



UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS  
PPGAC/UNIRIO

# O TEATRO DO GRAND-GUIGNOL DE PARIS

[1897-1962]

SOB A PERSPECTIVA DA CONTEMPORANEIDADE NO TRABALHO DA CIA VIGOR MORTIS

Raphael de Souza Caron Cassou

Prof. Dr. Walder Gervásio Virgulino de Souza  
Orientador

Rio de Janeiro  
Agosto 2007



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO CENTRO DE  
LETRAS E ARTES – CLA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPGAC/UNIRIO)

**O TEATRO DO GRAND-GUIGNOL DE PARIS [1897-1962] SOB A PERSPECTIVA  
DA CONTEMPORANEIDADE NO TRABALHO DA CIA VIGOR MORTIS**

RAPHAEL DE SOUZA CARON CASSOU

**Orientador:**

PROF. DR. WALDER GERVÁSIO VIRGULINO DE SOUZA

Rio de Janeiro, RJ – Brasil

Agosto de 2017

RAPHAEL DE SOUZA CARON CASSOU

**O TEATRO DO GRAND-GUIGNOL DE PARIS [1897-1962] SOB A PERSPECTIVA  
DA CONTEMPORANEIDADE NO TRABALHO DA CIA VIGOR MORTIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO) do Centro de Letras e Artes (CLA), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Walder Gervásio Virgulino de Souza

Rio de Janeiro, RJ – Brasil

Agosto de 2017

C343 Cassou, Raphael de Souza Caron  
O Teatro do Grand-Guignol de Paris [1897-1962]:  
sob a perspectiva da contemporaneidade no trabalho  
da Cia Vigor Mortis / Raphael de Souza Caron  
Cassou. -- Rio de Janeiro, 2017.  
172

Orientador: Walder Gervásio Virgulino de Souza.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Artes Cênicas, 2017.

1. Artes Cênicas. 2. Teatro. 3. Dramaturgia. 4.  
Grand-Guignol. 5. Cia Vigor Mortis. I. Souza,  
Walder Gervásio Virgulino de, orient. II. Título.

*Este trabalho é dedicado à  
George A. Romero, Wes Craven, John Carpenter e Roger Corman.  
Responsáveis por sustos e diversões.  
Vocês me ensinaram a gostar de filmes de horror.  
A vocês, o meu respeito, a minha admiração e a minha gratidão!*

## AGRADECIMENTOS

“E a dissertação?”

A pergunta que eu mais ouvi durante os últimos dois anos.

“Tá indo!”

A resposta, quase sempre sem convicção, na ponta da língua.

*Neste mestrado, durante minha trajetória eu pude contar com o apoio, o incentivo, a colaboração, as broncas e até mesmo os puxões de orelhas nos momentos de indecisão de um mar de pessoas queridas e dos mais diversos segmentos da minha vida. Mesmo nos momentos mais solitários, sempre havia um acalento vindo de alguém!*

*A pesquisa a seguir fala sobre horror e suas variáveis cênicas. O medo, portanto, vai estar atrelado ao tema de uma forma ou outra. Neste momento, por exemplo, ele se faz presente porque, há um medo genuíno de esquecer de alguém nestes agradecimentos. Talvez esta seja a pior parte de todo o trabalho!*

*Ao Prof. Dr. Walder Gervásio Virgulino de Souza que há pelo menos dois anos me ouve falar de Teatro do Grand-Guignol e aceitou se aventurar comigo nesta empreitada. Mais que um orientador, um amigo que com sua sabedoria e paciência inesgotáveis, fomentou em meu espírito a semente da produção científica.*

*Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, que recebeu meu projeto de dissertação de Mestrado e me auxiliou a viabilizá-lo.*

*A CAPES, agência que financiou esta pesquisa. Sem este apoio o percurso seria ainda mais tortuoso.*

*Aos Professores Paulo Merísio, Dinah de Oliveira e Rosyane Trotta que carinhosamente aceitaram o meu convite para compor a banca examinadora.*

*A Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Bulhões Carvalho pelas aulas ministradas no Programa de Pós-Graduação e, sobretudo, pelo convite para fazer parte da equipe de O Percevejo Online.*

*Aos Professores do PPGAC que fizeram parte desta jornada com suas aulas.*

*Ao gentleman Marcus Vinícius que sempre atendeu minhas demandas e tirou minhas dúvidas em relação à parte burocrática do Programa com clareza, presteza e disposição.*

*Ao amigo e diretor Paulo Biscaia Filho que foi o “culpado” por me apresentar o Teatro do Grand-Guignol. “Eu nunca tinha pensado numa história assim. E se for pra contar direito, eu nem sei por onde começar, mas posso dizer a primeira coisa que me vem a cabeça. E agora? Como assim? E agora como é que a gente sai daqui? Eu não sei, mas a gente sai.” Thanks, chefe!*

*To my dearest friend Russell Blackwood who taught me all about the Thrillpeddler’s Grand-Guignol. Thanks for your time!*

*Aos queridos atores, técnicos e equipe da Cia Vigor Mortis que me receberam com tanto carinho em Curitiba. Em especial ao elenco de Duplo Homicídio na Chaptal 20. Rúbia Romani, Guenia Lemos, Eliane Campelli, Raquel Rizzo, Viiviane Gazotto, Ângela Stadler, Michelle Rodrigues e Claydson Nascimento.*

*Aos incansáveis povos do mestrado: Ana Flávia Chrispiano, Ana Luiza França, Carlos Vera Cruz, Cecília Magalhães, João Vitor Novaes, Maria Luiza Cavalcanti, Matheus Gomes, Douglas Resende, Marcus Pantaleão, Raisa Mousinho, Reiner Tenente Renato Cruz, Renato Sena, Sérgio Telles e Wander Paulus. Que turma divertida essa! Os piqueniques nas aulas da Ana Bulhões jamais serão esquecidos!*

*Um agradecimento em especial para o Rodrigo Moura meu companheiro de orientação e açais. E para Marina Magalhães, parceira no crime de risadas, cumplicidade, projetos futuros e pelos serviços de ouvidoria nos momentos de indecisão e dúvidas.*

*A Claudia Lewinsohn que permitiu que eu e o Rodrigo Moura invadísemos a sua casa atrás do Walder.*

*A Dâmaris Grün, pela convivência, pelos debates calorosos sobre Teatro, pelas risadas espontâneas, pelas cumplicidade na vida, em projetos teatrais e apoio incondicional, pelos juízos de gosto compartilhados e pelos mais de dez anos ininterruptos de amizade!*

*Ao Zé Alex, amigo/irmão que me recebeu em sua casa sem pestanejar, quando a coisa apertou. Muitas conspirações e inspirações pelos corredores da UNIRIO. Desde os tempos de Humanidade Anônima.*

*A Cia EnvieZada; pelas aventuras vividas e pelos projetos que ainda virão.*

*Aos atores e equipe da EnvieZada, todo o meu carinho e admiração.*

*Ao meu povo da dança, Cia Esther Weitzman e Os Dois Produções Artísticas, que me receberam de braços abertos como Iluminador. E em especial ao trio Weitzman (Esther, Miriam e Manuela), Sabine Muller, Giselda Fernandes, Camila Fersi, Andreia Pimentel, Américo Júnior, Davi Benaion e Gabriela Jung com nossos quírons em sintonia!*

*A Valeri Rodrigues desde os tempos da graduação e que reapareceu nessa reta final do Mestrado com suas palavras de incentivo e motivação!*

*Ao Rilson Baco e a Carol Gomes que ficaram tão empolgados quanto eu quando iniciei no Mestrado. Agora vou ter tempo (acho) de escrever o seu roteiro, Rilsinho!*

*Ao Mateus Fajardo pelos momentos de risada, amizade e videogame trabalho dentro do 307*

*E por fim, mas não menos importante:*

*À minha família pelo apoio incontestado e incondicional!*

*Meu Pai, Meuris João, que me ensinou a persistir mesmo com todos os prognósticos contra.*

*Meu irmão Michel, cúmplice e parceiro de inúmeras aventuras de uma vida toda.*

*Minha querida madrastra Rosilane.*

*Meus xodós em forma de irmãs, Ana Thereza e Mariane.*

*Aos insubstituíveis Cristina, Felipe e Henrique (sem vocês não teria graça!)*

*E a minha Mãe Rocionira (in memoriam) da qual eu herdei certos traços virginianos de ser.*



*“O gênero de terror nunca vai morrer. Ele se reinventa continuamente e sempre vai se reinventar. O horror é uma linguagem universal. Nós todos temos medo. Nascemos com medo, temos medo das coisas: morte, desfiguração, perda de um ente querido. Tudo do que tenho medo, você tem medo e vice-versa. Então, todos sentem medo e suspense.”*

**John Carpenter**

*“O gênero de terror é uma coisa extremamente delicada. Você pode conversar com cineastas e até com psicólogos que estudaram o gênero, e mesmo eles não entendem o que funciona e o que não funciona. Mais importante ainda, eles não entendem porque funciona quando funciona.”*

**Stephen King**

## RESUMO

A presente dissertação pretende apresentar os resultados obtidos pela pesquisa que revisitou o Teatro do Grand-Guignol pelo viés da contemporaneidade, como uma forma de tentar comprovar sua resistência e persistência enquanto gênero teatral. Ao olharmos para o presente evocamos o passado. Aqui procuraremos apontar traços característicos da proposta original desse teatro, que esteve em voga no final do século XIX e início do século XX, em produções atuais, tendo como destaque o trabalho desenvolvido pela Companhia Vigor Mortis de Curitiba por sua atuação e exemplaridade como agente renovador do gênero Grand-Guignol. Por esta razão, intentamos dirigir o olhar para os mecanismos dramaturgicos que foram criados para transformar o Teatro do Grand-Guignol em um gênero altamente especializado e que serviu de influência para diversos movimentos artísticos, dentre os quais, o cinema.

**Palavras-Chave:** Artes Cênicas, Teatro, Dramaturgia, Grand-Guignol, Cia Vigor Mortis

## ABSTRACT

This essay aims to present the results obtained by the research that revisited the Theater of the Grand-Guignol by the perspective of contemporary, as a way to try to prove their strength and persistence as theatrical genre. As we look at the present we evoke the past. Here we will try to point characteristic features of the original purpose of this theater, which was in vogue in the late nineteenth century and early twentieth century, on current productions, with the highlight the work done by the Company Vigor Mortis Curitiba for his performance and exemplary as renewing agent of the Grand-Guignol genre. For this reason, we try to look at the dramatic mechanisms that were created to transform the Grand-Guignol Theater into a highly specialized genre that served as an influence for various artistic movements, including cinema.

**Keywords:** Performing Arts, Theater, Drama, Grand-Guignol, Vigor Mortis Group

## LISTA DE IMAGENS

### CAPA

1. Arte de Raphael Cassou. A partir de Foto de Marco Novack e imagem da Life Magazine.

### INTRODUÇÃO

2. Teatro do Grand-Guignol. Vista Frontal. Fonte: Life Magazine, 1957.....p.14
3. Rúbia Romani. Debutante Sangrenta. Cia Vigor Mortis, 2012. Foto: Marco Novack .....p.17

### HORROR E PERFORMATIVIDADE

4. Cleansed. Texto Sarah Kane. Nacional Theatre. Direção Kate Mitchell. Foto: Tristram Kenton. Fonte: <http://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/12170927/Dozens-faint-and-walk-out-of-National-Theatre-over-groesome-torture.html> .....p.21
5. Le Baiser De Sang (O Beijo de Sangue, 1947) Fonte: <http://www.vintag.es/2014/12/pictures-of-horror-shows-at-grand.html> .....p.23

#### 1.4 – THE NEW GRAND-GUIGNOL: REINVENTANDO O GÊNERO

6. Shocktoberfest 15: The Bloody Débutante Fonte: [www.thrillpeddlers.com](http://www.thrillpeddlers.com) .....p.25
7. Pearls Over Shanghai Fonte: [www.thrillpeddlers.com](http://www.thrillpeddlers.com) .....p.25
8. Shocktoberfest 16: Curse of the Cobra Fonte: [www.thrillpeddlers.com](http://www.thrillpeddlers.com) .....p.27

#### 1.5 – A CIA VIGOR MORTIS

9. Vigor Mortis – Logo Fonte: [www.vigormortis.com.br](http://www.vigormortis.com.br) .....p.28
10. Leandro Daniel Colombo e Mariana Zanette. Morgue Story: Cinema, Baiacú e Quadrinhos., 2009. Versão cinema. Foto: Marco NovackFonte: [www.vigormortis.com.br](http://www.vigormortis.com.br) .....p.29
11. Manson Superstar, 2009. Andrew Know, Leandro Daniel Colombo, Michelli Pucci, Rafaela Marques e Marco Novack. Fonte: [www.vigormortis.com.br](http://www.vigormortis.com.br) .....p.31
12. Seance, as Algemas de Houdini, 2011. Cartaz. Fonte: [www.vigormorits.com.br](http://www.vigormorits.com.br) .....p.32
13. Guenia Lemos, Rubia Romani, Luiz Bertazzo e Andrew Knoll em Seance, as Algemas de Houdini, 2011. Foto: Marco Novack .....p.32
14. Vigor Mortis Comics, 2011. Capa .....p.33
15. Vigor Mortis Comics: Oswald Apaixonado .....p.33
16. Kenni Rogers em Vigor Mortis Jukebox Vol. 1, 2013. Foto: Marco Novack .....p.34
17. Marlon Brando Whiskey, Zumbis e Outros Apocalipses, 2013. Cenário. Foto: Marco Novak .....p.35
18. Marlon Brando Whiskey, Zumbis e Outros Apocalipses, 2013. Michelle Rodrigues e Andrew Knoll. Foto: Marco Novak .....p.35
19. Rubia Romani e Raphael Cassou em Duplo Homicídio na Chaptal 20, 2014. Foto: Marco Novack ....p.36
20. Cartaz Duplo Homicídio na Chaptal 20, 2014. Foto: Marco Novack .....p.37
21. Duplo Homicídio na Chaptal 20: Crime no Manicômio. Rubia Romani, Raquel Rizzo, Eliane Campelli e Guenia Lemos. Foto Marco Novack .....p.37
22. Duplo Homicídio na Chaptal 20: Farol em Fúria. Cleydson Nascimento e Guenia Lemos. Foto Marco Novack .....p.38
23. A Macabra Biblioteca do Dr. Luchetti, 2017. Kenni Rogers, Ed Canedo, Paulo Rosa, Cassandra Speltri e Michelle Rodrigues. Foto: Lúcia Biscaia .....p.40

## **2.1 – ACERCA DE NERVO CRANIANO ZERO**

24. Nervo Craniano Zero. Primeiro Elenco. Michelle Pucci, Rafaella Marques e Simone Martins. Foto: Marco Novack .....p.41
25. Nervo Craniano Zero. Michelle Pucci e Rafaella Marques. Foto: Emi Hoshi / clix.fot.br .....p.42
26. Nervo Craniano Zero. Rafaella Marques. Foto: Emi Hoshi / clix.fot.br .....p.42
27. Nervo Craniano Zero. Segundo elenco. Leandro Daniel Colombo, Michelle Pucci e Rafaella Marques. Foto: Marco Novack .....p.43

## **2.4 – AS PERSONAGENS DE NERVO CRANIANO ZERO**

28. Nervo Craniano Zero.: O Filme. Guenia Lemos e Uyara Torrente. Foto: Divulgação .....p.48
29. Nervo Craniano Zero.: O Filme. Guenia Lemos e Uyara Torrente. Foto: Divulgação .....p.48

## **2.5 – NERVO CRANIANO ZERO SOB O OLHAR DO ESPECTADOR NÃO-INICIADO**

30. Nervo Craniano Zero.: O Filme. Terceiro Elenco. Leandro Daniel Colombo, Guenia Lemos e Uiyara Torrente. Foto: Divulgação .....p.50

## **2.7 – NERVO CRANIANO ZERO E O HORIZONTE DE EXPECTATIVAS**

31. Nervo Craniano Zero.: O Filme. Guenia Lemos e Uyara Torrente. Foto: Marco Novack .....p.54

## **3.1 – O NASCIMENTO DO LE THÉÂTRE DU GRAND-GUIGNOL**

32. Teatro do Grand-Guginol. Fachada vista frontal da Rua Chaptal. Foto: Life Magazine, 1957 .....p.56
33. Teatro do Grand-Guignol. Vista Lateral do Palco. Fonte: Life Magazine, 1957 .....p.58
34. Un Crime Dans Une Maison De Fous (Crime no Manicômio, 1925), texto de André de Lorde e Alfred Binet. Fonte: Gallica – BnF .....p.58

## **3.2 – O DESENVOLVIMENTO DO TEATRO DO GRAND-GUIGNOL: 65 ANOS DE HISTÓRIAS**

35. Tira de jornal atribuída a Max Maurey. Publicidade em torno do Teatro do Grand-Guignol. Fonte: Gallica – BnF .....p.61
36. Poster. Le Baiser Dans La Nuit (O Beijo na Noite, 1912),peça de Maurice Level .....p.65
37. Poster/ Les Pervertis (Os Pervertidos, 1920), peça de André de Lorde e Pierre Chaine .....p.65
38. Le Système du Dr. Goudron et Professeur Plume (O Sistema do Dr. Tarr e do Professor Fether, 1903), peça de André de Lorde (baseada em Edgar Allan Poe) .....p.68
39. Charles Nonon e Paula Maxa. Fonte: Life Magazine .....p.71
40. Foyer do Teatro do Grand-Guignol em 1947. Fonte: <http://www.vintag.es/2014/12/pictures-of-horror-shows-at-grand.html> .....p.73
41. L’Atroce Volupté (Volúpia Atroz, 1919). peça de Georges Neveux e Max Maurey .....p.74
42. L’Étreinte (O Abraço, 1925). Peça de André de Lorde e Pierre Chaine .....p.74
43. Le Baiser Dans La Nuit (O Beijo na Noite, 1912). Peça de Maurice Level .....p.75

## **CONCLUSÃO**

44. L’homme Qui A Tué La Mort (O Homem que Matou a Morte, 1928). Peça de René Berton .....p.78
- 45,Le Sorcier (A Feiticeira, 1922). Peça de Maurice Level .....p.80

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1: O GÊNERO DE HORROR E O GRAND-GUIGNOL .....</b>	<b>18</b>
1.1 – HORROR E PERFORMATIVIDADE.....	18
1.2 – HORROR E ACONTECIMENTO.....	20
1.3– O TEATRO DO GRAND-GUGINOL SOB O SIGNO DA MIMESIS E DA CATARSE .....	22
1.4 – THE NEW GRAND-GUIGNOL: REINVENTANDO O GÊNERO.....	24
1.5 – A CIA VIGOR MORTIS .....	28
<b>CAPÍTULO 2: UM OLHAR ANALÍTICO SOBRE NERVO CRANIANO ZERO.....</b>	<b>41</b>
2.1 – ACERCA DE NERVO CRANIANO ZERO.....	41
2.2 – O ENREDO DE NERVO CRANIANO ZERO .....	43
2.3 – A DRAMATURGIA DE NERVO CRANIANO ZERO.....	44
2.4 – AS PERSONAGENS DE NERVO CRANIANO ZERO.....	47
2.5 – NERVO CRANIANO ZERO SOB O OLHAR DO ESPECTADOR NÃO-INICIADO.....	49
2.6 – A CRÍTICA DE NERVO CRANIANO ZERO .....	51
2.7 – NERVO CRANIANO ZERO E O HORIZONTE DE EXPECTATIVAS.....	52
<b>CAPÍTULO 3: REVISITANDO O TEATRO DO GRAND-GUIGNOL [1897–1962].....</b>	<b>55</b>
3.1 – O NASCIMENTO DO LE THÉÂTRE DU GRAND-GUIGNOL.....	55
3.2 – O DESENVOLVIMENTO DO TEATRO DO GRAND-GUIGNOL: 65 ANOS DE HISTÓRIAS.....	59
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>81</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>86</b>
ANEXO I: O TEXTO DE NERVO CRANIANO ZERO .....	86
ANEXO II: LISTA DE PEÇAS APRESENTADAS NO TEATRO DO GRAND-GUIGNOL ENTRE 1897–1962.....	147
<b>REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....</b>	<b>173</b>
NERVO CRANIANO ZERO: A PEÇA .....	173
THRILLPEDDLERS: SHOCKTOBERFEST 2014.....	173
THE MIDNIGHT ARCHIVES: THE GRAND-GUGINOL – THEATRE OF FEAR AND TERROR.....	173
GRAND-GUIGNOL – THE LAST PERFORMANCE .....	173

## INTRODUÇÃO

O medo pode ser considerado como uma das emoções primárias dos seres e, não obstante, um produto da evolução da vida. No reino animal, todos os seres vivos desenvolvem um mecanismo de defesa contra os perigos que os ameaçam em seu ambiente. Na Natureza, onde cada ser vivo pode servir de alimento para o outro, as relações de predação e de defesa se tornaram o mais importante, com o único intuito de sobreviver. O medo é a emoção que desencadeia o mecanismo de defesa instintivo e que induz comportamentos de sobrevivência na presença do predador.

