*. A versão engendrada pelo autor brasileiro para a grande tragédia sobre o ciúme, criada pelo escritor inglês, recebe em sua releitura tratamento cômico. O primeiro diálogo do texto de Rasi demonstra a desconfiança que Nélio sente por Angela:

Nélio – Angela, você me engana, não?

Angela – Quê, querido?⁴

A alusão ao texto inglês fica explicitada quando Nélio abre um exemplar de *Othello*. Após esta ação, ele dispara uma bofetada na esposa e a chama de “Cachorra”. A agressão verbal é interrompida pelo canto de uma vizinha. Eis a cena:

3 HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 47-48.

4 RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. In: Teatro de Mauro Rasi. V. 2. São Paulo: Giostri, 2014, p. 21.

Ouve-se a voz de uma velha, cantando.

Voz (*Off*) – “Sassaricando / Todo mundo leva a vida no arame...”

Nélio – Está ouvindo?

Angela – É a dona Virginia, aquela ex-vedete do teatro rebelado, que mora aí do lado.⁵

Neste diálogo o dramaturgo faz citação à Virginia Lane, grande vedete do Teatro de Revista que ostentava o epíteto de “A Vedete do Brasil”. A marchinha *Sassaricando*, de Luiz Antônio, Zé Mário e Oldemar Magalhães, foi um sucesso na sua voz.

O marido enxerga na cantoria da vizinha um aviso de que sua esposa está “levando a vida no arame e sassaricando”, como diz a marchinha carnavalesca. Toda atitude de Angela é motivo para que ele sinta ciúme. Tal qual o Otelo shakespeariano, Nélio vai ficando perturbado pela desconfiança que sente da esposa. Chega ao ponto de esbofeteá-la.

A ira fica maior quando ela decide ir ao supermercado:

Nélio – Aonde você vai?

Angela – Ao supermercado. Acabou o óleo de soja.

Nélio (*Desconfiado*) – Por que você vai tanto nesse supermercado, hein? Que é que você tanto vê lá?

Angela – Nélio, não podemos só viver de ciúmes, meu querido. Também precisamos comer. Tenho que comprar feijão, arroz, macarrão, massa de tomate...

Nélio – Que perfume é esse?

Angela – Deve ser água sanitária.

Nélio – Quem me garante que você vai mesmo ao supermercado?

Angela – Não te mostro sempre o ticket das compras?

Nélio (*Desesperado*) – Angela, você está me deixando?⁶

Depois que Angela retorna das compras, Rasi criou um diálogo no qual aparece, de forma translúcida, a relação intertextual do esquete com a tragédia do bardo inglês. Eis:

Nélio – Viu alguém no supermercado?

Angela – Umas duzentas pessoas.

Nélio – Minha pequena Desdêmona...

5 Idem, p. 21.

6 Idem, p. 23.

Nélio, notando.

Nélio – Cadê o lenço que eu te dei?

Angela – Que lenço, Nélio?

Nélio, reparando que está sem o lenço.

Angela – ... Ah, o lenço? Deve ter caído, com essa confusão de sacola...⁷

Nesta cena, o dramaturgo faz o marido chamar a esposa de “Minha pequena Desdêmona”, nome da heroína que é alvo do ciúme doentio do mouro de Veneza. Além da citação à personagem, o autor brasileiro também faz uma releitura cômica de outra passagem do clássico, a utilização do lenço por Angela. Na tragédia inglesa um dos motivos que levam ao assassinato de Desdêmona pelo marido é o fato dela não estar com o lenço dado pelo marido. Este tipo de alusão do dramaturgo requer de seu leitor/espectador certa erudição para que a fruição da obra seja completa.