Mas afinal, por que as pessoas gostam de sentir medo?

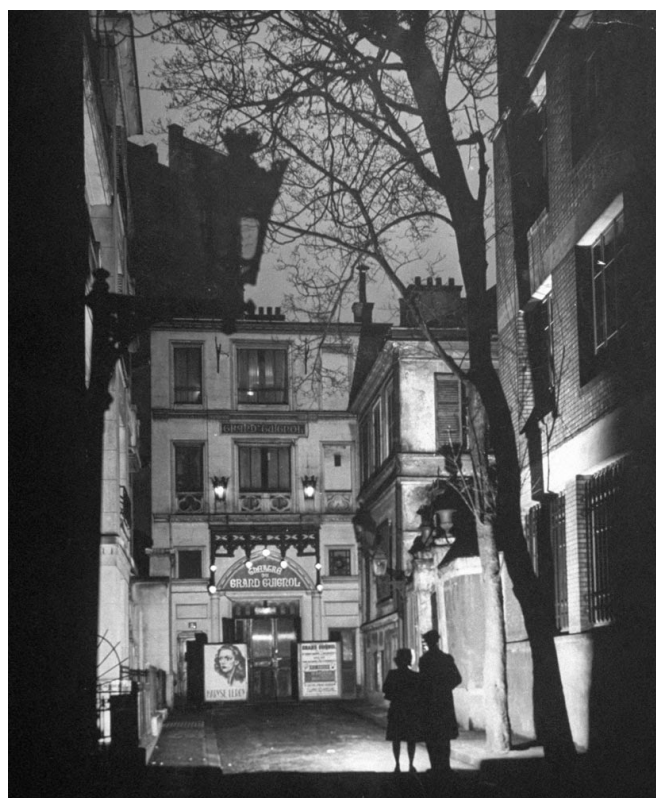
O medo, apesar de se tratar de um sentimento angustiante é uma ferramenta natural do organismo humano e cumpre a função de proteção essencial para a perpetuação da espécie. Entre as ações que proporciona no corpo, a emoção descarrega adrenalina e coloca o cérebro em estado de alerta. Quando direcionamos o olhar para narrativas que contém violência e terror, vivenciamos esse estado de medo e nosso corpo responde com dois sentimentos antagônicos: angústia e prazer. Não é difícil encontrar pessoas fascinadas por histórias que envolvam mistério e suspense. Ao entrarmos em contato com esse tipo de narrativa, seja por meio de livros, do cinema ou até mesmo em apresentações teatrais, o medo que é despertado em nós é prazeroso, pois estamos nos dispondo a encarar algo que até então era inimaginável. É como se nos colocássemos à prova ante o perigo sem de fato correremos um risco iminente. Portanto, aventurar-se no desconhecido pode ser encarado como uma maneira de autossuperação.

Atualmente, podemos recorrer a diversos recursos e atividades para atender a essa demanda. Saltos de paraquedas, voos de asa-delta, esportes radicais e até mesmo podemos recorrer às salas de cinemas. Não obstante, os filmes de terror continuam a atrair boas audiências. Mas, em uma época na qual o cinema ainda não dispunha de mecanismos para criar hiperrealidades, havia um lugar, localizado em uma rua escondida de Paris para onde, dia após dia, arrastavam-se centenas de pessoas ávidas, em busca de fortes emoções. Esse lugar foi, durante muito tempo, a atração favorita dos estrangeiros e das pessoas de outras cidades francesas que vinham ao local para por à prova seus medos e temores. Esse lugar era o Théâtre du Grand-Guignol.

O Grand-Guignol foi o nome de um teatro parisiense situado na Rua Chaptal número 20, no distrito de Montmartre, bairro boêmio que ficou conhecido mundialmente por abrigar diversos cabarés, teatros e ateliês, sendo considerado um dos polos de maior efervescência da Belle Époque. O Teatro do Grand-Guignol foi inaugurado em 1897 e funcionou de forma quase ininterrupta até o ano de 1962. Sua especialidade eram os espetáculos que se caracterizavam pelo tom macabro e pela violência, o sucesso alcançado foi tanto que espalhou-se por vários países da Europa e foi uma das grandes inspirações do cinema de horror britânico, americano e do cinema expressionista alemão. O termo “Guignol”, originalmente, era o nome dado a um fantoche, criado em Lyon (França) no final do século XIII e que se popularizou por fazer sátiras políticas e que pode ser também reconhecido por seu equivalente inglês, *Punch and Judy*.

O termo “Grand-Guignol” foi escolhido pelo dramaturgo Max Maurey. Maurey rebatizou o Théâtre-

Salon de Paris, em 1897 com o nome que viria posteriormente alcançar a notoriedade. O teatro já funcionava como a oficina das experiências de Oscar Métenier, dramaturgo do Théâtre-Libre, que defendia a abolição dos limites impostos pelas convenções cênicas em voga, na busca de maior autenticidade na ficção. Esta era a principal premissa para uma concepção do espaço teatral baseada numa reorganização da realidade das cenas, até aquele momento, concebidas em relação diretamente frontal ao público. Os atores podiam desvincular-se da imposição de postar-se “teatralmente” e agir como se estivessem em suas próprias casas (entrar e sair de cena queria dizer entrar e sair de um quarto ou sala, e não mais de uma cenografia que “representava” o lugar). Paralelamente às inovações estruturais da direção recém-surgida, mudavam também os próprios conteúdos das representações, influenciados pela poética do teatro realista. As audazes experiências do Théâtre-Libre começaram a ser metabolizadas – ainda que não compreendidas – por um público burguês que, num certo sentido, começou a sintetizar as ilusões propostas e investigadas pela nova estética. Atingido o sucesso de público, Métenier aproveita para ousar ainda mais; explora emoções suscitadas nos espectadores por situações escabrosas de dramas realistas, exageradas ao extremo. Surge então, a dramaturgia do Grand-Guignol como nos chegou até hoje. Involuntariamente, Oscar Métenier havia inventado o gênero Grand-Guignol. Essa dramaturgia nasce, portanto, das premissas das poéticas melodramática e realista. Era muito carregada, com situações levadas às extremas consequências – característica herdada do melodrama – e pontuada como representação exasperada de uma suposta degeneração moral e material de classes sociais pobres. Depois de uma fase realista inicial, o Grand-Guignol passou a empregar elementos na insígnia da loucura, dedicando boa parte de sua produção à temas ligados aos campos da Medicina e das Ciências. Outros temas que passaram a ser explorados pelo Teatro foram aqueles ligados a fenômenos espíritas e de experiências paranormais. Tratam-se de dramas cruéis e violentos, onde depravações se disseminam, além de torturas e delitos, sempre com a predileção pelo horror. Em seus últimos anos de existência, o Grand-Guignol passa a utilizar temas sádico-eróticos-cômicos.



Teatro do Grand-Guignol.  
Vista Frontal.  
Fonte: Life Magazine, 1957.



A partir do exposto acima, esta dissertação pretende apresentar os resultados obtidos pela pesquisa revisitando o Teatro do Grand-Guignol pelo viés da contemporaneidade, como uma forma de tentar comprovar sua resistência e persistência enquanto gênero teatral. Aqui procuraremos apontar traços característicos da proposta original desse teatro, que esteve em voga no final do século XIX e início do século XX, em produções atuais bem como dirigir o olhar para os mecanismos dramaturgicos que foram criados para transformar o Teatro do Grand-Guignol em um gênero altamente especializado e que serviu de influência para diversos movimentos artísticos, dentre os quais, o cinema.

O corpus selecionado para o exame das atualizações estéticas e dramaturgicas baseadas no Teatro do Grand-Guignol de Paris parte do presente para evocar o passado. Desta forma, o objeto de estudo direcionará os esforços para o trabalho desenvolvido pela companhia teatral paranaense Vigor Mortis que, desde 1997, vêm se estabelecendo como um dos representantes contemporâneos da estética e do gênero fundados há 120 anos pelo dramaturgo francês Oscar Méténier.

O trabalho desta pesquisa se apresentará em três momentos distintos a saber: em um primeiro movimento, vamos tentar buscar um sentido de compreensão para o horror como forma de arte e de que forma esse gênero – que tem origem na literatura e que hoje é amplamente disseminado nas telas do cinema – se relaciona com seus espectadores. Ao longo da pesquisa, repetidamente falaremos em horror. Quando a palavra “horror” é utilizada, a intenção é deixar evidente que se trata do uso do termo para ser empregado num sentido conectado a uma forma de arte, ligado à um gênero em particular e não a uma generalização da palavra em seu uso cotidiano. Ao analisarmos um modelo como o de horror, em suas diversas manifestações – cinema, teatro, literatura – podemos notar que o estilo parece ser um desses gêneros em que as respostas emotivas do público, em sua forma ideal, correm paralelas às emoções das personagens. De fato, em obras de horror as respostas das personagens muitas vezes parecem sinalizar as respostas emocionais do público. Em outras palavras, nesta primeira parte, vamos procurar compreender o horror de modo a inscrevê-lo como uma forma de performativo – escorando-se nos estudos do filósofo inglês John L. Austin – no sentido de que não unicamente transmite informação, mas também realiza atos e causa efeitos em seu público. Ainda dentro dessa busca pela compreensão de um sentido para o *horror-art* vamos tentar alinhar esse gênero aos estudos de Jacques Derrida sobre o acontecimento.

Ao longo de sua existência o Teatro do Grand-Guignol desenvolveu, aprimorou e explorou à exaustão o medo como forma de atrair a sua audiência. Em seus anos dourados, o sucesso de uma apresentação teatral do Grand-Guignol era medido pelo número de pessoas que desmaiavam na plateia. Esse expediente era usado também como estratégia de publicidade para o teatro e que serviu para atrair um número crescente de pessoas. O desejo de assustar e aterrorizar seus frequentadores, portanto, tornou-se parte fundamental deste gênero teatral. É neste sentido, ainda em um primeiro momento da pesquisa, que procuraremos traçar um paralelo entre os estudos aristotélicos e a dramaturgia do Teatro do Grand-Guignol.

Um dos grandes questionamentos suscitados pela minha pesquisa em torno do Grand-Guignol, se escora em torno da tentativa de reprodução dos efeitos do gênero francês em palcos contemporâneos. Somos capazes de recriar cenicamente a atmosfera que as audiências do final do séc. XIX experimentaram em termos de horror? O efeito de terror pode ser replicado em plateias da atualidade? Podemos afirmar que o horror possui iterabilidade, ou seja, o signo pode ser repetido e alterado? Iremos atrás dessas respostas no tópico intitulado

The New Grand-Guignol: Reinventando O Gênero onde vamos apresentar o trabalho de duas companhias teatrais – a companhia americana Thrillpeddlers e a brasileira Vigor Mortis – que se dedicam, há mais de uma década, a pesquisar e a buscar novas formas de trazer aos palcos o gênero de horror francês. A respeito da Vigor Mortis, destinaremos um tópico à parte para discutir e apresentar sua trajetória de 20 anos de atividades.

A companhia Vigor Mortis foi criada em 1997 pelo diretor Paulo Biscaia Filho, sob a influência do estudo que este realizara sobre o Teatro do Grand-Guignol, para sua dissertação de mestrado, defendida um ano antes na *Royal Holloway University* na Grã-Bretanha. Desde sua criação, a Vigor Mortis cultiva a prática da pesquisa e do estudo para encontrar novas formas para atualizar o Grand-Guignol.

No segundo momento desta dissertação, passamos a analisar o gênero Grand-Guignol sob o viés da contemporaneidade. Nesta seção elegemos a peça da Vigor Mortis, *Nervo Craniano Zero*, como objeto de análise por sua exemplaridade e por entendermos que essa obra é bastante representativa no que se refere a rememorar e a atualizar o modelo basilar francês.

Por fim, em um terceiro momento, apresentaremos um retrospecto histórico e autoral sobre o Teatro do Grand-Guignol utilizando como suporte os estudos desenvolvidos por Agnès Peirron, Richard Hand, Michael Wilson, Mel Gordon e František Deák .

Além do já exposto, este estudo, que ora se desenvolve, também cumpre a função de resgate do cânone francês como gênero teatral. O Grand-Guignol é, em geral, no presente relegado ao esquecimento ou proscrito à categoria de curiosidade. Um gênero historicamente subestimado que em um passado não muito distante, fez importantes contribuições às artes literárias, dramáticas e cinematográficas.

A vontade de estudar esse tema surgiu após assistir no XIX Festival de Teatro de Curitiba, edição de 2010, dois espetáculos da Cia Vigor Mortis (*Nervo Craniano Zero* e *Manson Superstar*) que utilizaram a técnica do Grand-Guignol para a sua constituição dramática. O gênero que, até a ocasião, me era desconhecido, despertou em mim um profundo interesse porque consegui identificar referências que fizeram parte de boa parte de minha infância. Como um jovem e ávido espectador de cinema, oriundo dos anos 80 e por ser testemunha da chegada dos videocassetes aos nossos lares. As vídeo locadoras rapidamente se transformaram em lugar de refúgio e diversão. Neste local dei meus primeiros passos no universo dos filmes de horror. Falar em anos 80, é discorrer sobre uma época bastante fértil para o gênero de horror, filmes como *Poltergeist* (*Poltergeist*, 1982), *a Hora do Espanto* (*Fright Night*, 1985), *Os Garotos Perdidos* (*The Lost Boys*, 1987) e *a Hora do Pesadelo* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984), pululavam meus pensamentos e sempre foram objetos de grande admiração. Além disso, os filmes de terror B, a linguagem própria das histórias em quadrinhos e os números de magia e ilusionismo também se faziam presentes e fervilhavam em meu imaginário. Aprofundar os estudos sobre o Teatro do Grand-Guignol é, também a oportunidade de examinar e embrenhar-se em um pequeno recorte no universo profícuo da *Belle Époque*, que é considerado como uns dos períodos mais ricos da história justamente por representar uma época marcada por profundas transformações sociais e culturais que se traduziram em novos modos de pensar e viver o cotidiano.

O período histórico no qual o Teatro do Grand-Guignol está inserido, sempre foi objeto de grande interesse pessoal. Mesmo que instintivamente, a procura por textos, filmes e espetáculos que recorressem ao tema sempre obtiveram preferência em minhas escolhas. E agora vemos a oportunidade de desenvolver todo um estudo em torno deste assunto que possa rememorar e homenagear a história de um gênero teatral pouco

conhecido e relegado ao esquecimento.

Com essa pesquisa, atento o olhar para a oportunidade de penetrar e investigar o obliterado universo do Teatro do Grand-Guignol bem como descobrir como um gênero subestimado foi resgatado por uma companhia teatral brasileira e como esta, a seu modo, resgata tal estética a cada novo trabalho, criando uma linha cênica diferenciada ao adotar o gênero e buscando trazê-lo para a contemporaneidade.

Pretendemos, portanto, analisar e entender os conceitos sobre o Grand-Guignol e sua dramaturgia, pelo caminho reverso. Partindo dos exemplos contemporâneos para chegarmos ao modelo clássico, procurando entender também de que modo uma peça enquadrada nesta estética é recebida hoje pelo público. Ao investigar esse tipo de teatro em suas estruturas cênicas e as suas propostas de resgate de uma linguagem pouco utilizada nos palcos, possivelmente perceberemos os fenômenos de fusão entre as diversas estruturas formadoras da estética do gênero francês aliadas à contemporaneidade.



Rúbia Romani. Debutante Sangrenta.  
Cia Vigor Mortis, 2012. Foto: Marco Novack

# CAPÍTULO 1: O GÊNERO DE HORROR E O GRAND-GUIGNOL

## 1.1 – HORROR E PERFORMATIVIDADE

John L. Austin em seu texto *How to Do Things With Words* se põe a pensar sobre uma função para os atos de fala (*Speech Acts*) ao qual ele vai chamar de performatividade. Austin propõe a divisão dos atos de fala entre atos constatativos e atos performativos, inaugurando assim, um novo horizonte para os estudos filosóficos, com base em uma filosofia da linguagem corriqueira. Os atos constatativos são aqueles que descrevem fatos do mundo, podendo ser da ordem do verdadeiro ou do falso, a partir das condições de verdade dos proferimentos constatativos. Por outro, os atos performativos são aqueles que, ao invés de descrever algo, vão realizar uma ação por meio da linguagem. Um bom exemplo pode ser observado no ato de se casar. O noivo ao ser interpelado, na cerimônia do casamento: “você aceita se casar?” não pode estar fazendo outra coisa a não ser a própria realização do ato de casar. Para Austin a performatividade está no fato de que ao dizermos alguma coisa, estamos, de fato, realizando a ação, ou seja, o proferimento age, ou melhor, performatiza.

Desta forma, podemos argumentar que o efeito do ato de fala não se encontra apenas na linguagem, mas encontra-se também – e ao mesmo tempo – no corpo. O performativo sai da instância linguística e encontra ressonâncias no corpo e no sujeito, não havendo, portanto, dicotomias entre fala e corpo.

Pelo que entendemos, a performatividade não pode ser operada apenas pelo ato de fala da ordem do enunciado linguístico, mas deve ser compreendida na ação que opera também no corpo, pois seria muito arriscado fazer uma separação entre ato de fala e ato de corpo, contribuindo, para tanto, o aparelho vocal, tão simbólico quanto (e parte integrante) o próprio corpo. Dessa forma, o corpo não é um elemento meramente à parte de qualquer enunciação, mas um elemento que é plenamente regulado por determinadas convenções sociais que se tornaram ritualizadas, sendo esse corpo “*performativizado pelo ato que postula sua significação prévia*” (PINTO, 2002, p. 107), o que fará com que a ação operada no corpo não seja reduzida aos atos de fala por meras convenções linguísticas:

O que temos, então, é uma integralidade da materialidade do corpo na execução do ato de fala produzindo uma polissemia irredutível, escapando à intenção do falante. A performatividade é o que permite e obriga o sujeito a se constituir enquanto tal (PINTO, 2002, p. 107).

Se colocarmos o exposto acima sob a ótica do Teatro de Horror, podemos encontrar uma relação ontológica entre performatividade e horror. Outro ponto a ser esclarecido. Quando menciono aqui a palavra “horror” procuro deixar claro que se trata do uso do termo a ser utilizado num sentido conectado a uma forma de arte, ligado a um gênero em particular e não a uma generalização da palavra em seu uso cotidiano. De acordo com o escritor Noel Carrol em seu livro, *The Philosophy of Horror*:

“Geralmente, quando a palavra “horror” é usada para esse fim, deve ser entendida como horror-arte. Este tipo de horror é diferente daquele que se usa para expressar quando dizemos: “Estou horrorizado com a perspectiva de um desastre ecológico”, ou “Ameaças diplomáticas na era das armas nucleares me horrorizam”, ou “O que os nazistas fizeram foi horrível.” Recorro a esse último uso de “horror”, como horror natural. (...) Não estou aqui para analisar o horror natural, mas apenas o horror-arte, isto é, “horror”, que serve para nomear um gênero de arte transmídia, cuja existência podemos reconhecer na linguagem cotidiana. Este é o sentido do termo “horror” que ocorre quando, por exemplo, em resposta à pergunta “Que tipo de livro é O Iluminado?,” dizemos que é uma história de horror; (...)”<sup>1</sup> (CARROL, 1990, p.12). [tradução nossa]

Ao analisarmos o horror, em suas diversas manifestações – cinema, teatro, literatura – podemos notar que o gênero parece ser um desses gêneros em que as respostas emotivas do público, em sua forma ideal, correm paralelas às emoções das personagens. De fato, em obras de horror as respostas dos personagens muitas vezes parecem sinalizar as respostas emocionais do público. Ao contrário, em uma tragédia, o estado emocional do público, por exemplo, não coincide com o do rei Édipo. Também não ficamos enciumados, quando Otelo é tomado por esse sentimento. Da mesma forma, quando um personagem cômico leva um tombo, ele provavelmente não estará alegre, embora o público se sinta ao contrário. E embora nós nos sintamos extremamente excitados em um suspense, quando o herói corre para salvar a heroína amarrada aos trilhos do trem, ele não pode se dar o luxo de desfrutar da mesma emoção do público. No entanto, com o horror, a situação é diferente. Nele, as emoções das personagens e as do público estão sincronizadas em certos aspectos pertinentes. Em ficções de terror, as emoções do público devem espelhar as das personagens em alguns aspectos, mas não em todos. Enquanto observadores (agentes alocutários) nossas respostas devem convergir – mas não exatamente duplicar – com as das personagens. Assim como as personagens, avaliamos o monstro como uma espécie de ser horrível (apesar de não acreditarmos em sua existência). Este efeito de espelhamento, ademais, é uma característica fundamental do gênero horror. Se pensarmos em uma relação direta com a plateia, há no gênero de horror um certo paralelismo/espelhamento entre palco e audiência – fato que dificilmente ocorre em outros gêneros – que vão ao encontro do que Austin, em seu entendimento sobre os atos de fala, chamou de ato locutório<sup>2</sup>, ato ilocutório<sup>3</sup> e ato perlocutório<sup>4</sup>. Olhando pelo viés do teatro – ou do cinema – de horror, o público (ou o agente ilocutório) é diretamente afetado pelo que é dito (o locutório) e ao se conseguir o efeito de terror, podemos afirmar, dentro da ótica austiniana que um ato perlocutório

---

1 “Generally when the word “horror” is used in what follows, it should be understood as art-horror. This kind of horror is different from the sort that one expresses in saying “I am horrified by the prospect of ecological disaster,” or “Brinksmanship in the age of nuclear arms is horrifying,” or “What the Nazis did was horrible.” Call the latter usage of “horror,” natural horror. (...) I’m not here to analyze natural horror, but only art-horror, that is, “horror” as it serves to name a cross-art, cross-media genre whose existence is already recognized in ordinary language. This is the sense of the term “horror” that occurs when, for example, in answer to the question “What kind of book is *The Shining*?,” we say a horror story; (...)”

2 Ato Locutório é aquele que corresponde ao ato de pronunciar um enunciado.

3 Ato Ilocutório é aquele que corresponde ao ato que o locutor realiza quando pronuncia um enunciado em certas condições comunicativas e com certas intenções, tais como ordenar, avisar, criticar, perguntar, convidar, ameaçar, etc. Assim, num ato ilocutório, a intenção comunicativa de execução vem associada ao significado de determinado enunciado.

4 Ato Perlocutório é aquele que corresponde aos efeitos que um dado ato ilocutório produz no alocutário (observador). Verbos como convencer, persuadir, assustar ocorrem nesse tipo de atos de fala, pois informam-nos do efeito produzido no alocutário.

ocorreu. É nesta relação que podemos observar pontos análogos entre o performativo e o gênero de horror. No horror, supõe-se que a resposta da audiência seja a repetição de alguns dos elementos do estado emocional das personagens. Em outras palavras o horror se inscreve como uma forma performativa no sentido de que não unicamente transmite informação, mas também realiza atos e causa efeitos em seu público.

## 1.2 – HORROR E ACONTECIMENTO

Um dos grandes questionamentos suscitados pela minha pesquisa em torno do Teatro do Grand-Guignol, se escora em torno da tentativa de reprodução dos efeitos do gênero em palcos contemporâneos. Somos capazes de recriar cenicamente a atmosfera que as audiências do final do séc. XIX experimentaram em termos de horror? O efeito de terror pode ser replicado em plateias da atualidade? Podemos afirmar que o horror possui iterabilidade<sup>5</sup>? É possível pensar em horror e violência por um sentido do que Austin denomina *uptake*?

Em seus estudos, ele afirma que a linguagem acontece e se assegura através do reconhecimento entre os interlocutores. O efeito resultante deste reconhecimento é a produção de significado, fenômeno a que se refere como *uptake*. *Uptake* que também pode ser entendido como “apreensão”. Já Derrida – em seu artigo, *Assinatura, Evento, Contexto* – refletindo sobre o acontecimento, fala de uma certa impossibilidade de dizer esse acontecimento. Ele problematiza sobre a questão do possível, das condições de possibilidade de um fenômeno, de algo que aparece como um objeto no tempo e no espaço. O acontecimento viria então, para desarticular a lógica do possível, colocando-se a serviço do impossível. Derrida pensa sobre essa impossibilidade de forma positiva, pois para ele é preciso fazer o impossível, ou seja, o acontecimento, se existe, consiste em fazer o impossível.

Ao analisarmos essas duas premissas, apreensão (*uptake*) e acontecimento sob a ótica da *horror-art*, vamos de encontro aos escritos de Jonathan Culler em seu livro sobre teoria literária:

(...) também poderíamos dizer que uma obra é bem-sucedida, e se torna um acontecimento, através de uma repetição maciça que adota normas e, possivelmente, muda as coisas. Se um romance acontece, isso ocorre porque, em sua singularidade, ele inspira uma paixão que dá vida a essas formas, em atos de leitura e rememoração, repetindo sua inflexão das convenções do romance e, talvez, efetuando uma alteração nas normas ou nas formas através das quais os leitores vão confrontar o mundo. Um poema pode muito bem desaparecer sem deixar vestígio, mas também pode ser rastreado na memória e dar origem a atos de repetição. Sua performatividade não é um ato singular realizado de uma vez por todas, mas uma repetição que dá vida às formas que ele repete (CULLER, 1999, p.105).

---

5 Diz-se iterável aquilo que se pode repetir ou fazer muitas vezes.

Assim, de forma análoga ao texto de Culler, penso que o estabelecimento do horror, em termos teatrais, ocorre pela repetição maciça de certas convenções entre o que está sendo colocado no palco e transmitido para a plateia.

Para exemplificar o que quero dizer, recentemente uma matéria veiculada no jornal *The Guardian*, do dia 24 de fevereiro de 2016, tratou de um fato curioso que chamou a atenção da imprensa. Segundo a matéria, cerca de 5 pessoas desmaiaram e mais de 40 espectadores abandonaram o *National Theatre* após presenciarem, em uma peça, cenas de violência explícita, sexo e tortura. As cenas mais chocantes incluíam uma língua sendo arrancada, mãos sendo decepadas, eletrocussão, incesto, uma cirurgia forçada de mudança de sexo, choques elétricos, assassinato e suicídio. Tratava-se de uma readaptação da peça *Cleansed*, escrita por Sarah Kane<sup>6</sup> em 1998 e dirigida por Katie Mitchell.

*Cleansed* é o terceiro texto da autora britânica Sarah Kane e é baseado em uma citação atribuída a Roland Barthes na qual ele diz que “estar apaixonado é como estar em Auschwitz”. Na trama, um metafórico campus universitário é convertido em uma espécie de campo de concentração que é controlado pelo sádico e totalitarista Tinker. Neste lugar, encontramos uma jovem que vai em busca de seu irmão, um menino esquizofrênico, um casal gay e uma dançarina de *peepshow*. Em nome de uma suposta capacidade de amar, as cinco personagens são expostas a torturas e suas declarações amorosas são testadas ao extremo.



**Cleansed. Texto Sarah Kane. Nacional Theatre. Direção Kate Mitchell. Foto: Tristram Kenton. Fonte: <http://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/12170927/Dozens-faint-and-walk-out-of-National-Theatre-over-gruesome-torture.html>**

<sup>6</sup> Sarah Kane (1971–1999) foi uma dramaturga inglesa. Estudou Teatro na Universidade de Bristol, e se especializou em Artes na Universidade de Birmingham. Ao longo de sua curta carreira, escreveu cinco peças para teatro e um roteiro para cinema. Ela sofria de depressão e chegou a ser internada por duas vezes em hospitais psiquiátricos. Nesse período extremamente conturbado ela escreveu *4.48 Psychosis* sua última e mais radical peça. Numa narrativa densa, fragmentada, não-linear esta peça evidencia uma mente conturbada, depressiva e esquizofrênica, à beira da loucura. A depressão fez com que Sarah Kane tentasse o suicídio sem sucesso com pílulas para dormir. Entretanto, no dia 20 de fevereiro de 1999 ela se enforcou no banheiro do London's King's College Hospital, aos 28 anos. Hoje, Sarah é considerada a maior dramaturga do final do século XX na Inglaterra, e sua obra é encenada constantemente por toda a Europa e pelo mundo. Fonte: SARAH KANE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Sarah\\_Kane&oldid=47290220](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Sarah_Kane&oldid=47290220)>. Acesso em: 23 nov. 2016.

É interessante olharmos para a dramaturga Sarah Kane. Ao longo de sua curta carreira, Sarah produziu apenas cinco textos para teatro e um roteiro cinematográfico. O ponto central de sua escrita está na ideia da utilização do palco como o lugar da libertação dos sentimentos reprimidos. Essa catarse se daria justamente no encontro do extremo horror da realidade com o excesso ou a ausência de palavras e se fixaria na impossibilidade de se exprimir ternura ou de manifestar afeto. Sarah Kane deixa claro em sua dramaturgia a predileção pelos perdedores e pelas vítimas. Quando Kane trouxe aos palcos seu primeiro texto *Blasted* (1995) ela sofreu forte rejeição da crítica que a acusava de apontar sua dramaturgia para o Grand-Guignol e para o *Pulp Fiction* unicamente com o intuito de gerar publicidade em torno de seu nome.

Apesar de existir um público mais do que familiarizado com atos de violência transmitidos cotidianamente pela televisão ou pelos jornais, o caso de *Cleansed* do National Theater, é prova irrefutável de que ainda hoje, em pleno séc. XXI, o teatro de horror consegue abalar espectadores, tirando-os de seu conforto e causando repulsa, tal como ocorria nas apresentações do Teatro do Grand-Guignol em 1898.

### 1.3– O TEATRO DO GRAND-GUIGNOL SOB O SIGNO DA MIMESIS E DA CATARSE

Ao relacionarmos os escritos de Aristóteles à dramaturgia do apresentada pelo Grand-Guignol e seu teatro de Horror, podemos encontrar uma íntima relação entre a mimese e a catarse descrita pelo filósofo grego com a dramaturgia deste teatro francês. Ao longo de sua existência, o número de peças produzidas no Grand-Guignol vai pelos milhares. Os temas habituais das peças eram a morte, o crime e a loucura. Estes, temperados com sexo, adultério, vingança, hipnotismo, operações cirúrgicas e torturas, que proporcionariam um grande envolvimento emocional por parte dos espectadores. A expectativa da violência também contribuía para a tensão teatral. Uma peça típica do Grand-Guignol era sempre realista em cenário e em minúcias. Só depois de ser estabelecida a verossimilhança é que seria introduzido o primeiro motivo de medo, o primeiro sinal do sensacional e, em rápida progressão, habilmente intensificado. O acontecimento brutal, a importância do detalhe realista e o desapego moral do tema vinham da herança naturalista do Grand-Guignol, mas a atmosfera, as emoções extremadas, os elementos do desconhecido e do misterioso tinham muito em comum com o melodrama. Contudo, a peça do Grand-Guignol diferia de qualquer outro gênero pelo seu propósito: produzir uma emoção simples, pura de medo. Ou em termos aristotélicos, a dramaturgia grandguignolesca era sempre orientada para a catarse. Para esse propósito combinavam-se e uniam-se elementos e gêneros diferentes e, no processo, criava-se um estilo eclético próprio, não só dentro do texto da peça, mas como em todos os elementos da encenação.

Diferente da tragédia clássica, que busca o aperfeiçoamento do ser humano pela exemplaridade, as peças do Grand-Guignol não continham essa função de passar uma mensagem aos espectadores e modificá-los. Na tragédia, as emoções violentas e penosas seriam purificadas e transformadas, já no teatro de horror, o que importa é a situação apresentada e as emoções extremas, pura e simplesmente para manipular as emoções dos espectadores. No caso do teatro francês, o espectador se vê no lugar da personagem e experimenta igualmente os sentimentos de compaixão e terror, gerando a catarse, conforme descrita por Aristóteles. Desta



forma, podemos afirmar que o Teatro do Grand-Guignol se notabilizou por ser um hábil criador de catarse, nele o projeto de cena era, em geral, uma tentativa de se combinar verossimilhança e ambiência. As reações às violências e ao horror vistas no palco eram variadas. Elas oscilavam do desmaio ao divertimento irônico. Em alguns espectadores, o estilo sugestivo do Grand-Guignol provocava uma reação típica. Por exemplo, numa apresentação de uma operação cirúrgica em cena, alguns espectadores cheiravam éter, o que obviamente não era comum. Em reação a uma transfusão de sangue realisticamente encenada, alguns espectadores passavam mal, ou ainda, desmaiavam.



Le Baiser De Sang (O Beijo de Sangue, 1947)

Fonte: <http://www.vintag.es/2014/12/pictures-of-horror-shows-at-grand.html>

A dramaturgia do Grand-Guignol sofreu influência direta de duas correntes estéticas: a naturalista e a melodramática. Essas duas tendências sempre estiveram presentes nas produções. A atuação no Grand-Guignol foi sempre marcada por essa peculiaridade. A verossimilhança da situação demandava concentração nos detalhes realistas, nas situações de tortura, loucura e morte violenta. Os atores tinham de ser aptos a produzir de expressões e sons de forma mais real possível. Os gestos e expressões faciais eram fortemente enfatizados, e eles lembravam, em grande proporção, os modos de atuação dos primeiros filmes mudos. Eles estavam, portanto, próximos ao estilo melodramático de atuação. Uma ambiguidade no texto ou uma falta de precisão nas ações ou efeitos de cena poderiam ter transformado uma cena de horror numa comédia. Era de suma importância a credibilidade do “mise en scene” e, ao mesmo tempo, a habilidade para criar

uma atmosfera de suscetibilidade em que as faculdades críticas dos espectadores fossem suprimidas e suas imaginações, canalizadas, para a direção certa.

#### 1.4 – THE NEW GRAND-GUIGNOL: REINVENTANDO O GÊNERO

Muito dos filmes de horror a que assistimos hoje no cinema, como *A Noite dos Mortos Vivos* (*Night of the Living Death*, 1968), dirigido por George Romero e *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973), dirigido por William Friedkin – apenas para citar alguns – beberam da fonte do Grand-Guignol para assustar e aterrorizar plateias. No Teatro, atualmente a tradição legada pelo gênero criado por Oscar Métenier em 1897, se mantém graças as iniciativas de poucos grupos que se dedicam a pesquisar e encontrar novas maneiras de trazer para os palcos a estética de horror e violência preconizada pelo cânone francês. Como é o caso de dois grupos teatrais que desenvolvem um trabalho continuado de pesquisa em torno do Teatro do Grand-Guignol há mais de uma década: a companhia norte-americana *Thrillpeddlers* e a brasileira *Vigor Mortis*.

A *Thrillpeddlers*, desde 1991, se dedica a traduzir, adaptar e produzir peças clássicas do repertório do *Théâtre du Grand-Guignol*, bem como trabalhos inéditos inspirados na tradição do teatro de horror francês. O teatro *The Hypnodrome*<sup>7</sup> é, desde 2004, a sede do grupo e se localiza na cidade de São Francisco. Neste espaço, o grupo apresenta anualmente o *Shocktoberfest* – um festival de teatro onde são apresentadas, além de remontagens de peças clássicas do Grand-Guignol, farsas sexuais e números de variedades voltados ao universo do fetiche. Espetáculos como *Pearls Over Shanghai* (2009), *The Bride of Death* (2012) e *The Twisted Pair* (2012) são certamente exemplos de peças que aludem ao gênero Grand-Guignol. A primeira é uma falsa opereta cômica – com um elenco de mais de 20 atores em cena – sobre a escravidão branca e a miscigenação estabelecida na cidade de Shanghai, na China em 1937. A trama é recheada de personagens do submundo que se encontram na encruzilhada entre o bem e o mal na exótica e antiga “cidade do pecado”. No palco, desfilam marinheiros-cantores, prostitutas espirituosas, criadas, leões de chácara, estrangeiros e viciados em ópio. A segunda peça – *The Bride of Death* – se centra na metade da década de 1940, em algum lugar da costa da Califórnia. Um repórter e seu fotógrafo vão ao encontro da atriz aposentada Evelyn Maxwell para uma entrevista. Ela é conhecida por suas “101 Cenas de morte” no Grand-Guignol de Londres. Há rumores de que Maxwell está prestes a retomar sua carreira fazendo uma participação em um filme, retornando ao papel que a fez célebre nos palcos: A Noiva da Morte. Entretanto, os repórteres percebem que coisas estranhas estão acontecendo na residência da velha atriz. Já *The Twisted Pair* traz a história de um cientista norte-americano falido e desacreditado entre seus pares. Ele vê em uma revista científica os relatos da descoberta do DNA pelos cientistas ingleses Crick e Watson, e decide, a partir desta notícia, que somente com “financiamento se consegue a fama”. Ele então, é levado a ações desastrosas e perigosas no intuito de ser famoso.