Retomando o pensamento de Hutcheon sobre a paródia, ela comenta:

Se o leitor não consegue reconhecer uma paródia como paródia (já por si uma convenção estética canônica) e como uma paródia a uma certa obra ou conjunto de normas (no todo ou em parte), então falta-lhe competência. Talvez seja por esta razão que a paródia é um gênero que, como vimos, parece florescer essencialmente em sociedades democráticas culturalmente sofisticadas (...) A paródia é frequentemente acusada de ser uma forma de discurso elitista, em grande parte porque a sua dimensão pragmática implica que, pelo menos, parte do lugar do valor estético e sentido tem sido colocada na relação do leitor com o texto – por outras palavras, que a paródia existe potencialmente em palavras de ‘voz dupla’ (resultado de sobreposição textual) – mas é realizada ou actualizada apenas pelos leitores que preenchem certas condições requeridas, tais como capacidade ou treino.⁸

Neste excerto a autora a define como um gênero literário sofisticado, que exige um receptor capaz de conhecer e compreender a obra artística que está sendo parodiada. A partir deste pressuposto fica evidente que o riso do espectador que ler/ assistir “Bodas de Ciúme” torna-se maior se ele conhecer o drama shakespeariano.

7 Idem, p. 24.

8 HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 120.

Há uma passagem em que Angela, em total desespero, liga para sua mãe. Sua dúvida é, justamente, saber sobre Othello e Desdêmona:

Angela – Alô, mamãe? A senhora pode me dizer quem foi essa tal de Desdêmona, que o Nélio fala tanto? ...Quê? Foi assassinada pelo marido ciumento? Por Othello?

Angela pega o livro. Abre, mas o revólver não está dentro.

Angela – Estou com medo, mamãe. Ele está a cada dia mais ciumento. O ciúme é o tempero do amor? Mas mamãe, acho que tá temperado demais. Não to conseguindo digerir...⁹

Todas estas referências que o autor faz à peça de Shakespeare demonstram erudição na construção dramatúrgica do texto. O que vem de encontro ao pensamento de alguns teóricos e ensaístas que consideravam o Besteiro como um teatro popularesco e sustentado na grosseria verbal¹⁰.

O ciúme de Nélio chega ao paroxismo de trancar um cachorro mastim napolitano no quarto da esposa, com o intuito de impedi-la que leve homens para o recinto. Depois, o dramaturgo quebra a quarta parede ao colocá-la falando para a plateia:

Nélio dorme, sem camisa. Angela fala para a plateia.

Angela – Estou me lembrando da nossa lua-de-mel. Nossos passeios, abraçadinhos na charrete.

Angela, imitando o som da charrete.

Angela – Trim, trim, trim. Crac. Trim, trim, trim, crac. Nessa época, Nélio já era ciumento. Dizia que eu não tirava o olho do charreteiro. Desconfiava até do potro.

Angela, olha o marido com ternura.

Angela – Na nossa primeira noite, Nélio bebeu um pouco a mais. E enquanto dormia, estirado na cama, inconsciente...

Nélio acorda. Levanta meio corpo da cama. Mas ela, de costas não percebe e continua.

Angela – Levantei-me e fui até à janela. Chovia. Vi um bando de rapazes jogando futebol na pracinha. Eram adolescentes, imberbes, com espinhas na cara, sujos de lama, com as

9 RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 26.

10 VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 40-41. Luiz Paulo Vasconcellos, em seu *Dicionário de Teatro*, escreve sobre o Besteiro: “Termo forjado nas últimas décadas do século XX para designar um tipo de peça ou espetáculo que apela para o riso fácil, resultado de um humor vulgar, direto, escrachado. Esse tipo de teatro surge de tentativas de recriar no palco um tipo de comédia produzida na televisão, de grande aceitação popular em que o exagero, a repetição, os bordões e o humor chulo de tipos vulgares facilmente identificáveis são as marcas mais evidentes”.

roupas molhadas, grudadas no corpo. Não conseguia tirar os olhos daquelas coxas, daqueles glúteos.¹¹

A sua descrição é interrompida pelo marido que começa a chamá-la de “Lúbrica” e “Lasciva”. Além das agressões verbais, ele também dá cintadas na esposa.

O esquete termina de forma ambígua. Há uma aparente reconciliação do casal, porém na última rubrica de “Bodas de Ciúme”, o autor diz que Nélcio vai acariciando Angela e chega com as mãos até o pescoço da mulher. Depois desta cena as luzes caem em resistência.