A *Thrillpeddlers*, além do já observado trabalho em torno dos clássicos do Grand-Guignol, opta em conectar sua linha de pesquisa cênica ao ambiente burlesco, queer e fetichista. Alguns destes conteúdos também fizeram parte do repertório do Teatro do Grand-Guignol, mas já em sua fase decadente e final, na década de

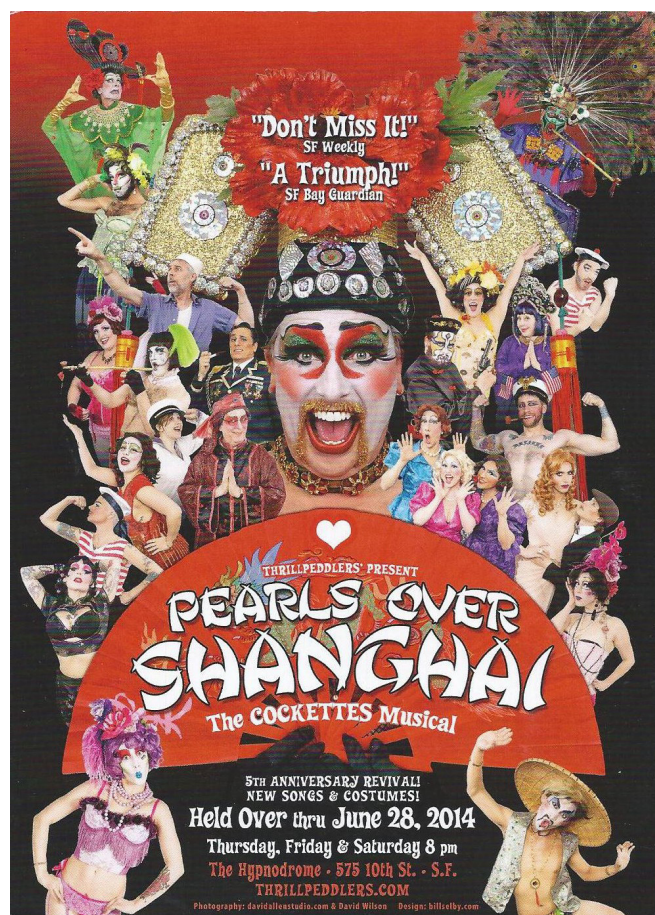
<sup>7</sup> O *The Hypnodrome* encerrou suas atividades em fevereiro de 2017, após 13 anos de atividades. O edifício que abrigava o teatro foi vendido e os novos proprietários do espaço decidiram não renovar o contrato de aluguel com a *Thrillpeddlers*.

1950. A inserção deste expediente por parte do teatro francês, foi encarado como uma última tentativa de retornar aos seus dias de glória.

*The Bride of Death* e *The Twisted Pair* são exemplos de espetáculos que estão mais próximos ao repertório clássico do Grand-Guignol. Mortes, crimes, insanidades, sexo, adultério, vinganças, hipnose, torturas, cirurgias e experiências médicas eram temas recorrentes no teatro francês. Por outro lado, *Pearls Over Shanghai*, sofre forte influência do burlesco, do musical e das apresentações de sadomasoquismo, aproximando-se da temática sexual, do fetichismo e do *Camp*<sup>8</sup>. Essa opção pelo estranho e pelo excessivo promove um movimento de abertura, um movimento de alargamento do gênero grandguignolesco e foge da fórmula mais conservadora. Esta abertura para a experimentação de novas linguagens é o que podemos enquadrar como uma releitura do clássico e uma tentativa de adaptação ao contemporâneo.



Shocktoberfest 15: The Bloody Débutante  
Fonte: [www.thrillpeddlers.com](http://www.thrillpeddlers.com)



Pearls Over Shanghai  
Fonte: [www.thrillpeddlers.com](http://www.thrillpeddlers.com)

Quando falamos em Grand-Guignol, a primeira coisa que nos vem à mente são os temas conectados ao terror, à violência e ao suspense. Entretanto, esses fatores não são exclusivos e relegados somente a este gênero. André de Lorde – principal dramaturgo do Grand-Guignol – escreveu certa vez que assassinatos, torturas e tormentos são menos assustadores que a antecipação daquela tortura, suicídio ou assassinato. Em uma tentativa de aproximação com a afirmativa acima, entendemos, sob a ótica do espectador, que os espetáculos do Teatro Oficina também estão de certa forma impregnados deste terror, violência e suspense. Ao olharmos para as *Bacantes*, (apenas para citar esse espetáculo) existem nele certas doses dos ingredientes citados acima

8 Cf. Susan Sontag in: Notas sobre Camp (1964)

que tiram o conforto do espectador. Toda vez que a plateia é incitada a interagir com o espetáculo, um certo tipo de horror se impõe ali. Como na exposição dos atos sexuais que os atores fazem em cena, que pode ser tão violento e tão chocante quanto as performances do Grand-Guignol. Principalmente para espectadores que não estão familiarizados com a estética proposta por Zé Celso e seu Oficina. As cenas construídas pelo grupo paulista são muito bem arquitetadas e organizadas por seu diretor. Há uma construção de cena onde o que prevalece é a ilusão. A exposição do sexo, por mais que nos remeta a um encontro dionisíaco, orgiástico, é um dispositivo extremamente pensado e controlado. O diretor Zé Celso manipula o público ao seu prazer. Porque ele provoca o público mostrando seus atores fazendo sexo e os convida a participar daquilo. É nesse momento que você, um “marinheiro de primeira viagem” se sente invadido pelo terror, pela violência e pelo suspense, ou pra sintonizarmos com os escritos de André de Lorde, pela antecipação de uma possível participação mais poderosa do que propriamente o ato em si. Em as *Bacantes*, assim como nas peças do Grand-Guignol, o importante é o vislumbre do caráter espetacular, da teatralidade.

Todo o desvio do parágrafo acima foi uma tentativa de demonstrar uma das convenções mais marcantes implementadas pelo teatro do Grand-Guignol e que vai contaminar, ainda que instintivamente ou de forma não-intencional e correlata, outros palcos e outras maneiras de pensar o espetáculo.

Voltando a falar da Thrillpeddlers; em 2012, a companhia americana veio ao Brasil como convidada da companhia brasileira Vigor Mortis (que comemorava 15 anos de atividades) para uma série de apresentações no Teatro Nelson Rodrigues, no centro do Rio de Janeiro. Nesta ocasião tivemos a oportunidade de ver duas companhias teatrais em ação com abordagens diferentes sobre o Grand-Guignol.

O espetáculo apresentado foi *Debutante Sangrenta*. O programa era composto por três peças. *O Sistema do Dr. Betume*, do repertório da Vigor, *The Twisted Pair*, da Thrillpeddlers e *Debutante Sangrenta* (criação coletiva das duas companhias). Cada uma das peças era entremeada por números burlescos e fetichistas, protagonizados pelos atores do grupo norte-americano. Deste encontro, ficou bastante evidente a forma como esse “novo” Grand-Guignol é retrabalhado pelos dois grupos. Enquanto a Vigor Mortis investe seus esforços em uma composição cênica mais atrelada ao universo e a linguagem do cinema, do *noir*, dos quadrinhos, do *trash*<sup>9</sup> e da cultura pop, os americanos da Thrillpeddlers optam pela linha fetichista/burlesca, das farsas sexuais, do vaudeville ou do estilo da “peça bem-feita” onde, segundo Patrice Pavis, o primeiro mandamento é o desenrolar contínuo, fechado e progressivo dos motivos da ação. Mesmo que a intriga seja complicada o suspense deve ser mantido continuamente. A curva de ação passa por altos e baixos e apresenta uma sequência de quiproquós, efeitos e golpes de teatro. O objetivo é claro: manter viva a atenção do espectador e jogar com a ilusão naturalista (PAVIS, 2005, p.281).

Como forma de ilustrar ainda mais essa característica fetichista da Thrillpeddlers, testemunhamos – em um dos entreatos de *Debutante Sangrenta*– entrar em cena uma atriz vestida com roupas de dominatrix. Ela traz consigo seu escravo em uma coleira. Ela veste uma roupa de látex preta e ele se apresenta com um visual andrógino e torso nu. A atriz passa então a chicotear seu laçao enquanto este recita um poema que fala sobre o amor. A medida que o poema vai avançando, a dominatrix passa a colocar agulhas em seu escravo que, entre expressões de dor, agradece. O que estamos presenciando é uma cena de tortura à moda sadomasoquista.

<sup>9</sup> Em uma tradução literal do inglês, *trash* quer dizer lixo. Entretanto o termo é usado, sobretudo pelos críticos de cinema, para designar determinados tipos de filmes. Geralmente são filmes de baixo orçamento, com atuações duvidosas e repletos de defeitos técnicos.

Toda a ação é real, não há ficção, não há um simulacro de violência. Por mais que possamos compreender que haja o consentimento entre as duas partes, aquilo que presenciávamos era um ato de violência explícita. O que os dois atores traziam para o palco era algo que ultrapassava o limite da ficção. Nesse entreato, a convenção grandguignolesca se quebra pois o simulacro de violência deixa de existir e a experiência passa a ser a do real. A atriz, de fato, inflige dor ao seu companheiro de cena.

O Grand-Guignol, conforme salienta Henrique Saidel em seu artigo *Jorro de Efeitos: Laços Sanguíneos entre Trash e Grand-Guignol*<sup>10</sup>, é herdeiro de duas correntes teatrais: o naturalismo e o melodrama. Do naturalismo é evidente a importância dos detalhes realistas, o foco em eventos brutais e o tratamento moral imparcial dos temas; já a importância da atmosfera, as emoções extremadas, e a presença de elementos desconhecidos e misteriosos são marcas do melodrama. O golpe de teatro fundamental do Grand-Guignol reside na artificialidade e no fingimento. Essas duas características são tão marcantes, justamente pelo alto grau de exagero do qual é impossível passar despercebido.

Já nos espetáculos da companhia curitibana Vigor Mortis, isso não ocorre. Não vemos os atores machucados, o que observamos são simulações de violência. Por que esse simulacro de violência, é feito apenas para iludir. Essa violência que posteriormente vai suscitar ao horror, se aproxima do real pelo simulacro. Os atores treinam à exaustão as cenas de luta, de enforcamentos, de socos, chutes. Existe uma técnica, que tem que ser respeitada para o efeito funcionar em cena e pra segurança dos atores. Há toda uma forma de pegar pelo cabelo, de arrastar o ator, de enforcar a pessoa sem machucar a sua contraparte. Entretanto, quando observado da plateia, o efeito do real é bastante verossímil. É um outro olhar para a metodologia criada no Grand-Guignol, um aprimoramento que se aproxima da maneira clássica, sem contudo, deixar de ser contemporâneo.

Da mesma forma que a Thrillpeddlers, outra companhia que merece destaque por trabalhar e pensar novas soluções para o Grand-Guignol é a companhia curitibana Vigor Mortis da qual falaremos a seguir.



Shocktoberfest 16:  
Curse of the Cobra  
Fonte: [www.thrillpeddlers.com](http://www.thrillpeddlers.com)

10 Artigo publicado na Revista Urdimento nº 14, junho de 2010, p. 21-32. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/352>. Acesso: 21 jun 2015.



Vigor Mortis – Logo  
Fonte: [www.vigormortis.com.br](http://www.vigormortis.com.br)

A companhia teatral paranaense Vigor Mortis completa neste ano de 2017, 20 anos de existência. Após cursar o programa de mestrado de *Arts in Drama and Theater Studies* da Royal Holloway University of London, Paulo Biscaia Filho, em seu retorno ao Brasil, funda a Cia Vigor Mortis em 1997. O foco da pesquisa de Paulo era o Teatro do Grand-Guignol, tema que conheceu por recomendação do diretor Antônia Abujamra. Abujamra fora assistir a peça *Sangue para uma Sombra* – uma adaptação de um conto de Edgar Allan Poe, dirigida por Biscaia – e ao final do espetáculo, entre considerações e críticas sobre o espetáculo, Abujamra comentou que o que acabara de ver lhe remetia ao universo do teatro francês fundado no século XIX, o Teatro do Grand-Guignol. E foi justamente esse universo que viria a ser abraçado pelo diretor paranaense e futuramente pela Cia Vigor Mortis (BISCAIA FILHO, 2012, p.32).

O nome da companhia advém de uma brincadeira em torno de um termo usado na medicina legal, o *rigor mortis* que é usado para designar um sinal reconhecível de morte e caracterizado pelo estado de rigidez cadavérica. Segundo o próprio diretor: Achei que seria divertido fazer um trocadilho com o termo de medicina legal e criar uma companhia chamada Vigor Mortis. Em vez de “rigidez através da morte”, seria “o vigor e a energia através da morte” (BISCAIA FILHO, 2012, p.33).

O primeiro espetáculo da recém formada companhia foi *Peep – Através Dos Olhos De Um Serial Killer* (1997). Este espetáculo era composto por uma série de citações, colhidas por meio de depoimentos e entrevistas com assassinos em série reais. Na ocasião de sua primeira temporada, no Teatro Guairinha em Curitiba, o jornal Folha de São Paulo dedicou uma longa matéria sobre *seriais killers* e cultura. A montagem participou também da primeira mostra Fringe do VII Festival de Teatro de Curitiba. O trabalho seguinte foi *DCVXVI - Eis o Filho da Luz* (1998). Essa peça participou da Mostra Oficial do VIII Festival de Curitiba. A trama era uma intrincada alegoria que remontava a vida de Febrônio Índio do Brasil, que na década de 20 matou e tatuou diversas vítimas. Febrônio também criou um evangelho próprio e deixou isso registrado em livro. Esses escritos despertaram a curiosidade de muitos intelectuais, entre eles, o escritor Mário de Andrade e o historiador Sérgio Buarque de Holanda<sup>11</sup>. O resultado desta experiência cênica não obteve um bom retorno da crítica e a Vigor Mortis abandonou, momentaneamente, o Teatro e passou a se dedicar a produções audiovisuais.

11 SALLUM, Erika. *Eis o filho da luz*. Folha de São Paulo. São Paulo, 07 maio 1999. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq07059921.htm>>. Acesso em: 24 mar. 2016.

Em 2000, a companhia realizou *O Coração que Falava Demais*, uma transposição para vídeo de *O Coração Delator* de Edgar Allan Poe. Nos anos seguintes, realizou uma série de vídeos experimentais tais como *Lesbian Chat Room* e *TOD* (2002). Este foi um trabalho inspirado na vida do cineasta Tod Browning<sup>12</sup> e aquele ficou entre os primeiros colocados do Festival Imagem em 5 minutos na cidade de Salvador(BA).

Depois de um hiato de quase quatro anos, a Vigor Mortis retorna às atividades teatrais em 2003 quando foi selecionada para o Ciclo de Leituras da Fundação Cultural de Curitiba com a peça *Moby Dick e Ahab na Terra do Sol*. Esta montagem também cumpriu uma série de apresentações durante a décima terceira edição do Festival de Teatro de Curitiba daquele ano. A montagem seguinte, *Morgue Story – Sangue, Baiacu e Quadrinhos* (2004) viria a se transformar em um dos maiores sucessos da companhia. Segundo Paulo Biscaia, era uma peça de teatro para quem não gostava de teatro. Uma poética que emprestava elementos do cinema e dos quadrinhos e não se prestava a fazer o “belo”, o “lírico”, nem mesmo o “político” e o “edificante” (BISCAIA FILHO, 2012, p.36). *Morgue Story* foi um grande divisor de águas para a companhia e foi responsável por solidificar uma nova fase da Vigor Mortis onde, além da influência do Grand-Guignol, a presença de recursos multimídia amarrados à dramaturgia foram incorporados aos focos de interesse do grupo. Não obstante, *Morgue Story* foi adaptado para as telas do cinema em 2012 e se transformou no primeiro longa metragem do grupo. A adaptação cinematográfica de *Morgue Story* percorreu mais de 25 festivais ao redor do mundo e recebeu diversas condecorações, entre eles o de melhor filme de horror do *Swansea Bay Film Festival* (UK) e do *Heart of England Film Festival* (UK), além do prêmio de melhor atriz para Mariana Zanetti no *Buenos Aires Rojo Sangre* (ARG).



**Leandro Daniel Colombo e Mariana Zanette. Morgue Story: Cinema, Baiacú e Quadrinhos., 2009. Versão cinema. Foto: Marco Novack  
Fonte: [www.vigormortis.com.br](http://www.vigormortis.com.br)**

12 Tod Browning (1880 – 1962) ator, roteirista e diretor de cinema americano. Sua carreira como diretor teve início na era dos filmes mudos e apesar de ter dirigido uma ampla gama de filmes, foi no gênero do terror que ele alcançou a notoriedade. Dentre seus trabalhos mais conhecidos podemos citar, A Trindade Maldita (*The Uholy Three*, 1925), Drácula (*Dracula*, 1931) e Monstros (*Freaks*, 1932). Este último foi um grande fracasso de público e audiência. Browning trazia para as telas figuras disformes e não-convencionais que causaram mal-estar em seus espectadores. Entretanto, seu maior fracasso viria a se tornar seu filme mais cultuado. *Freaks* se transformou em um clássico do cinema de terror e hoje é cultuado como um dos grandes hits do gênero.

Ainda no ano de 2004, a Vigor Mortis estreou *Snuff Games*. Um espetáculo cuja a trama mostrava uma história de manipulação e violência dentro de um bordel e tendo como pano de fundo a lenda dos filmes *Snuff*<sup>13</sup>. Este trabalho deu continuidade à pesquisa iniciada em *Morgue Story*. No ano seguinte, a Vigor Mortis participou de diversos festivais de Teatro com suas montagens: Loucos Por Cinema (SESC/SP), FILO (Festival Internacional de Londrina), Ciclo de Leituras Dramáticas do Teatro Guaíra, Riocenacontemporânea, Mostra Cenas Breves, Festival Recife do Teatro Nacional, entre outros.

Em 2006 a Vigor Mortis estreia outros três espetáculos: *Dimensão Desconhecida* (em parceria com o grupo curitibano Antropofocus), *Pincéis e Facas* (em parceria com a atriz e produtora Karla Fragoso) e *Graphic*. As duas últimas foram escolhidas para concorrer ao Troféu Galha Azul<sup>14</sup>. Das oito indicações recebidas, ganhou em quatro categorias: Melhor Espetáculo, Melhor Direção (Paulo Biscaia Filho), Melhor Texto (Paulo Biscaia Filho) e Melhor Ator Coadjuvante (Leandro Daniel Colombo).

*Santa e Domênica* e *Garotas Vampiras Nunca Bebem Vinho* foram as produções que marcaram as comemorações de uma década de atividades da Vigor Mortis. *Garotas Vampiras* fez ainda parte da programação do Festival Riocenacontemporânea e contabilizou mais de 30 apresentações ao longo de suas temporadas. Neste mesmo ano (2007), Paulo Biscaia Filho é indicado ao Prêmio Shell no Rio de Janeiro por seu texto *Graphic*. Em 2008, a Vigor Mortis estreia sua primeira montagem com texto de um autor estrangeiro: *Hitchcock Blonde*, de Terry Johnson, na Mostra Contemporânea do XVII Festival de Curitiba.

O ano de 2009 é marcado pela estreia de outros dois espetáculos: *Nervo Craniano* (que será objeto de análise a seguir) e *Zero e Manson Superstar*. *Manson* é trabalho que apresenta uma estrutura cênica um pouco diferente dos trabalhos anteriores do grupo. É uma mistura de musical, documentário e show de rock que narra os fatos reais acontecidos em torno do assassinato da atriz Sharon Tate, esposa do diretor de cinema Roman Polanski, por um grupo de fanáticos/religiosos seguidores de Charles Manson. Nesta peça temos a apropriação de um fato verídico – e que chocou o mundo na década de 70 – sendo retrabalhado pela Vigor Mortis dentro dos preceitos do Grand-Guignol. A montagem rendeu boas críticas por parte da imprensa e do público e conquistou o Troféu Galha Azul de melhor ator para Andrew Knoll. Ainda em 2009, a companhia paranaense é contemplada com o prêmio Myriam Muniz da FUNARTE pelo projeto de pesquisa *Grand-Guignol e o Ator Prestidigitador* que resultou no espetáculo *Vigor Mortis Peep Shows*, apresentado no Teatro HSBC de Curitiba em 2010. Os *Peep Shows* representaram o primeiro retorno da Vigor Mortis às origens do Teatro do Grand-Guignol. No programa da peça foram apresentadas três peças curtas: duas adaptadas do repertório clássico do teatro francês – *O Beijo no Meio da Noite*, livre adaptação de Paulo Biscaia a partir da peça *Le Baiser du Sang* (1912) de Maurice Level e *O Sistema do Dr. Betume*, adaptado do conto de Edgar Allan Poe *The System of Doctor Tarr and Professor Fether* (1845) – e um texto inédito criado pela equipe da Vigor Mortis, *Laboratório Maldito*.

13 Filmes Snuff são filmes que mostram mortes ou assassinatos reais de uma ou mais pessoas, sem a ajuda de efeitos especiais, para o propósito de distribuição e entretenimento ou exploração financeira. Embora existam muitos filmes que de fato mostram mortes reais, a existência de uma indústria financeira em torno deste tipo de filme geralmente é vista como uma lenda urbana. Fonte: <http://www.snopes.com/horrors/madmen/snuff.asp>. Acesso em: 24 mar. 2016.

14 Premiação criada pelos artistas Edson D'Ávila, Delcy D'Ávila, Yara Sarmento e Waldir Manfredini em 1974. O Troféu Galha Azul foi o primeiro troféu oficial a homenagear os artistas e técnicos do Teatro no Paraná. Fonte: <http://www.teatroguaia.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=916>. Acesso em: 24 mar. 2016.



Manson Superstar, 2009. Andrew Know,  
Leandro Daniel Colombo, Michelli Pucci,  
Rafaela Marques e Marco Novack  
Fonte: [www.vigormortis.com.br](http://www.vigormortis.com.br)



Em 2010, a Vigor Mortis parte para sua primeira jornada internacional ao ser convidada pela companhia norte-americana Thrillpeddlers para participar do Shocktoberfest na cidade de São Francisco. Lá eles apresentaram a peça *The Forsaken Laboratory*, uma adaptação de *Laboratório Maldito*.

O ano seguinte é marcado pela intensa produção da companhia com o lançamento de trabalhos em teatro, cinema e quadrinhos. Em março de 2011, a Vigor Mortis estreia no Rio de Janeiro o espetáculo *Os Catecismos Segundo Carlos Zéfiro* e cumpriu temporada de 35 apresentações no Centro Cultural do Banco do Brasil. Nesta peça, o estilo do Grand-Guignol é deixado um pouco de lado. O tema da violência e sangue não estão presentes. Entretanto, o estilo folhetinesco e transmídia se mantém fiéis à fórmula da Vigor e ganham novas nuances para trazer aos palcos os fatos em torno da vida de Alcides Aguiar Caminha, funcionário público do setor de Imigração do Ministério do Trabalho, que sob a alcunha de Carlos Zéfiro, publicou e ilustrou mais de uma centena de revistinhas com conteúdo pornô-erótico que ficaram conhecidos em todo o país como “catecismos”.

No mês de junho *Nevermore - Três Pesadelos E Um Delírio De Edgar Allan Poe* é lançado. A obra é composta por quatro curtas metragens – *Morella*, *O Corvo*, *Ligeia* e *Berenice* – todos adaptados de contos do escritor inglês. O filme é exibido em mais de dez festivais internacionais incluindo o *Eerie Horror Fest* (EUA) e o *Cine Fantasy* (São Paulo).

Em setembro, a montagem *Seance: As Algemas de Houdini* estreou no Teatro Espaço Dois em Curitiba. Com esse trabalho, a Vigor Mortis volta aos palco e mais uma vez o universo retratado é o dos filmes de horror. A peça faz referência aos filmes da célebre *Hammer Films*<sup>15</sup> e tenta recriar o ambiente dos filmes das décadas de 70 e 80 que costumeiramente faziam parte da programação dos canais de televisão durante as madrugadas. A ação acontece na década de 60, em um país fictício (numa clara alusão ao Brasil) e que vive sob um regime de intervenção militar. Segundo Paulo Biscaia:

“Nos deliciávamos com o pavor de ver aqueles filmes dublados com cenas de horror que hoje parecem mais canhestras que assustadoras.

15 Hammer Film Productions é uma companhia cinematográfica britânica especializada em filmes de terror. A produtora foi fundada em 1934, ficou célebre por realizar uma série de filmes de terror, entre os anos 1955 e 1979. Seu auge situa-se na década de 1960, quando realizou uma série de filmes sobre Drácula, Frankenstein e múmias. Parte do seu êxito deve-se à participação da companhia de entretenimento norte-americana Warner Brothers, que atuou na distribuição mundial de alguns de seus sucessos. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Hammer\\_Film\\_Productions&oldid=46421453](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Hammer_Film_Productions&oldid=46421453)>. Acesso em: 11 ago. 2016.

Enquanto víamos TV, o verdadeiro terror estava acontecendo em salas de tortura do governo militar. Esta montagem une esses dois elementos. Essa é a vocação da Vigor Mortis. Juntar coisas que aparentemente jamais dialogariam, mas cuja união é absolutamente coerente”<sup>16</sup>.

Na trama somos convidados a acompanhar o encontro de um grupo de “especialistas” com um agente do governo. Os convidados, uma psiquiatra especialista em hipnose, um padre exorcista, uma famosa médium e um mágico escapista são recebidos em um centro de tortura e precisam desvendar um mistério que envolve um guerrilheiro morto e um demônio milenar. Eles só poderão sair do prédio depois de solucionar a questão.

O texto de *Seance* começou a ser escrito por Biscaia em 2005, um ano após a estreia de *Morgue Story*, e talvez por isso, a estética empregada no ritmo e nos diálogos da peça estejam bem próximos de *Morgue Story*. É curioso notar que nesta montagem, assim como o ocorrido em *Manson Superstar*, a opção de Paulo Biscaia foi a trazer mais um elemento, além das cenas de sangue e violência, para causar estranhamento no público. Em *Manson* o texto dito pelos atores era em boa parte do espetáculo dito em inglês, já em *Seance* grande parte dos diálogos são feitos por meio de dublagens. Os atores falam o texto numa espécie de *gromelô* e por cima destas vozes, os próprios atores se dublam e interpretam de uma maneira bastante exagerada e canastrona. De acordo com Biscaia, essa escolha no tratamento dos diálogos é uma outra forma de retratar a repressão, uma vez que as personagens tem suas vozes abafadas por outras e que, metaforicamente, é como vivem as pessoas submetidas a um regime ditatorial.



Guenia Lemos, Rubia Romani, Luiz Bertazzo e Andrew Knoll em *Seance, as Algemas de Houdini*, 2011. Foto: Marco Novack

*Seance, as Algemas de Houdini*, 2011. Cartaz. Fonte: [www.vigormortis.com.br](http://www.vigormortis.com.br)

16 In: VIGOR MORTIS ENCENA AS ALGEMAS DE HOUDINI. *Diário Indústria e Comércio*. Curitiba, 10 jul. 2012. Disponível em: <<http://www.diarioinduscom.com/vigor-mortis-encena-as-algemas-de-houdini/>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

Ainda no ano de 2011, a Vigor Mortis lançou a sua primeira graphic novel, a *Vigor Mortis Comics*. No álbum temos a reunião de oito histórias inéditas que se relacionam de alguma forma, como um desdobramento, um *crossover* com o universo teatral da companhia. Aqui, os protagonistas egressos do Teatro são recontextualizados e examinados sobre outros pontos de vista, outras perspectivas. Em *Corra, Cataléptico*, *Corra* vamos acompanhar a saga de Tom – o vendedor de seguros cataléptico de Morgue Story – que corre contra o tempo para salvar um amigo que está sendo acusado de um crime que não cometeu. Em *Oswald Apaixonado*, o zumbi criado pela cartunista Ana Argento (uma das protagonistas de Morgue Story) ganha uma aventura-solo. Nesta história, Oswald encontra uma namorada e descobre que ela é adepta de práticas sexuais que incluem acessórios e posições que constroem o morto-vivo. Já em *Úrsula Unchained* a trama envolve uma atriz pornô que é raptada por uma fã. Úrsula é a personagem principal da peça *Snuff Games*.

O livro *Vigor Mortis Comics* foi escrito por Paulo Biscaia e os quadrinistas José Aguiar e DW Ribatski e foi indicado ao Troféu HQMIX<sup>17</sup>, na categoria de melhor Edição Especial Nacional em 2012.

Em abril de 2012, a Vigor Mortis estreia o monólogo *À Meia-Noite Levarei Teu Cadáver*, uma homenagem ao diretor José Mojica Marins, o Zé do Caixão. Em cena o ator Leandro Daniel Colombo, interpreta o papel de Gregório General, um cineasta em crise que, desiludido como artista, pensa em abandonar a carreira. General encontra casualmente com José Mojica e os dois fazem um pacto de sangue. Gregório sofre uma metamorfose e passa a encarnar o espírito de Zé do Caixão. O espetáculo cumpriu temporada em Curitiba no TUC – Teatro Universitário de Curitiba e foi um dos convidados do Festival Cena Brasil Internacional no Rio de Janeiro.



Vigor Mortis Comics, 2011.  
Capa



Vigor Mortis Comics:  
Oswald Apaixonado

17 O Troféu HQ Mix é uma das mais tradicionais premiações dos quadrinhos brasileiros, criado em 1989. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Troféu%20HQ\\_Mix&oldid=49425583](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Troféu%20HQ_Mix&oldid=49425583)>. Acesso em: 11 ago. 2016.

Ainda em 2012, o segundo longa metragem da Vigor, *Nervo Craniano Zero* (adaptação para as telas da peça de 2009), estreou no mês de abril dentro da programação do *Fantasma: Festival de Cinema Fantástico de Porto Alegre*. O filme teve boa acolhida de público e crítica e recebeu diversas premiações. Entre elas a de melhor diretor no *New Orleans Horror Film Festival* (USA), melhor filme e melhor atriz no *Montevideo Fantástico* (URU) e melhor filme estrangeiro no *Another Hole In The Head* de São Francisco (USA).

Como parte das comemorações dos 15 anos de atividades, a Vigor Mortis recebe a visita da companhia norte-americana Thrillpeddlers – no mês de janeiro de 2013 – para uma série de apresentações do espetáculo *Debutante Sangrenta* no Teatro Nelson Rodrigues, na cidade do Rio de Janeiro. No encontro entre os grupos são apresentados três peças curtas. Conforme já citado anteriormente: *O Sistema do Dr. Betume* (criação da Vigor Mortis), *The Twisted Pair* (criação da Thrillpeddlers) e *Debutante Sangrenta* (criação coletiva das duas companhias).

*Vigor Mortis Jukebox Volume I* estreia em junho de 2013, trazendo para a cena mais um projeto inédito. O “monólogo” conduzido pelo ator Kenni Rogers questionava a perda de importância das performances ao vivo. O espetáculo era composto por oito esquetes que foram escritas a partir das letras das músicas do roqueiro Nick Cave, mas apenas seis destas esquetes eram apresentadas por noite. O público se responsabilizava pela escolha do que era visto no dia. O que chamava a atenção para esse espetáculo era a forma como o público interagia com a encenação. A cada esquete, uma pessoa se posicionava em frente a uma caixa de madeira que possuía uma espécie de escotilha. O espectador passava então a acompanhar o ator que estava dentro da caixa contracenando com imagens projetadas. O resto do público acompanhava a mesma ação através de um telão.



**Kenni Rogers em Vigor Mortis Jukebox  
Vol. 1, 2013. Foto: Marco Novack**

Em setembro de 2013, a Vigor Mortis voltou aos cinemas com o lançamento do média-metragem *O Coração que Falava Demais*, baseado em *The Tell Tale Heart* (O Coração Delator, 1843) de Edgar Allan Poe. A narrativa acompanha o depoimento que um interno do manicômio judiciário, Evanildo André Moreira,

também conhecido como o “assassino do assoalho”, concede à cineasta Janaína Kreuz. Evanildo, após cometer um crime, enlouquece ouvindo as batidas cardíacas da sua vítima. A história se vale da premissa de um falso documentário para mostrar os fatos em torno de Evanildo.



**Marlon Brando Whiskey, Zumbis e Outros Apocalipses, 2013. Cenário. Foto: Marco Novak**

**Marlon Brando Whiskey, Zumbis e Outros Apocalipses, 2013. Michelle Rodrigues e Andrew Knoll. Foto: Marco Novak**



No último mês do ano de 2013, a Vigor Mortis estreou em um velho galpão abandonado de Curitiba, um de seus projetos mais ambiciosos. Tratava-se da peça *Marlon Brando, Whiskey, Zumbis e Outros Apocalipses* que colocou em cena mais de 20 atores na primeira incursão da companhia ao universo dos mortos vivos. O espetáculo tem como inspiração os filmes do cineasta George Romero, notório por filmes como *A Noite dos Mortos-Vivos* (*Night of the Living Dead*, 1968) e *Despertar dos Mortos* (*Dawn of the Dead*, 1978). Na trama engendrada por Paulo Biscaia, um mundo pós-apocalíptico é dominado por zumbis. Boris, um *videomaker*, se abriga das ameaças externas em um bar abandonado. Ele acreditava ser o último sobrevivente de sua espécie, quando é surpreendido pela chegada de Bella, uma garota com um passado obscuro. Entre planos e táticas de sobrevivência, Boris e Bella passam a filosofar sobre a vida e sobre os rumos de uma nova ordem social. A

ação é narrada pela figura onisciente de Elsa, a ex-namorada que habita o imaginário de Boris.

Em julho de 2014, a Vigor Mortis lança sua segunda graphic novel, *Vigor Mortis Comics 2: Sangue, Suor e Nanquim*. Neste segundo volume, o quadrinista André Ducci se juntou ao trio Biscaia, Aguiar e Ribatski para trazer às páginas uma história inédita com as personagens do filme *Nervo Craniano Zero* e *Seance*. No primeiro álbum, as personagens do universo da Vigor se revezavam em oito histórias independentes, sem conexões aparentes. Neste novo trabalho os autores optaram por reforçar a experiência narrativa e estética ao apresentar duas histórias dentro de uma grande trama, conforme explica José Aguiar:

“Este é um projeto transmídia como nunca foi feito no Brasil. Em outros mercados, como o norte-americano, é comum quadrinhos que fazem “prequels”<sup>18</sup> ou sequências que expandem universos ficcionais. Seja *Star Trek*, *Star Wars* ou games. Mas partir do teatro como fonte criativa é uma característica particular do que fazemos. A história que narramos neste segundo livro se passa antes do filme *Nervo Craniano Zero*, que nasceu da peça de mesmo nome. Ao mesmo tempo a HQ cronologicamente se passa após a peça *Seance*. Mas nossa HQ trata-se de um produto independente, sem amarras, que pode ser lido tranquilamente por quem não viu o filme ou as peças. Claro que, quem já os conhece, terá uma experiência única.<sup>19</sup>”

A narrativa está centrada em Bruna Bloch, uma jovem estudante de jornalismo e escritora aspirante que vive em um país dominado por um regime militar no fim da década de 60. Com seu espírito rebelde, transgressor e libertário, Bruna não se furta a ter experiências alucinógenas e sexuais intensas. A jovem se divide entre as aulas na universidade e o trabalho na redação de um grande jornal. Em meio as suas atividades ela ainda encontra tempo para rascunhar a história de Lavínia, uma solitária enfermeira com poderes paranormais. A personagem vislumbrada por Bruna é, de certa forma, um mergulho na condição psicológica da autora. Os conflitos internos passados para o papel, acabam interferindo na vida “real” da protagonista, ainda mais quando ela descobre que sua irmã fora assassinada.

Rubia Romani e Raphael Cassou em Duplo  
Homicídio na Chaptal 20, 2014. Foto: Marco Novack



18 Fatos que são apresentados antes da trama que dá início à uma série.

19 In: <https://vigormortiscomics2.wordpress.com/>

O outro projeto do ano de 2014 da Vigor Mortis, marca um segundo retorno às origens do Grand-Guignol. A montagem de *Duplo Homicídio na Chaptal 20* estreou em novembro no Teatro Novelas Curitibanas e teve todas as suas sessões com lotações esgotadas. O título da peça em si já é uma homenagem ao teatro francês, Chaptal 20 é o endereço no qual se localizava o Teatro do Grand-Guignol. O programa de *Duplo Homicídio* era composto por duas peças: *Crime no Manicômio* e *Farol em Fúria*.



Cartaz Duplo Homicídio na Chaptal 20, 2014. Foto: Marco Novack



Duplo Homicídio na Chaptal 20: Crime no Manicômio. Rubia Romani, Raquel Rizzo, Eliane Campelli e Guenia Lemos. Foto Marco Novack.

*Crime no Manicômio* é uma adaptação do texto escrito em 1925 por André de Lorde, *Crime Dans Une Maison Des Fous*, e uma das peças mais conhecidas e encenadas do repertório do Grand-Guignol. A narrativa enfatiza a vitimização, a loucura e o assassinato. Em cena, Louise uma garota de 18 anos está internada no Hospício de Saint-Leger e afirma que está curada. Ela pede ao médico da instituição que lhe conceda alta. Louise está alojada em um quarto com outras duas internas, Normanda e Corcunda. As duas são pacientes do local há muito tempo. No quarto ao lado, vive uma outra interna, Caolha que assim como as outras duas, está há muito tempo confinada. Essa paciente está – segundo os médicos – paralisada há mais de 6 anos confinada em uma cama. Uma Freira omissa é a responsável pela guarda do local. Em uma visita de inspeção, Louise relata ao Médico que sofre perseguições das companheiras de quarto. Ao ouvir o relato, o médico não acredita na jovem e suspeita que ela ainda não está inteiramente curada. Na intenção de acalmar a moça, o Doutor diz para a Freira passar a noite ao lado de Louise para acalmá-la. A religiosa reluta em obedecer às ordens do médico, dizendo que tem afazeres mais importantes do que pajear uma interna. Apesar da ordem expressa do médico, a Freira se ausenta do quarto e deixa Louise sozinha. Durante a madrugada, as duas outras internas

começam a fazer tortura psicológica com a garota. Em dado momento, Caolha entra em cena para comandar uma sessão de tortura contra Louise. Estranhos acontecimentos ocorrem ali e, na manhã seguinte, a garota é encontrada morta. Na adaptação da *Vigor Mortis*, a ação da peça se passa na cidade do México na década de 40 e seu final foi retrabalhado para incorporar à montagem uma “assinatura” da companhia paranaense.