Rasi deixa para o leitor/espectador esta dúvida no final. O que terá acontecido com Angela? Ele também, novamente, faz um diálogo intertextual com o texto de Shakespeare. Vejamos a cena do assassinato de Desdêmona:

Desdêmona – Oh! Bani-me, meu senhor, mas não me mateis!

Othello – Abaixo, prostituta!

Desdêmona – Matai-me amanhã! Deixai que eu viva esta noite!

Othello – Não! Se resistires...

Desdêmona – Só meia hora!

Othello – Está feito, não haverá vacilação!

Desdêmona – Só enquanto faço uma oração!

Othello – É tarde demais

*Othello asfixia Desdêmona.*¹²

O desfecho de “Bodas de Ciúme” se assemelha ao da peça inglesa. Toda a tessitura dramática do autor brasileiro toma de empréstimo elementos de uma das obras literárias mais importantes da cultura ocidental.

Bodas de Supressão

Se o ciúme era tema fulcral do primeiro esquete, nas “Bodas de Supressão” o autor apresenta Angela como uma figura feminina fisicamente frágil. A facilidade com a qual ela sofre problemas físicos é a questão central do texto. E seus acidentes domésticos suscitam o riso para o leitor/espectador.

11 RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 28.

12 SHAKESPEARE, William. *Othello, O Mouro de Veneza*. Trad. de Oscar Mendes. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989, v. 3, p. 778.

A esposa decide preparar um fondue:

Angela vai para a cozinha cantarolando. De repente começa a ficar rouca.

Angela – Nossa, você viu como eu fiquei rouca? Acho que vou ficar gripada. *Angela, espirrando.*

Angela – Amanheci com uma rinite...

*Angela deixa cair alguns pratos e talheres.*¹³

Após esta cena em que a personagem é vitimada pela rinite e também deixa cair pratos e talheres, há uma passagem na qual sofre uma queda. Vejamos:

Angela, quase chorando.

Angela – Ah, só fica falando do meu signo, do meu signo

Angela, perde o equilíbrio, escorrega e cai sentada.

Angela – Aiiii!

Nélio – Que foi isso?

Angela – Escorreguei. O chão tá muito encerado.

Angela, rindo de dor.

Angela – Acho que quebrei a bunda. Ai!!¹⁴

Foi apresentada uma cena de comicidade física. Assistir alguém cair é um dos exemplos que Bergson arrola em seu *O Riso*. O ensaísta diz:

Um homem, correndo pela rua, tropeça e cai: os transeuntes riem. Não riram dele, acredito, se fosse possível supor que de repente lhe deu na veneta de sentar-se no chão. Riem porque ele se sentou no chão involuntariamente. Portanto, não é sua mudança brusca de atitude que provoca o riso, é o que há de involuntário na mudança, é o mau jeito. Talvez houvesse uma pedra no caminho. Teria sido preciso mudar o passo ou contornar o obstáculo. Mas, por falta de flexibilidade, por distração ou obstinação do corpo, *por um efeito de rigidez ou de velocidade adquirida*, os músculos continuaram realizando o mesmo movimento quando as circunstâncias exigiam outra coisa. Por isso, o homem caiu, e disso riem os transeuntes.¹⁵

13 RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 31.

14 Idem, p. 32.

15 BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 7.

O filósofo analisa o mecanismo que faz com que ríamos ao assistir alguém tropeçando e caindo. Em “Bodas de Supressão” é explorado este artifício de comicidade. Depois da escorregada da esposa, o marido comenta que tem a impressão de ter casado com Jerry Lewis ou com o Mr. Bean (personagem do comediante britânico Rowan Atkinson). Os atores supracitados tornaram-se célebres em protagonizarem comédias nas quais sofriam acidentes físicos, caíam no chão. Vivendo, enfim, diversos pequenos embates corporais que suscitavam o riso na plateia. E que receberam o rótulo de comédia pastelão.

“Bodas de Supressão” trabalha o tempo todo com estes recursos. Ela pega uma panela na mão e se queima. Seu marido em uma fala diz:

Nélio – Querida, você sozinha é mais que os Trapalhões, que os Três Patetas, que os Irmãos Marx. Não sei como fui me apaixonar por você. Acho que é porque sempre gostei de comédia pastelão.¹⁶

Enquanto vai se acidentando, o esposo está de telescópio nas mãos tentando observar um eclipse. Há por parte do autor, mesmo que seja de forma superficial, a ideia de apresentar no esquete a personagem da mulher que fica obnubilada perante seu cônjuge. Mesmo com todas as intempéries domésticas vividas por Angela, Nélio fica a maior parte do tempo na posição contemplativa de ficar na janela, observando o céu. Enquanto ela, em uma fala explícita sua anulação perante o marido:

Angela, em Off.

Angela – “Ele tem razão. Não passo de uma palhaça azarada. Ele, ao contrário, é tão equilibrado, tão perfeito, tão controlado, tão... Me trata tão bem, tem tanta paciência comigo. Ai, como eu amo esse homem. Que seria de mim sem ele? Tenho tanto medo de perdê-lo... Não posso perdê-lo. Quem vai cuidar de mim?”¹⁷

O esquete segue uma curva dramática repetitiva. Há mais cenas de comédia pastelão como a passagem em que Angela senta numa cadeira e esta quebra. E no desfecho, após tantos infortúnios, ela desmaia. Enquanto está desacordada, Nélio só está preocupado em observar o eclipse.

16 RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 33.

17 Idem, p. 34.

Bodas de Egoatria

Neste *round* do texto o marido passa solenemente a ignorá-la. A Egoatria do título se refere ao comportamento dele. Toda indagação feita por ela recebe uma resposta antípoda ao que foi perguntado. Eis um dos primeiros diálogos:

Angela, em Off.

Angela – Nélio, o senhor pretende ficar de pijama até quando?

Nélio – Você acredita que depois de tudo que a gente passou, o governo realmente tomou providências para evitar novos apagões?¹⁸

As respostas são, na maioria das vezes, uma reflexão anódina sobre a situação brasileira. Bergson em seu estudo aborda a rigidez da linguagem. Ele comenta:

Mas, para que uma frase isolada seja cômica por si mesma, uma vez desligada daquele que a pronuncia, não basta que seja uma frase pronta; é preciso também que contenha em si um sinal no qual reconheçamos, sem hesitação possível, que ela foi pronunciada automaticamente. E isso só pode acontecer quando a frase encerra um absurdo manifesto, seja um erro grosseiro, seja sobretudo uma contradição em termos. Donde a seguinte regra geral: *Obtém-se uma frase cômica inserindo-se uma ideia absurda num molde frasal consagrado.*¹⁹

Contradição é uma das palavras que ele cita para explicar seu pensamento a respeito da comicidade na criação de frases. Este esquete de Rasi é todo estruturado dramaturgicamente com frases ditas pelo marido, que no contexto da peça mostram-se tolas e vazias. Outro diálogo modelar disto:

Angela, catando coisas espalhadas, jornais, chinelo, resmunga.

Angela – Deixa tudo espalhado... Esse teu computador está um nojo, cheio de farelo de pão, deixou cair até manteiga.

Nélio, entra na Internet.

Nélio – E os rios, meu Deus, os rios, Angela! O Brasil é o país que mais tem rios no mundo. Olha aqui o Amazonas, o Solimões, o São Francisco, o Tietê.²⁰

18 Idem, p. 39.

19 BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 83.

20 RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 40.

A egolatria do marido transforma a relação deles em um caos. A personagem feminina fica sem um interlocutor. Se nas “Bodas de Supressão” Angela já sofria com a indiferença de Nélio, em “Bodas da Egotatria” a situação desenhada pelo dramaturgo é mais crítica. Ela se queixa ao marido e recebe esta resposta:

Angela, indo para a cozinha.

Angela – Seu mal, Nélio, é que você quer mudar o mundo, se preocupa muito, tem que pensar mais em você. Na gente. Há quanto tempo a gente não fica junto... Quer um amendoizinho?

Angela, volta trazendo a cerveja.

Angela – Bota o copo em cima do descanso, pra não manchar.