**Duplo Homicídio na Chaptal 20: Farol em Fúria.**  
Cleydson Nascimento e Guenia Lemos. Foto Marco Novack.

*Farol em Fúria*, a segunda peça do programa de *Duplo Homicídio na Chaptal 20*, é um texto inédito escrito por Paulo Biscaia Filho que foi buscar inspiração em um dos cenários recorrentes dentro do repertório do Grand-Guignol; o farol. Dois dramas clássicos foram usados como base para essa nova dramaturgia, *Gardiens de phare* (*Guardiões do Farol*) escrito por Paul Autier e Paul Cloquemin em 1905 e *L’Orgie dans le phare* (*Orgia no Farol*) de Alfred Marchand, texto de 1956. O texto de Biscaia nos transporta para o ano de 1947, onde vamos acompanhar as irmãs Mayfair, Margareth e Elizabeth, donas de uma pousada na ilha de Nantucket. Os Mayfairs foram uma das famílias mais importantes e entraram em decadência junto com a cidade, o pequeno hotel foi tudo o que lhes restou. A temporada de verão chegou ao fim, Meg (Margareth) se prepara para fechar seu estabelecimento pelos próximos meses enquanto Lizzie (Elizabeth) vai acompanhar no cais a partida da última embarcação para o continente. Lizzie se sente uma estranha na ilha e seu maior desejo é sair o mais rápido possível dali. Ela é uma jovem aventureira que viveu um romance proibido com um milionário em Nova York e se viu obrigada a retornar para os braços da família em Nantucket, quando seu relacionamento chegou ao fim. Ao perceber o estado melancólico de sua irmã, Meg vai ao encontro de Lizzie no cais com a esperança de que a outra esqueça a ideia de abandonar a ilha. As duas se encontram e começam uma discussão que só é interrompida quando Meg é atacada por um cachorro contaminado com raiva. Pops, um ex-combatente da Segunda Guerra e administrador do farol, testemunha a cena de longe e corre para socorrer as irmãs. O ex-militar é uma figura soturna e pouco conhecida em Nantucket. Poucos moradores sabem de sua existência e de seu passado. Uma grande tempestade se anuncia e, como a cidade está sem vida, as duas decidem acompanhar Pops até o farol para pedir ajuda pelo rádio. No interior do farol



ele tenta fazer contato sem sucesso e o estado de saúde de Meg se agrava. A jovem passa a delirar e a se portar de forma estranha. Ao mesmo tempo, Pops demonstra em seus atos que há alguma coisa em seu passado que ele esconde. Enquanto isso, Lizzie se lembra de uma história que ela ouviu de seu ex-amante Robert. Robert dizia que os soldados que estiveram na 9ª Brigada roubaram uma grande quantidade de ouro dos nazistas. Lizzie acredita que Pops guarda uma boa quantidade deste ouro. Isso pode significar o passaporte de saída de uma vez por todas de Nantucket. Ao mesmo tempo em que os humores de Meg vão se alternando, o faroleiro também vai demonstrando um comportamento cada vez mais soturno e sua personalidade violenta não demora a vir a tona. Os acontecimentos se tornam insustentáveis e a história se encerra com uma sequência de sangue e violência no melhor estilo do Grand-Guignol.

Em junho de 2015, a Vigor Mortis estreia sua primeira montagem dirigida ao público infanto-juvenil, *Lobos Nas Paredes*, dramatização do livro *The Wolves in the Walls* escrito por Neil Gaiman<sup>20</sup> e Dave McKean<sup>21</sup> em 2003. Neste trabalho, o grupo de Curitiba deixa de lado as cenas de violência e sangue e investe no suspense e no lúdico. Além disso, faz um movimento inverso ao iniciado em 2011 com o lançamento de *Vigor Mortis Comics* que teve como propósito de levar as personagens teatrais para dentro das páginas das histórias em quadrinhos. Com *Lobos Nas Paredes*, ocorreu o inverso. As personagens dos quadrinhos é que ganharam os palcos desta vez. Na história, Lucy escuta ruídos que surgem de dentro das paredes de sua casa. Assustada, ela corre para sua mãe e conta o ocorrido. A mãe diz que não pode ser verdade e diz que “Se os lobos saírem de dentro das paredes, está tudo acabado”. Ela recorre ao seu pai e depois ao irmão. Ambos repetem o que a mãe já havia lhe dito. Certa noite, os lobos enfim saem das paredes e tomam conta da casa. Lucy e a família são obrigados a fugir e se escondem no quintal. Agora a menina precisa resolver a situação e retomar sua casa.

Na produção seguinte, ainda em 2015, a Vigor Mortis segue investindo no fantástico e traz para a cena a montagem de *Nautilus*. Nesta peça, Paulo Biscaia imaginou uma continuação para o romance de Júlio Verne, *20.000 Léguas Submarinas*. Na trama, a geóloga Selena Theo e a documentarista Janaína Kreuz partem em expedição, encomendada por uma companhia petrolífera, com o intuito de investigar a exploração de petróleo realizada na Antártida. Elas se dirigem para um lugar que servira de base militar para os russos em meados dos anos 1950, e que agora é dominado por grandes corporações. Em meio ao trabalho, as duas mulheres encontram o lendário capitão Nemo e sua *Nautilus*. O capitão é despertado de seu estado criogênico e agora tem que enfrentar os dilemas de um mundo completamente diferente do seu. Para além do clássico literário e da homenagem prestada por Biscaia, *Nautilus*, é uma alegoria que serve para levantar questões pertinentes sobre o presente. O papel da mulher na sociedade, machismo e corrupção são alguns dos temas levantados por essa encenação.

Em 2016, a Cia Vigor Mortis participa do ciclo de leituras dramatizadas promovidos pela Fundação Cultural de Curitiba com um texto inédito de Paulo Biscaia, *A Solitária Possessão de Penélope Serena*. Neste mesmo ano a companhia foi contemplada com o Rumos Itaú Cultural, um dos principais programas de fomento

---

20 Neil Gaiman é um autor britânico de contos, romances, histórias em quadrinhos e roteiros radicado nos Estados Unidos. Seus trabalhos mais conhecidos são a série em quadrinhos *Sandman* (1989-1996) e o romance *Coraline* (2002). In: NEIL GAIMAN. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Neil\\_Gaiman&oldid=49329451](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Neil_Gaiman&oldid=49329451)>. Acesso em: 10 mar. 2017.

21 David “Dave” McKean é um célebre desenhista de quadrinhos e ilustrador inglês. Seu trabalho incorpora desenho, pintura, fotografia, colagem digital e escultura. Entre seus principais trabalhos, estão as capas de *Sandman* (1989-1996) e *Orquídea Negra* (1988-1989). In: DAVE MCKEAN. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Dave\\_McKean&oldid=48841189](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Dave_McKean&oldid=48841189)>. Acesso em: 10 mar. 2017.

à cultura do país. Desta premiação, um novo projeto foi apresentado ao público no ano seguinte.

Como parte das comemorações dos seus 20 anos de atividades, em abril de 2017, a Vigor Mortis realiza o projeto *A Macabra Biblioteca do Dr. Lucchetti* que presta homenagens ao escritor paulista R.F. Lucchetti<sup>22</sup>. Além da peça teatral de mesmo nome, a companhia paranaense apresentou ao público uma história em quadrinhos (*Museu dos Horrores*, baseada em um romance de Lucchetti com o mesmo nome e desenhada pelo cartunista curitibano José Aguiar), um curta metragem (*As Noites Diabólicas de Paula Clossidy*) adaptado de um conto do escritor paulista e um documentário com o mesmo nome da peça e que traz uma longa entrevista com Francisco Lucchetti. Os filmes foram disponibilizados gratuitamente e podem ser vistos na internet<sup>23</sup> e a revista em quadrinhos foi distribuída ao público durante a temporada teatral. A montagem de *A Macabra Biblioteca do Dr. Lucchetti*, estreou em Curitiba no mês de abril de 2017 no Teatro da Cia do Palhaços. Neste espetáculo acompanhamos a história do detetive particular John Clayton, contratado pela sedutora Helen Zola, esposa do estranho cientista Dr. Zola, para um caso perigoso. Clayton aceita a missão, apesar das advertências de sua melhor amiga, a jornalista policial Vonetta, que tem um passado soturno com Zola. A trama é impulsionada pela busca da mítica biblioteca do Dr. Lucchetti, uma coleção de livros que guarda segredos sobre tudo o que há de sobrenatural.

A Vigor Mortis finalizou em julho de 2017 as filmagens de *Lavinia*, seriado baseado na personagem que aparece nas páginas de *Vigor Mortis Comics 2: Sangue, Suor e Nanquim*.



**A Macabra Biblioteca do Dr. Lucchetti, 2017. Kenni Rogers, Ed Canedo, Paulo Rosa, Cassandra Speltri e Michelle Rodrigues. Foto: Lúcia Biscaia.**

22 Rubens Francisco Lucchetti, ou simplesmente R. F. Lucchetti é considerado o maior nome da pulp fiction no Brasil com uma lista de nada menos do que 1547 livros ao longo de uma longa e profícua carreira. O autor, hoje com 85 anos, vive em Jardimópolis, uma pequena cidade do interior do estado de São Paulo e abriga em sua casa um vasta biblioteca com suas obras. Ele escreveu de tudo: de contos de terror a histórias de crime e contos eróticos, com títulos como: “Os Vampiros Não Fazem Sexo”, “Confissões de Uma Morta” e “Fim de Semana com a Morte”. Lucchetti também possui diversos roteiros de cinema, novelas e programas de TV. Dentre suas mais conhecidas criações estão os filmes “As Sete Vampiras” (1986), dirigida pelo cineasta Ivan Cardoso e sua parceria com o cineasta José Mojica Marins, o Zé do Caixão. Ao lado de Mojica roteirizou clássicos como “O Estranho Mundo de Zé do Caixão” (1968) e “O Despertar da Besta”(1969). O auge da produção de R.F. Lucchetti se deu nos anos 70 e 80. Para legitimar seu trabalho, muitos de seus livros foram escritos sob diversos pseudônimos sugeridos quase sempre por seus editores, que não acreditavam num nome latino assinando histórias de mistério e horror. Mary Shelby (em referência à escritora Mary Shelley), Vincent Lugosi (em alusão aos atores de filme de terror, Vincent Price e Bela Lugosi), Brian Stockler e Isadora Highsmith foram alguns dos nomes usados por Lucchetti. Um de seus livros, “Noite Diabólica”, publicado em 1963, é considerado como o primeiro livro de terror escrito do Brasil.

23 O curta metragem *As Noites Diabólicas de Paula Clossidy* disponível em: <https://vimeo.com/214594750> e o documentário *A Macabra Biblioteca do Dr. Lucchetti* disponível em: <https://vimeo.com/214319399>

## CAPÍTULO 2: UM OLHAR ANALÍTICO SOBRE NERVO CRANIANO ZERO

### 2.1 – ACERCA DE NERVO CRANIANO ZERO

No ano de 2007, a Cia Vigor Mortis completava 10 anos de atividades e como parte das comemorações, Paulo Biscaia Filho escreveu a peça *Nervo Craniano Zero*. Esse espetáculo pode ser classificado como um dos representantes contemporâneos do gênero Grand-Guignol. A peça, segundo seu autor, é um bom exemplo de uma atualização do gênero francês. Em seu livro, *Palcos de Sangue*, Paulo Biscaia Filho, afirma que de certa forma *Nervo Craniano Zero* era uma proposta de retorno às raízes do Grand Guignol sem necessariamente ser apenas uma mera reprodução do gênero. A ideia era beber da fonte clássica, revisitar e reinventar a forma dentro da estética proposta pela companhia Vigor Mortis (BISCAIA FILHO, 2012, p.118).

Partindo do pressuposto de que *Nervo Craniano* não é apenas uma reprodução de uma estética clássica e sim uma releitura ressignificada de um gênero clássico, o dramaturgo utilizou em seu favor o referencial francês para dar vida a um universo próprio, independente e atualizado do qual ele se apropria também de outras linguagens, como a do cinema, a dos quadrinhos e a do *pop*. Paulo deu coerência e continuidade à sua pesquisa cênica, alinhando esse trabalho às suas produções anteriores. De certa forma, *Nervo Craniano Zero* é um prolongamento da estética proposta em *Morgue Story* – peça de 2004, cuja trama se desenvolve em torno dos acontecimentos de três personagens confinadas em um necrotério – e é a materialização de uma forma própria de atuação que se transformou na marca registrada da Vigor Mortis ao logo dos anos. Essa mesma fórmula, desenvolvida a partir de *Morgue Story* e estabelecida em *Nervo Craniano*, viria a ser repetida pela companhia em trabalhos posteriores como em *Vigor Mortis Peep Shows*, *Debutante Sangrenta* e *Duplo Homicídio na Chaptal 20*.



**Nervo Craniano Zero.**  
**Primeiro Elenco. Michelle Pucci, Rafaella Marques e Simone Martins.**  
**Foto: Marco Novack.**

*Nervo Craniano Zero* também pode ser creditado como um dos maiores êxitos da companhia paranaense. A partir da peça, o universo criado pela dramaturgia de Biscaia se expandiu para além dos limites dos palcos. *Nervo Craniano* se transformou no segundo longa metragem da Vigor Mortis e chegou às telas dos cinemas em 2012. Além disso, outras produções e eventos foram capitaneados sob o rastro da peça, como por exemplo, o *Blood-O-Rama*<sup>24</sup>, o *Grosted-O-Vision*<sup>25</sup> e a *Madrugada Sangrenta*<sup>26</sup>.

Mas apesar do sucesso alcançado, o texto de Biscaia Filho só viria a se materializar nos palcos somente dois anos após a sua escrita e percorreu um longo caminho até se consolidar. *Nervo Craniano Zero* estreou no dia 16 de julho de 2009 no Teatro da Caixa em Curitiba e sua primeira temporada foi bastante conturbada. No período da estreia, a cidade de Curitiba enfrentava o aumento dos números de casos da gripe H1N1<sup>27</sup> e esse fato afastou as pessoas das ruas e, conseqüentemente, foi o responsável direto por diminuir consideravelmente o número de frequentadores dos teatros. Com uma população receosa, apenas na última semana de apresentações é que o público começou a aparecer e a se interessar por esse trabalho da Vigor Mortis. Vale a pena destacar que ao longo dos anos a Vigor Mortis tem atraído um séquito de fãs que não são os frequentadores costumeiros e assíduos de Teatro. O próprio Paulo Biscaia afirmou em diversas entrevistas aos jornais – ainda que em tom provocativo – que as peças apresentadas pela Vigor são feitas para gente que não gosta de teatro.

**Nervo Craniano Zero.**  
**Michelle Pucci e Rafaella Marques.**  
**Foto: Emi Hoshi / clix.fot.br**



**Nervo Craniano Zero. Rafaella Marques.**  
**Foto: Emi Hoshi / clix.fot.br**

24 Sessões *Nervo Craniano Zero*, no qual caíam chuvas de um líquido vermelho que simulava sangue sob a plateia, durante a exibição do filme.

25 É uma mostra de cinema de horror organizada pela Vigor Mortis durante o período do Carnaval em Curitiba.

26 Evento cinematográfico criado pela Vigor Mortis em parceria com a Moro Filmes para a Virada Cultural de Curitiba de 2014. Na programação foram exibidos filmes de terror clássicos internacionais e produções nacionais.

27 No ano de 2009, o Brasil enfrentou um pandemia da gripe H1N1, também conhecida como gripe suína. Segundo dados do Ministério da Saúde, 78% dos casos das mortes mundiais são brasileiras. Em 26 de agosto de 2009, o ministério da Saúde confirmou que os casos fatais chegaram a 557, o que levou o país a liderar o número de mortes pela pandemia em todo o mundo. Fonte: PANDEMIA DE GRIPE A DE 2009 NO BRASIL. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: [https://pt.wikimedia.org/w/index.php?title=pandemia\\_de\\_gripe\\_a\\_de\\_2009\\_no\\_brasil&oldid=49554804](https://pt.wikimedia.org/w/index.php?title=pandemia_de_gripe_a_de_2009_no_brasil&oldid=49554804)..Acesso em: 11 jun. 2017.

*Nervo Craniano Zero*, desde sua estreia passou por diversas fases. O primeiro elenco desta montagem era composto apenas por mulheres. As atrizes Michelle Pucci, Rafaella Marques e Simone Martins assumiam os papéis de Bruna Bloch, Cristi Costa e Bárbara Bava. Inicialmente, o ator escalado para viver o papel do cientista Bartholomeu Bava, Leandro Daniel Colombo, estava com problemas de agenda e não pode participar da primeira temporada. Assim, Bartholomeu se transformara em Bárbara Bava (em alusão à Bárbara Steele<sup>28</sup> e Mário Bava<sup>29</sup>) pelas mãos da atriz Simone Martins. Com essa configuração, a relação amorosa entre Bruna e Bartholomeu deixava de ser usada como *background* para as personagens. Somente na segunda temporada da peça e com o retorno do ator Leandro Daniel Colombo (que também trabalhou na assistência de direção) é que o “romance” entre as personagens pode aparecer como justificativa para as ações de Bartholomeu em relação à Bruna.



**Nervo Craniano Zero. Segundo elenco.  
Leandro Daniel Colombo, Michelle Pucci e Rafaella Marques.  
Foto: Marco Novack**

## 2.2 – O ENREDO DE NERVO CRANIANO ZERO

A trama de *Nervo Craniano Zero* se desenvolve ao redor de três personagens distópicos. A escritora Bruna Bloch, o médico Bartholomeu Bava e a aspirante a cantora Cristi Costa. A peça tem início logo após o lançamento do livro de Bruna Bloch. Seu mais recente trabalho é desqualificado pelos críticos literários e Bruna vê seu futuro como escritora questionado e posto a prova. Temendo que seus livros não frequentem mais a lista dos mais vendidos, ela arquiteta um plano sórdido para se manter em evidência. Bruna procura então um antigo namorado, o Dr. Bartholomeu Bava, que se trata, diga-se desde já, de um médico que teve seu registro

28 Barbara Steele é atriz e produtora. Nasceu em dezembro de 1937 na cidade de Birkenhead na Inglaterra. Estreou no cinema como o filme *Satã à Meia Noite* (Bachelor of Hearts, 1958), mas seu grande destaque foi ao lado do diretor italiano Mario Bava no filme *A Maldição do Demônio* (La Maschera Del Demonio, 1960). Fonte: [http://www.imdb.com/name/nm0824489/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0824489/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)

29 Mario Bava (1914-1920) foi um diretor, roteirista e cineasta italiano conhecido por dirigir inúmeras produções do gênero de horror. Ele foi um dos precursores do gênero Giallo (filmes italianos que misturam horror, thriller psicológico, suspense e erotismo). Seu filme mais conhecido é *A Maldição do Demônio* (La Maschera del Demonio, 1960). Fonte: [http://imdb.com/name/nm0000878/?ref\\_=fn\\_al\\_nm\\_1](http://imdb.com/name/nm0000878/?ref_=fn_al_nm_1)

cassado por desenvolver pesquisas não aprovadas pelo Conselho de Medicina. Mesmo na clandestinidade, Bartholomeu prossegue desenvolvendo um chip indutor de dopamina, chamado Melpomene, que uma vez inserido no cérebro, faz com que seu usuário tenha surtos ilimitados de criatividade e inspiração. O problema é que Bruna não pretende ela própria se submeter à experiência, uma vez que o método não é totalmente seguro. A escritora decide, então, recrutar alguém que se predisponha a servir de cobaia. É neste contexto que entra em cena a jovem Cristi. Garota do interior que viera à cidade grande tentar a sorte como cantora e fora humilhada em um programa de calouros, transmitido em rede nacional de televisão. Após seu fracasso, Cristi responde a um misterioso anúncio de jornal e vai ao encontro de Bruna Bloch. A escritora, usando de seu imenso poder de sedução e persuasão, finalmente consegue convencer a jovem a se submeter ao experimento. Entretanto, algo foge do controle e a cirurgia dá errado e as consequências são desastrosas.