Angela, olha pra Nélio, que está diante da janela, de costas. Tenso.

Angela – Que foi, Nélio?

Nélio – No Brasil faltam duas coisas, Angela. Cadeia e vergonha!!²¹

Como acontece em “Bodas de Supressão” a dramaturgia de “Bodas de Egotatria” tem tom monocórdico. Durante todo esquete a esposa tenta estabelecer uma comunicação com o marido. Suas tentativas resultam em receber respostas dele sobre “os problemas brasileiros”. Como transparece neste diálogo:

Nélio – É inexplicável que o Brasil com 8.516.000 quilômetros de superfície, precise importar alimentos, Angela. É inexplicável!

Angela, falando baixo.

Angela – Quê que é inexplicável, Nélio? Quê que você entende disso?

Choro de bebê.

Angela – Me dá um gole dessa cerveja aí! Tô com vontade de encher a cara!²²

Até o término o dramaturgo vai mostrando a incomunicabilidade do casal. Na última fala o marido reclama dos impostos cobrados à população brasileira.

21 Idem, p. 41.

22 Idem, p. 41.

Bodas de Paixão

Em “Bodas de Paixão”, novamente o autor se utiliza da paródia. Ele faz uma releitura cômica de *Madame Butterfly*, ópera de Giacomo Puccini. Achando que seu casamento está perto da extinção, a mulher decide adotar o comportamento de uma gueixa. Seu primeiro diálogo com o marido é este:

Nélio – Sua mãe ligou lá pro escritório. Disse que puseram coisas esquisitas no túmulo de seu pai.

Angela, sem tirar a cara de trás do livro, só levantando os olhos.

Angela – Esquisitas?

Nélio – Arroz, pratos de comida, doces, fitas de papel-crepom, sei lá. Disse que queimaram até incenso. Uma sujeira. Até no cemitério agora tem farofeiro.

Angela – Japonês que faz isso, não?

Nélio – Seu pai não era japonês. Era?

Angela – ... Quem sabe?²³

A esposa acredita que optar por viver como oriental é a salvação do seu casamento. Ela compra uma cerejeira e a árvore morre por não ter se aclimatado ao clima carioca. Também comenta que se matriculou em um curso de Ikebana:

Angela – Sabe que no Japão, quando o marido sai para trabalhar a mulher fica em casa fazendo ikebana?

Nélio – Ikebana?

Angela – Aqueles arranjos de galhos e flores delicadíssimos. Daí, quando o marido chega, olha o ikebana e sabe tudo o que aconteceu enquanto esteve fora.

Angela, mostrando seu ikebana.

Angela – Que é que você está vendo?

Nélio – Galhos! Deixa eu pegar um limão pra fazer uma caipirinha.²⁴

Citações a aspectos da cultura japonesa pululam no esquete. Além de estar trabalhando com arranjos e plantações típicas do país, adotou a prática de pintura dos alfinetes. Em um deles está pintando a história de Mikado. Há, novamente, nesta passagem uma citação operística. *O Mikado* é

23 Idem, p. 46-47.

24 Idem, p. 47.

uma ópera cômica escrita por Arthur Sullivan e W. S. Gilbert. Seu enredo se desenrola a partir da proibição, por parte do Mikado, o imperador do Japão, do ato de flertar. Em Titipu, cidade fictícia do Japão, flertar era um crime grave, sujeito à pena capital. Em meio a essa proibição, nasce o amor entre o menestrel Nanki-Poo e a jovem Yum-Yum. Esta já assumiu compromisso de se casar com Ko-Ko, que é, justamente, o grande executor daqueles que não obedecessem à lei de não flertar. Esta alusão operística vem ao encontro do pensamento esboçado neste capítulo a partir do estudo de Hutcheon, o de que citação e paródia necessitam de leitores bem informados para serem compreendidas.²⁵

Outra ação da personagem do texto rasiano foi a de ter comprado um quimono para o marido:

Angela – Não fique bravo comigo, querido. Olhe, comprei um quimono para você.

Nélio –... Quimono? Pra mim?

Angela, vestindo-o nele.

Angela – Liso. Sério. Sóbrio. Os estampados são para as mulheres.