### 2.3 – A DRAMATURGIA DE NERVO CRANIANO ZERO

É justamente neste ponto, na cena da cirurgia, onde vamos encontrar a primeira interseção entre a dramaturgia do Teatro da Vigor Mortis e o Grand-Guignol. O Teatro do Grand-Guignol sempre utilizou em seu repertório, temas ligados às áreas médicas. Cenas com cirurgias, amputações de membros, lobotomias e experiências científicas diversas são recorrentes especialmente na dramaturgia de André de Lorde, o “príncipe do terror”. De Lorde ficou conhecido como o principal dramaturgo do Grand-Guignol. Escreveu muitas de suas peças com a colaboração de seu amigo e médico pessoal, Alfred Binet (1857-1911). Da parceria entre De Lorde e Binet podemos citar *L’Obsession (A obsessão, 1905)*, *Une leçon à la Salpêtrière (Uma lição na Salpêtrière, 1908)* e *L’Horrible Expérience (A Horrível Experiência, 1909)* como exemplos de peças escritas a quatro mãos e em torno da temática médica/científica. Não obstante, também podemos nos referir às peças de De Lorde, como “dramas médicos”. Esse termo foi cunhado por críticos teatrais que, horrorizados, desqualificavam a dramaturgia grandguignolesca do “príncipe do terror”, como aponta a professora Agnès Peirron em seu livro *Les Nuits Blanches du Grand-Guignol* (PEIRRON, 2002, p.70). Essa fórmula foi utilizada à exaustão e pode ser vista também em *Le Laboratoire des Hallucinations (O Laboratório das Alucinações)*, escrito em 1916 por André de Lorde e em *Le Baiser de Sang*<sup>30</sup> (*Beijos de Sangue*) escrita em 1929 por Jean Aragny e Francis Neilson. No primeiro exemplo, vemos em cena, um procedimento de lobotomia, um tratamento no qual o paciente é submetido a choques elétricos diretamente em seu cérebro. No segundo caso, é mostrado em cena a amputação de um braço.

František Deák<sup>31</sup>, em seu texto sobre o Teatro do Grand-Guignol, aponta as características de uma dramaturgia genuinamente alinhada ao gênero:

(...) Ao escrever para o Grand-Guignol, os autores seguiam tanto a prática temática e composicional do gênero quanto a sua tradição de “mise en scène”. Os diretores tratavam os textos como sinopses, cortando e modificando, não por qualquer desejo de exercitar sua

30 O título dessa peça tem um duplo sentido, pois em francês, a palavra *baiser* também pode significar um palavrão. Algo como transar, afogar o ganso, molhar o biscoito, etc.

31 Deák, František. *Théâtre Du Grand Guignol*. The Drama Review: TDR, vol. 18, no. 1, 1974, p. 34–43. In: *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/1144859](http://www.jstor.org/stable/1144859). [tradução Minha]

criatividade ou poder, mas por razões muito práticas. O teatro de horror é o teatro das situações e emoções extremas. Manipular as emoções do espectador exigia uma extraordinária precisão em proporcionar essas emoções no palco. Uma ambiguidade no texto ou uma falta de precisão nas ações ou efeitos de cena poderiam ter transformado uma cena de horror numa comédia. Era de suma importância a credibilidade do “*mise en scene*” e, ao mesmo tempo, a habilidade para criar uma atmosfera de suscetibilidade em que as faculdades críticas dos espectadores fossem suprimidas e suas imaginações, canalizadas, para a direção certa.

No trecho acima, Deák enfatiza a importância da credibilidade da *mise en scène*. Essa habilidade para se criar a atmosfera de terror e suspense dependia muito da ação dos atores. Nesse sentido, é interessante notar que em *Nervo Craniano Zero*, um dos dispositivos usados para dar suporte ao texto reside justamente na fisicalidade e na capacidade de prestidigitação dos atores em cena. De acordo com o *Dicionário do Teatro Brasileiro*, a arte do prestidigitador se apoia em várias habilidades e a prestidigitação pode ser definida pela produção de fatos inexplicáveis que se situam além da compreensão da natureza com o único intuito de provocar ilusões na audiência (GUISNBURG, 2006, p.252). Isso pode ser observado na cena de maior impacto visual da peça de Paulo Biscaia, na já citada cena da cirurgia cerebral na qual o chip Melpomene vai ser inserido em Cristi Costa. Neste momento, onde por meio de todo um forte aparato cenográfico e uma intensa *mise en scène*, os atores conseguem fazer com que esse simulacro de cirurgia se aproxime do real de modo bastante crível e verossímil. A precisão em “iludir” o público está na exatidão dos movimentos dos atores. Um passo em falso é capaz de derrubar a cena e algo que foi pensado para assustar a audiência, pode se transformar em algo cômico, fugindo totalmente da proposta da cena.

Outro ponto de contato do texto de Paulo Biscaia com a estética do Grand-Guignol também pode ser evidenciada nas didascálias de *Nervo Craniano Zero*. No gênero clássico, todas as ações eram minuciosamente descritas pelo dramaturgo. Nelas estavam instruções precisas de todas as ações que deveriam ser executadas pelos atores. No entanto, muitas vezes esses apontamentos contidos no texto, eram modificados pelo diretor/encenador e posteriormente absorvidos ao texto. A este respeito, František Deák cita em seu artigo sobre o Teatro do Grand-Guignol a fala de René Berton, que foi um dos dramaturgos da casa. Berton descreve os hábitos do diretor Max Maurey em relação a detalhes da produção:

(...) Max Maurey não é apenas o diretor do Grand-Guignol; é possível dizer que ele é o autor da maioria das peças ali apresentadas. Peças que Maurey aceita são sempre tomadas com o entendimento de que elas sejam corrigidas e de que seja ele quem as corrija... Devo dizer que ele se impõe a elas. Qualquer peça, não importa o quão solidamente construída, não encontra perdão nele. Há sempre modificações a serem feitas. . . e ele muda o fim, o meio e o início; ele arranja tudo. Quando a peça, comédia ou drama estão em ensaio por duas semanas e, a despeito do trabalho diligente do autor, dos atores e do diretor de cena, não está-se saindo bem, um dia Maurey chega, instala-se no auditório, e ouve o ensaio sem um comentário. Ele deixa a peça correr duas ou três vezes, e só então começa a dar sugestões um tanto insignificantes.

Pouco-a-pouco ele fica animado, corta algumas linhas, acrescenta outras linhas, cuida do cenário, dos acessórios de cena, regula iluminação e som, dá indicações a cada ator sobre onde ficar e como dizer cada linha. e consegue pilhar tudo o que tiver sido feito anteriormente. O que facilita a função de Max Maurey é o espírito de disciplina, a dedicação, a submissão e a resistência dos atores. (DEÁK, 1974, p. 38)

A mesma metodologia é aplicada em *Nervo Craniano Zero*. Paulo Biscaia, além da escrita dramaturgical foi o responsável pela encenação/direção desta montagem. A ele coube modificar e alterar o próprio texto diversas vezes em prol da visualidade e materialidade da cena durante o processo de ensaios. Biscaia costuma afirmar que não escreve texto para teatro, o que ele faz são anotações da direção para a construção das peças (BISCAIA FILHO, 2012, p.37). Ele tem como procedimento sugerir uma situação e deixa que seus atores improvisem a partir do estímulo dado e é a partir desta espécie de criação coletiva que seu texto vai ganhando forma. Ele escreve junto com seu elenco. Cenas podem ser construídas e retrabalhadas, até finalmente serem absorvidas pela dramaturgia. Isso ocorre quando observamos o texto de *Nervo Craniano Zero*. Nele, em dado momento, há uma grande didascália que narra o procedimento cirúrgico em detalhes bastante precisos.

Vemos essa característica no trecho abaixo:

BARTHOLOMEU

Cristi, pode deitar de barriga pra baixo. (Cristi obedece) Você tomou o remédio que eu te passei hoje?

CRISTI

Tomei.

BARTHOLOMEU

Vou colocar agora a anestesia em você. Não vai demorar muito, você vai estar dormindo.

(Bartholomeu enfia o tubo de anestesia no braço de Cristi. Ela vai desmaiando lentamente. A música sobe.)

BRUNA

(com uma ironia mista no tom da voz) Boa sorte.

(Durante toda a cena, BRUNA tecla algumas palavras na máquina de escrever. Bartholomeu começa a operação passando o bisturi em torno da circunferência craniana. Depois ela remove o couro cabeludo precisando puxar com alguma força. Em seguida pega uma serra e corta o osso do crânio para arrancá-lo como uma tampa de compota. Com o cérebro exposto. Ela faz alguns testes com um pequeno instrumento que solta pequenas faíscas elétricas contra algumas áreas do cérebro. Os dedos da mão de Cristi movem-se em espasmo a cada descarga elétrica. Metodicamente, Bartholomeu retira um dos chips Melpomene e com uma longa pinça aplica o mecanismo na região da nuca de Cristi.)

BRUNA

Agora você vai arrancar o coração e os intestinos dela?



BARTHOLOMEU

O quê?

BRUNA

Como você fez com os ratos.

BARTHOLOMEU

Não precisa fazer isso agora.

BRUNA

Fará alguma diferença fazer agora ou depois?

Toda essa cena pode ser resumida por sua didascália, os diálogos servem como subterfúgio para ação que está sendo realizada. Ao lermos a rubrica deste trecho podemos perceber e até mesmo visualizar nessa narrativa, uma grande quantidade de imagens terríveis que causam ao leitor um certo sentimento de repulsa e terror. Entretanto, na encenação, esse momento *gore*<sup>32</sup> é suavizado e ganha ares cômicos quando a personagem do médico, o Dr. Bartholomeu, afirma que só pode iniciar a cirurgia após uma dose de serotonina. Neste instante ele liga o rádio e começa a tocar *Total Eclipse of the Heart*. É essa opção cênica que, via de regra, é o que vai marcar a obra de Paulo Biscaia e inseri-lo como representante deste *New Grand-Guignol*. É pela recontextualização do gênero clássico, porém sem abandonar por completo as convenções do gênero de terror que foram desenvolvidas pelo Grand-Guignol e dando a este uma roupagem com a cara da Vigor Mortis.

## 2.4 – AS PERSONAGENS DE NERVO CRANIANO ZERO

Dentre os vários aspectos dignos de estudo, direcionamos o olhar para as personagens da peça; Bruna Bloch, Bartholomeu Bava e Cristi Costa. Como já citado anteriormente, são três personagens distópicas, pois habitam um lugar ou um estado imaginário no qual vivem em condições de extrema opressão, desespero ou privação.

Bruna Bloch é a personagem antagonista típica do gênero melodramático, onde as personagens são claramente separadas em boas e más, não possui nenhuma opção trágica possível. Bruna é um poço de maus sentimentos, de certezas e evidências que, aparentemente, não sofre de contradições. O discurso da personagem, bem como seus sentimentos são exagerados, via de regra todo o espetáculo é marcado por essa característica *Camp*. Susan Sontag em seu artigo *Notas Sobre o Camp* de 1964, afirma que o *Camp* é, em geral, tudo aquilo que se relaciona com o exagero, com a afetação e que ironiza ou ridiculariza o comportamento dominante. Pode também ser visto como uma atitude ou interpretação exagerada, artificial ou teatral. Ou ainda um adjetivo que significa algo de mau gosto, muito artificial, exagerado, “cafona” ou “brega”. Bruna Bloch é exatamente isso. Ela beira o limite do paródico. Seu mau-humor característico e sarcástico favorecem no espectador uma certa identificação. Quem nunca conheceu alguém que estava sempre de cara amarrada e com uma resposta cínica na ponta da língua? Em *Palcos de Sangue*, Paulo Biscaia, diz que Bruna Bloch é a vilã

<sup>32</sup> Gore ou Splatter é um subgênero cinematográfico dos filmes de horror, que é caracterizado pela presença de cenas extremamente violentas, com muito sangue, vísceras e restos mortais de humanos ou animais. O objetivo das produções do gênero é horrorizar e chocar o espectador, despertando sensações de desespero, ansiedade e medo.

que “amamos odiar” e em certo momento do espetáculo a personagem diz: “...você parece um personagem de folhetim barato. Eu não sei se as novelas é que inspiram a humanidade a falar essas bobagens ou se as pessoas falam mesmo assim e os folhetins é que estão certos de retratar a humanidade deste jeito” (BISCAIA FILHO, 2012, p.119).

Bartholomeu Bava é um médico fracassado que foi ridicularizado por seus pares e excluído da comunidade médica por ter sido considerado excêntrico demais. Seus colegas não acreditavam na qualidade e na veracidade de suas pesquisas. Além disso, a sua obsessão pela criação do chip Melpomene fez ele perder a esposa. Ela fora usada como cobaia e não sobreviveu ao procedimento de instalação do aparelho. Bartholomeu, embora desacreditado, quer provar sua credibilidade. Primeiro quer mostrar a existência do controverso Nervo Craniano Zero e depois apresentar ao mundo seu aparelho, que tem a capacidade de gerar surtos de criatividade nas pessoas. Ao contrário de Bruna Bloch e Cristi Costa, Bartholomeu não representa o bem nem o mal. É uma personagem intermediária que transita entre essas duas forças antagônicas. É o elo de ligação entre a protagonista e sua antagonista.



Nervo Craniano Zero.: O Filme. Guenia Lemos e Uyara Torrente.  
Foto: Divulgação

Já Cristi Costa representa o “o outro lado da moeda”, é a personagem que é a representação do bem e da virtude. É a menina do interior que vem para a cidade grande em busca de melhores condições de vida. Ela quer ser famosa e reconhecida como cantora. No início da peça é bastante ingênua, e é atraída pela promessa de um futuro promissor. Vê seus planos ruírem ao ser humilhada no programa de calouros e se encontra sem saída. Ela responde ao anúncio do jornal de Bruna Bloch como mais uma tentativa de alçar ao sucesso, mas é

arrastada para uma trama que vai desencadear em acontecimentos desastrosos. Cristi Costa, assim como sua antagonista, respondem aos signos do melodrama. Ela é a personificação da heroína que sofre o tempo todo nas mãos de uma vilã terrível até que uma revelação bombástica ou um fato surpreendente vem para mudar o curso dos acontecimentos (GUINSBURG, 2006, p.179). Ao olharmos para essa personagem, podemos traçar um paralelo com o grande estudo do paradoxo do filósofo francês Giles Deleuze.

Em *A Lógica do Sentido*, Deleuze discorre sobre os paradoxos, analisando o caso de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, no qual ele coloca coisas sobre o nonsense, ou seja, do não-significado, que as coisas em si, cada objeto tem um significado. Um livro é um livro. Mas o paradoxo é instaurado quando dizemos que alguma coisa é e não é ao mesmo tempo. A ideia de devir, vem exatamente disto. No caso de Alice, quando a menina toma aquele líquido, ela cresce. Cresce e diminui, diminui e cresce o tempo todo e ao mesmo tempo. Concomitantemente, ela é pequena e é maior do que já foi. Ela está de uma altura  $x$ , se ela diminui para um tamanho  $y$ , ela é menor do que já foi e ao mesmo tempo ela é maior do que poderia ter sido. Ela está lá embaixo, daqui a pouco ela está lá em cima, ou seja ela é maior e menor ao mesmo tempo. Ao mesmo tempo que eu sou maior, eu sou menor do que eu poderia ser. Segundo Deleuze, essa é a essência do devir, ela é ao mesmo tempo uma e outra. Os dois sentidos ao mesmo tempo.

Ao olharmos para a personagem Cristi Costa, em *Nervo Craniano Zero*, podemos atribuir a ela esse caráter simultâneo do devir. É ela quem vai indicar ao leitor/espectador ao futuro, ela está trazendo pra você o futuro. Mesmo no passado de Cristi há um vislumbre de futuro. Ao mesmo tempo que ela é o futuro, ela encena estar ainda no passado, ou em um presente logo depois de um passado.

## 2.5 – NERVO CRANIANO ZERO SOB O OLHAR DO ESPECTADOR NÃO-INICIADO

Minha relação com a Companhia Vigor Mortis, nasceu no ano de 2010. Na ocasião do Festival de Teatro de Curitiba daquele ano, eu estava na cidade para acompanhar as apresentações da Mostra Oficial e as peças que compunham também o Fringe, a mostra paralela do evento e que abriga a cada ano cerca de 100 produções dos mais diversos cantos do país. Eu, além da condição de espectador, estava também na cidade como observador da *Revista Questão de Crítica*, revista essa da qual fiz parte durante alguns anos como crítico e colaborador. Daniele Ávila, editora da revista me pediu para escrever alguma coisa sobre o Festival e me sugeriu que entrassem em contato com algumas companhias de teatro de Curitiba para conhecer o trabalho por elas desenvolvido e, depois escrever algo para a revista. Daniele me deu três opções: a Companhia Brasileira de Comédia, dirigida por Márcio Abreu, a Sutil Companhia de Teatro, criada por Felipe Hirsch e Guilherme Weber e a Cia Vigor Mortis, dirigida por Paulo Biscaia Filho.

As duas primeiras, eu já conhecia o trabalho, pois já havia acompanhado peças dessas companhias quando elas se apresentaram no Rio de Janeiro. *Descartes com Lentes* (2009) e *Vida* (2010) no caso da Cia Brasileira e *A Morte de um Caixeiro Viajante* (2003) e *Avenida Dropsie* (2005) da Sutil. O trabalho da Cia Vigor Mortis eu não conhecia e, portanto, foi a eleita por mim para acompanhar durante o Festival. Ainda mais

por que a trupe estaria com dois espetáculos em cartaz. Outra coisa que me chamou a atenção nesta companhia foi o fato de seu nome fazer uma alusão a um termo médico, *rigor mortis*, que vem a ser o termo usado para designar a rigidez cadavérica que ocorre após a morte. Minha primeira pergunta foi: o porquê deste nome?

Movido pela curiosidade fui ao encontro de Paulo Biscaia e me apresentei como crítico da *Revista Questão de Crítica* e que gostaria de conhecer o trabalho de sua companhia. O diretor então me convidou para assistir dois de seus espetáculos: *Nervo Craniano Zero* e *Manson Superstar*. O primeiro estava em cartaz no Teatro da Caixa e o segundo no TEUNI, ambos no centro de Curitiba.

*Nervo Craniano Zero* foi a minha porta de entrada para o universo da Vigor Mortis e do trabalho desenvolvido por seu diretor Paulo Biscaia Filho. Fiquei bastante impressionado com o espetáculo que vi e me interessei muito sobre a estética apresentada pela Vigor. Até aquele momento eu ainda não tinha ouvido falar do tal de Grand-Guignol. Confesso que nunca tinha ouvido falar da existência do tal gênero teatral, não possuía nenhuma referência a respeito, mas o que vi em cena me despertou o desejo de me aprofundar nessa linguagem cênica. O que me impactou foi a forma como o grupo aliou à dramaturgia várias referências que vão para além dos palcos e que amalgamadas entram em perfeita sintonia com a construção dos espetáculos. Em cena somos atraídos por um caldeirão de linguagens e imagens que transitam pelo rock n'roll, quadrinhos, cinema e diversas influências do universo pop e todas elas alinhavadas pelo ótica grandguignolesca.