Angela, contemplando.

Angela – Oh, está um autêntico senhor feudal.

Angela, fazendo uma reverência.

Angela – Sou sua escrava. Estou aqui para servi-lo. Para satisfazer os seus mais recônditos desejos. É só ordenar.²⁶

Ela assume uma posição servil ao esposo. Trata-se de um estereótipo da cultura japonesa, do qual o autor faz uso em seu texto. Ao trajar o quimono e também vesti-lo nele, vai gradativamente se transformando em gueixa. Surge, então, um diálogo em que se fala dos ataques nucleares a Nagasaki:

Angela – Sonhei que os bombardeios haviam voltado, com o cogumelo atômico, com os sinos de Nagasaki... Nélio, a radioatividade é hereditária?

Nélio, segurando-a com força.

Nélio – Angela, pare com isso. Senão terei que te dar umas bofetadas.

Angela – Cuidado, senhor. Poderei contagiá-lo.²⁷

25 A ensaísta fala da relação da citação com a paródia no capítulo “Definição de Paródia” do livro *Uma Teoria da Paródia*. HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 58-59.

26 RASI, Mauro. *Batalha de Arroz num Ringue Para Dois*. Op. cit., p. 49-50.

27 Idem, p. 51.

A personagem entra num processo de loucura. O autor vai extraindo o riso do leitor/espectador das alusões que a esposa faz da história e cultura do Japão. Novamente, convém lembrar a questão de que o assistente deste gênero teatral batizado de Besteiro necessita de boa formação estética para depreender o conteúdo dos textos dramáticos. Ela comenta com sua mãe sobre “o sucesso do seu plano”:

Angela – Mamãe, eu to desempenhando tão bem meu papel que a senhora iria ficar orgulhosa. Nem *Madame Butterfly* chega no chinelo. Eu vou matar esse homem de prazer. A senhora vai ver. Vou fazer que nem aquela mulher do *Império dos Sentidos*. Vai ser com o dente assim, ó, nhóc, nhóc! Se ele pensa que vai se livrar de mim... Mas tem de ser com calma, mamãe. A senhora sabe com o Nélío é impressionável. Não posso fazer um Kabuki logo de uma vez.

Angela, beijando a mão da mãe.

Angela – A benção.²⁸

Esta é a única cena da peça na qual o autor insere uma terceira personagem. No entanto, na rubrica é indicado que só deve aparecer no palco uma “cadeira de balanço com uma velhinha simpática”. A mãe surge como interlocutora. Ela não fala.

O autor também faz diversas citações. Há alusão à ópera *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini. A obra narra o caso de amor da gueixa Cio-Cio San com o oficial da marinha norte-americana, Benjamin Franklin Pinkerton. Os dois se conheceram em Nagasaki, cidade que já foi citada em “Bodas de Paixão”. Viveram um romance atribulado que termina com ela cometendo o *hara-kiri*.

Outra obra citada por Rasi é *O Império dos Sentidos*, filme franco-japonês dirigido por Nagisa Oshima, cujo conteúdo erótico, bem como uma cena na qual a mulher arranca o órgão genital do seu parceiro, foi suscitador de controvérsias na década de 1980. Angela, inclusive, no diálogo com sua mãe faz referência à cena de mutilação da película. Nesta citação o dramaturgo deixa bem marcado o período de escritura da obra. *O Império dos Sentidos* foi um filme emblemático da década supracitada, que levou multidões ao cinema sequiosas para ver as cenas de sexo explícito. Nos dias de hoje, obras ousadas do ponto de vista sexual como a série *Ninfomaníaca* do dinamarquês Lars Von Trier causam polêmica parecida com a do filme de Oshima. Mais referências à cultura japonesa aparecem em uma reclamação de Nélío ao telefone:

28 Idem, p. 52.

Nélio, ao telefone.

Nélio – Pois é, Dona Alba. Tudo começou quando ela comprou um vidrinho de ‘Ajinomoto’. A partir daí pôs o retrato do imperador na parede....

Nélio, olhando para o retrato do Imperador.

Nélio – Trocou a campainha por um gongo, vive o dia todo dobrando papelzinho fazendo bichinhos, pássaros, dragão, sapo.... Fomos fazer compras no supermercado e ela andando dez passos atrás de mim, dando pulinhos. Dona Alba, acho que sua filha está virando uma gueixa²⁹

O marido reclama que sua esposa está fazendo origami e que colocou na casa dos dois um gongo. No diálogo seguinte ele a cobra sobre a devolução do talão de cheques que está no nome da esposa. Em seu surto, acreditando ser japonesa, Angela passou os cheques assinando com o nome de Suzuki. De forma tensa, tenta convencê-la que não é japonesa:

Nélio, agarrando-a e abrindo os olhos dela com os dedos.

Nélio – Você NÃO É japonesa!

Angela – Bate. Bate em mulher japonesa. Bate. Mulher japonesa gosta quando marido-san dá uns cocuruto em Suzuki. Dá!

Nélio – Seu nome não é Suzuki. Seu nome é Angela. Vamos, repita: An-ge-la!

Angela – Su-zu-ki. Suzuki é sua escrava. Faça do Suzuki o que quiser.³⁰

Na cena final do esquete a relação intertextual com *Madame Butterfly* fica bem explicitada. Vejamos:

Angela – Posso pedir o último desejo a marido – san?

Nélio, meio a contragosto.

Nélio – Se for possível atender...

Angela entrega-lhe um quepe e um casaco branco de oficial da marinha norte-americana.

Angela – Pode vestir isso para mim?

Nélio – Que uniforme é esse?

Angela – Vi numa ópera. Gostei.

Angela, dá uma risadinha e esconde-se atrás do leque. Ele veste. Ela olha-o com profunda admiração. A seguir, põe uma

29 Idem, p. 53.

30 Idem, p. 55.

bandeirinha norte-americana na mão de uma boneca e faz como se a boneca estivesse acenando adeus ao marido. Ouve-se ao longe apitos de navio.

Nélio – Tenho de ir. Adeus, Angela.

Angela, com os olhos rasos d'água.

Angela – Sayonara!

*E põe-se a cantar a ária famosa de Madame Butterfly diante do altar. Pega uma espada e faz haraquiri.*³¹

Ela pede a Nélio que ele vista um casaco de marinheiro norte-americano. Idealiza que seu marido seja o Pinkerton da ópera de Puccini. Na última rubrica, o autor indica que deve ser executada uma ária de *Madame Butterfly*. E em seu delírio final, Angela comete o *hara-kiri*, acreditando que seja Cio-Cio San.

Conclusão

O artigo investigou as relações intertextuais e interdisciplinares no texto dramático *Batalha de Arroz num Ringue para Dois*, de Mauro Rasi. As citações fílmicas, bem como as referências musicais presentes na obra foram brevemente analisadas neste ensaio.

A partir do estudo de Linda Hutcheon sobre a paródia, assim como o da comicidade de Henri Bergson, este artigo apresentou a utilização destes recursos em um texto dramático escrito e encenado em 1985 e que ganhou remontagens em 2003 e 2013.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: Cultura jovem brasileira nos anos 80*, Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.
- FARIA, João Roberto; GINSBURG, Jacó; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: Temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FARIA, João Roberto (Dir.). *História do Teatro Brasileiro: do Modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva/SESC SP, 2013, V. 2.

31 Idem, p. 58-59.

- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- MACHADO, Alanderson e BRUNO, Marcelo. *Besteirol e carnavalização*: O teatro de Mauro Rasi, Miguel Falabella e Vicente Pereira. Belo Horizonte: Rona Editora, 1994.
- MARINHO, Flávio. *Quem tem medo de besteirol?* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. de Maria Lúcia Pereira, Jacó Guinsburg *et al.* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RASI, Mauro. *Teatro de Mauro Rasi*. Volume 2. São Paulo: Giostri, 2014.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 7ª Ed., 2006.
- SHAKESPEARE, William. *Obra completa*. Trad. de Oscar Mendes. 3 V. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

Recebido em: 13/05/2016. Aceito em: 04/09/2016.