Sobre esse espetáculo, escrevi para a edição de abril (*Questão de Crítica – Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*, Vol. III, nº 20, 2010) o texto *Grand Guignol, Cinema e Quadrinhos*. Reproduzo a crítica no tópico a seguir:



**Nervo Craniano Zero.: O Filme. Terceiro Elenco.  
Leandro Daniel Colombo, Guenia Lemos e Uyara Torrente.  
Foto: Divulgação**

## 2.6 – A CRÍTICA DE NERVO CRANIANO ZERO

A peça *Nervo Craniano Zero*, que esteve em cartaz no mês de março dentro da Mostra Fringe do Festival de Curitiba, foi escrita e dirigida por Paulo Biscaia Filho e encenada pela companhia curitibana Vigor Mortis, que desde 1997 pesquisa e trabalha a linguagem do Grand-Guignol. O gênero se baseia nas estéticas do Teatro de Horror de Paris e surgiu no final do século XIX na França. Teve como inspiração inicial as obras de escritores como Edgar Allan Poe e André de Lorde (le prince de terreur) e encaixou-se perfeitamente no espírito decadentista que dominou a literatura francesa do período. O traço marcante do Grand-Guignol é a exploração do terror e da violência em cena. É a partir deste contexto que vem à cena *Nervo Craniano Zero*, trazendo para a contemporaneidade esta linguagem, com uma roupagem que rende ainda homenagens aos mestres dos quadrinhos noir como Will Eisner, Frank Miller e Garth Ennis e ao cinema do diretor canadense David Cronenberg, um dos mestres do cinema de terror e violência.

A trama discute, através da linguagem do Grand-Guignol, os impasses da inventividade e da criação artística ou da ausência da criatividade. O espectador é convidado a conhecer a história de um médico (Leandro Daniel Colombo), uma escritora (Michelle Pucci) e uma simplória garota do interior (Rafaella Marques).

Os destinos dessas três personagens se cruzam quando, depois de perder a esposa durante a criação de sua invenção - um chip indutor de dopamina, que uma vez instalado no nervo craniano zero, supostamente, daria a seu usuário surtos ilimitados de criatividade - o doutor é contratado pela escritora que, após alcançar a notoriedade com seu último trabalho, morre de medo de não conseguir mais escrever nenhum livro de sucesso. Cautelosa, ela coloca um anúncio no jornal para que uma cobaia humana teste o chip. A única a responder é uma garota que tinha a pretensão de ser uma grande cantora e é humilhada em cadeia nacional em um programa de calouros na televisão. Sem nada a perder, a moça aceita implantar a engenhoca em seu cérebro.

Para que essas transformações aconteçam em cena, Biscaia não poupou sangue, pois o público vê no palco uma operação no crânio (ao som de *Total Eclipse of the Heart* de Bonnie Tyler), corações arrancados, tesouradas na nuca, entre outros recursos típicos das histórias de terror que, apesar de criarem situações extremamente cômicas, são levados a sério pela companhia curitibana.

A encenação da Vigor Mortis envereda pela fusão entre a linguagem teatral e a linguagem ágil do cinema no momento em que há uma espécie de simbiose na interação entre os atores no palco e o vídeo. Este inclusive é um dos motes da companhia paranaense, que procura explorar as possibilidades do horror e da violência como forma de linguagem artística, aliadas ao uso de recursos multimídias de forma orgânica com a dramaturgia e a interpretação. O objetivo é levar cena, texto e interpretação ao limite entre a linguagem teatral e audiovisual. O recurso visual aqui não surge como elemento meramente ilustrativo, atua como se fosse um quarto ou quinto personagem, que trabalha como um elo de ligação entre os quadros. Este expediente, acaba nos envolvendo em um estado no qual os territórios das sensações e as relações humanas do cotidiano se confundem com a atuação. Por mais inverossímeis e inusitadas que sejam, em dado momento, somos abarcados por aquelas personagens e as situações apresentadas. A experiência teatral se dá não somente no campo visual, mas também no campo sensorial. Por mais que haja uma “quarta-parede” que separe palco e plateia somos conduzidos pelo clima nonsense, o *kitsch*, o suspense, o terror e a comédia. Em *Nervo Craniano*

*Zero* fica evidente a fusão de três linguagens em especial: a teatral, a cinematográfica e a estética das histórias em quadrinhos. Difícil é não associar a encenação a esta última linguagem. Paulo Biscaia se nutre do melhor que o mundo das *Graphic Novels* pode nos oferecer e põe em cena quadros que somente encontraríamos nas histórias publicadas por Will Eisner e seu célebre *Spirit*. Essa forma se apresenta não somente como uma proposta estilística de materialização da originalidade da arte sequencial, mas também em uma via, senão metodológica, ao menos propositiva, de trabalhar o gesto, a fala, a respiração, o movimento, a expressão, a configuração e a simbolização cênica, e de exacerbar os clichês. As personagens são propositalmente estereotipadas. Patrice Pavis afirma que ações estereotipadas e a utilização de tais estereótipos no teatro, oferecem pouco interesse do ponto de vista da originalidade dramática ou da análise psicológica (PAVIS, 2005, p. 144). Entretanto, em *Nervo Craniano Zero*, o diretor e dramaturgo explorou em seu benefício essa pobreza congênita dos estereótipos e dos clichês. Remetendo o espectador a tipos de personagens já conhecidos, ele ganha tempo para melhor manipular a intriga, concentrar-se nos saltos da ação e trabalhar a teatralidade da atuação/jogo dos atores. Os estereótipos dramáticos resolvem de imediato a questão da caracterização e do jogo psicológico: eles convidam o encenador a um jogo muito teatral, imaginativo e muitas vezes paródico. Nós espectadores, em um primeiro instante nos sentimos de certa maneira frustrados pela ausência de uma maior catarse psicológica e de identificação, mas encontramos em seguida, na correspondência dramática do jogo cênico, um grande prazer nesta experiência teatral.”

## 2.7 – NERVO CRANIANO ZERO E O HORIZONTE DE EXPECTATIVAS

Quando lemos um texto, ou assistimos a um espetáculo teatral, as peças que conhecemos não são deixadas de lado. Pelo contrário, essa memória prévia é ativada e torna-se o material de referência para que possamos estabelecer um diálogo com a nova obra da qual estamos nos deparando pela primeira vez. Nenhum espectador encara o primeiro contato com uma peça sem trazer consigo uma boa dose de experiências anteriores. Somado a isso, podemos incluir aí também toda nossa bagagem social, impregnadas de referências que nos ajudam na compreensão e na decifração dos códigos de uma nova obra na qual estamos nos deparando. O espectador está sempre sujeito a apreensão de novas informações que vão acrescer na sua bagagem, ou repertório, referencial. É o que pode-se chamar de “horizonte de expectativa”.

A respeito deste primeiro contato com *Nervo Craniano Zero* é possível afirmar que o espetáculo acrescentou inúmeras referências ao meu horizonte de expectativa. Ao me valer do termo “horizonte de expectativa” procuro fazer uma aproximação, sob a ótica do espectador, aos estudos desenvolvidos por Hans Robert Jauss (1921-1997). Jauss foi um dos grandes estudiosos da Estética da Recepção e desenvolveu uma teoria literária que leva em consideração a obra escrita enquanto produção, recepção e comunicação. Jauss debate sobre a relação direta do trinômio autor/obra/leitor. Em seu livro *A História Da Literatura Como Provocação À Teoria Literária*, de 1994, o autor demonstra que a qualidade e a categoria de uma obra literária é resultado dos critérios de recepção, do efeito produzido pela obra e a sua continuidade junto à posteridade, e

não das condições históricas ou biográficas de sua concepção. Para ele, a relação entre literatura e leitor possui tanto implicações estéticas quanto históricas:

“A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética” (JAUSS, 1994, p. 23).

Sendo assim, o contexto histórico no qual uma obra está inserida está diretamente relacionada a presença de um observador. O autor ressalta que a história da literatura é um processo de recepção e produção estética e que sua atualização está profundamente relacionada ao leitor que recebe a obra e a contextualiza de acordo com sua vivência e carga literária anterior. Dessa forma, diferentemente do acontecimento político, o literário não possui consequências, que seguem existindo sozinhas e das quais gerações posteriores não poderão escapar. Sobre esse aspecto, Jaus escreve:

“Só logra seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras ou seja por elas retomada – na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la. A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra. Da objetivação ou não desse horizonte de expectativa dependerá, pois, a possibilidade de compreender e apresentar a história da literatura em sua historicidade própria” (JAUSS, 1994, p. 26).

A teoria de Jaus faz referência à literatura. Entretanto, seus estudos podem se encaixar como referencial teórico para a análise da recepção de outras formas artísticas, tais como o cinema, a música, a dança, a pintura e o teatro. Isto por que, apesar das diferenças, todas as expressões artísticas possuem um eixo comum: em algum momento podemos chamar de leitor; e em outro, espectador. O denominador comum entre as diversas manifestações artísticas está no efeito que elas causam em todos: em mim, em você, em nós.

Portanto, ao assistir pela primeira vez ao espetáculo *Nervo Craniano Zero*, por mais que se tratasse de uma obra inédita para mim, todo o meu referencial artístico e progresso já estava comigo, ou pra colocar em sintonia com as palavras de Jaus, ao chegar para ver a peça da *Vigor Mortis* já trazia comigo um grande horizonte de expectativas. Assim sendo:

“Uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos,

indícios familiares ou referências implícitas. Ela evoca obras já lidas, coloca o leitor numa determinada situação emocional, cria, logo desde o início, expectativas a respeito do ‘meio e do fim’ da obra que, com o decorrer da leitura, podem ser conservadas ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras de jogo relativamente ao género ou ao tipo de texto.” (JAUSS, 1993, p. 66-67)<sup>33</sup>

Sem dúvida, o ponto principal da estética da recepção que mais interessa aqui para esse estudo, vem justamente no fato da descoberta do leitor/espectador como coautor da peça teatral ao dialogar com a obra. Isso significa que, enquanto receptor, eu deixei de ser considerado como simples destinatário passivo, e passei a atuar como um agente ativo que participa na elaboração do sentido e da construção final de *Nervo Craniano Zero*.



**Nervo Craniano Zero.: O Filme. Guenia Lemos e Uyara Torrente.  
Foto: Marco Novack**

33 In: *Literatura Como Provocação*, trad. de Teresa Cruz, Vega, Lisboa, 1993).



## CAPÍTULO 3: REVISITANDO O TEATRO DO GRAND-GUIGNOL [1897–1962]

### 3.1 – O NASCIMENTO DO LE THÉÂTRE DU GRAND-GUIGNOL

Na última década do século XIX, o cinema estava dando seus primeiros passos e iniciando sua história. Em 28 de dezembro de 1895, no Salão *Indien* do *Grand Café* de Paris, os *Irmãos Lumière*<sup>34</sup> fizeram uma apresentação pública de seu invento, o Cinematógrafo. O evento causou comoção no pouco mais de trinta pessoas presentes. A notícia rapidamente se alastrou e, em pouco tempo, este fazer artístico conquistaria o mundo. O filme exibido foi *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat*. Hoje, os recursos tecnológicos dos quais o cinema dispõe para criar hiperrealidades são infinitos. Mas, antes do invento dos Irmãos Lumière se popularizar, havia um lugar, localizado em uma rua sem saída da região 9 (*9<sup>o</sup> arrondissement*) de Paris para onde, dia após dia, arrastavam-se centenas de pessoas ávidas, em busca de fortes emoções. Esse lugar era o *Théâtre du Grand-Guignol*. Já no final do século XIX, o local foi mais do que um simples teatro: ele entrou para o calendário de atrações turísticas da capital francesa, assim como a *Torre Eiffel*, o *Folies Bergères*<sup>35</sup>, o *Maxim's* ou o *Moulin Rouge*. De modo semelhante, o Grand-Guignol foi, durante muito tempo, a atração favorita para os estrangeiros e pessoas de outras cidades francesas que vinham ao local para por à prova seus medos e temores. Tais afirmações podem ser comprovadas no artigo publicado na *The New York Times Magazine* de 18 de março de 1957, escrito pelo jornalista P. E. Schneider<sup>36</sup>

“O Grand-Guignol é mais do que um teatro: é uma tradição, uma instituição, como a Torre Eiffel, o Folies Bergères e o Maxim's. Assim como eles, o Grand-Guignol foi durante muito tempo uma atração favorita para estrangeiros (em especial ingleses, escandinavos, alemães e americanos) e para provincianos – e também para os lojistas e funcionários que moram naquele bairro de Paris, como se ele fosse uma aldeia isolada. Alguns críticos temem que a tradição esteja em declínio, já que não podem competir com as ilusões dos filmes ou os horrores reais do século XX. Ainda assim, alguns poucos parisienses não deixam de fazer uma visita, vez ou outra, ao Grand-Guignol, nem que seja só para render um tributo nostálgico de uma história gloriosa.”<sup>37</sup>

34 Auguste Marie Louis Nicholas Lumière e Louis Jean Lumière, os irmãos Lumière, foram os inventores do cinematógrafo (cinématographe), sendo frequentemente referidos como os pais do cinema.

35 O Folies Bergère é um sala de espetáculos parisiense inaugurada em 1869. Trata-se de um music hall de variedades com atrações internacionais. Desde de 1886, a sala apresenta revistas leves e luxuosas. Atualmente é usada como uma sala de concertos

36 Artigo disponível em: <http://www.grandguignol.com/nytmag.htm>

37 “The Grand-Guignol is more than a theatre: it is a tradition, an institution, like the Eiffel Tower, the Folies Bergères, and Maxim's. Like them, it has long been a favorite attraction for foreigners (especially English, Scandinavian, German and American) and provincials – and also for the shopkeepers and employees who live in that quarter of Paris as if it were an isolated village. Some connoisseurs fear that the tradition is in decline, that it no longer can compete with the illusions of the movies or the real horrors of the twentieth century. Still, few Parisians omit paying a visit, at one time or another, to the Grand-Guignol, if only as a nostalgic tribute to a glorious history.” [Tradução nossa].

O *Théâtre du Grand-Guignol* foi o nome escolhido para o pequeno teatro parisiense, fundado em 1897 por Oscar Métenier. O edifício que abrigou o teatro que viria a se tornar um dos mais populares da Europa, situava-se na Rue Chaptal número 20, no bairro de Montmartre. O espaço teve vida relativamente longa, funcionou de forma ininterrupta por pouco mais de meio século, entre os anos de 1897 e 1963, quando fechou definitivamente suas portas. Sua especialidade eram os espetáculos que se caracterizavam pelo tom macabro e pela violência. O sucesso alcançado pelo Grand-Guignol se espalhou por outros países da Europa, como Inglaterra e Itália, que tiveram suas “filiais” do teatro parisiense. Na Inglaterra, o produtor e diretor teatral José Levy fundou em 1920, o *Little Theater* que apresentava peças traduzidas do dramaturgo francês André de Lorde (o autor mais conhecido do Grand-Guignol). Entretanto, o empreendimento de Levy durou apenas dois anos. Em 1922, o *Little Theater* encerrou suas atividades devido aos constantes ataques da censura local. Já a sucursal italiana obteve mais sucesso. Fundada pelo ator e comediante Alfredo Sainati em 1908, a *Drammatica Compagnia Italiana del Grand-Guignol* esteve em atividade por 20 anos e além de apresentar espetáculos traduzidos do francês, produziu diversos espetáculos com dramaturgia própria. O teatro parisiense da Rua Chaptal, também foi a fonte inspiradora para diversas obras do cinema de horror britânico, americano e do cinema expressionista alemão. Podemos observar em filmes como: *O Gabinete do Doutor Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920) de Robert Wiene, *Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922) de F.W. Murnau, “*M*”, o *Vampiro de Dusseldorf* (M, 1931) de Fritz Lang e *Psicose* (Psycho, 1960), de Alfred Hitchcock – apenas para citar alguns – a influência do teatro fundado por Oscar Métenier. Todas as obras citadas acima trazem em seu escopo as características implementadas pelo Grand-Guignol que teve como grande mérito, o de ser o precursor das convenções do drama de horror, um gênero – em termos teatrais – que foi sendo relegado à segundo plano ao longo dos anos. Entretanto, o horror e a violência desenvolvidos no Grand-Guignol ainda são bastantes familiares do grande público por meio do cinema.



**Teatro do Grand-Guignol.  
Fachada vista frontal da Rue Chaptal.  
Foto: Life Magazine, 1957.**

Podemos observar também esta mesma presença do modelo francês em outros três exemplos da cinematografia contemporânea que, se observados de forma atenciosa, tangenciam – mesmo que inconscientemente – o gênero concebido pelo Grand-Guignol. O filme *A Pele que Habito* (*La Piel que Habito*, 2011) do diretor espanhol Pedro Almodóvar apresenta a história de um cirurgião plástico (Antonio Banderas) traumatizado por acontecimentos do passado. Ele cria um tipo de pele sintética que resiste a qualquer tipo de dano. Para testar seu experimento, o médico usa como cobaia, uma mulher misteriosa (Elena Anaya) que se torna a sua obsessão. O roteiro é baseado no romance *Mygale* de 1995 – publicado posteriormente sob o título *Tarântula* em 2005 – de autoria do escritor francês Thierry Jonquet. Tanto o filme de Almodóvar quanto o romance de Jonquet, podem ser associados à estética criada e aperfeiçoada pelo Teatro do Grand-Guignol, pois exploram o tema da loucura e da obsessão ao extremo e resgatam a estética melodramática que é uma das bases da dramaturgia grandguignolesca e que foi largamente explorada pelas obras cinematográficas já citadas anteriormente, em especial às que se referem ao Expressionismo alemão. Outra característica observada é que o terror existente no filme de Almodóvar, não se liga ao fantástico ou ao sobrenatural, e sim à possibilidade do real, o medo reside na presença do “outro”. O que uma mente perturbada é capaz de infligir em sua vítima. A possibilidade do real é o mais assustador em *A Pele Que Habito*. Os outros dois exemplos que podemos associar à estética do gênero criado por Oscar Méténier, podem ser observados em dois dos mais recentes filmes do diretor americano Quentin Tarantino: *Django Livre* (*Django Unchain*, 2012) e *Os Oito Odiados* (*The Hateful Eight*, 2015). No primeiro filme, a trama é ambientada no sul dos Estados Unidos dois anos antes da Guerra Civil<sup>38</sup> norte americana. Django (Jamie Fox), é um escravo que passa a trabalhar com o caçador de recompensas alemão, Dr. King Schultz (Cristoph Waltz) com o objetivo de resgatar sua esposa, Broomhilda (Kerry Washington), que está sob o poder de Calvin Candie (Leonardo DiCaprio), o proprietário de *Candyland*, uma fazenda famosa pelos maus tratos a seus escravos. Explorando a fazenda sob falsos pretextos, Django e Schultz despertam a desconfiança de Stephen (Samuel L. Jackson), o fiel escravo doméstico de Candie. A trama de Django e Schultz é desmascarada e terríveis acontecimentos se sucedem.

Em *Os Oito Odiados*, a trama acontece 12 anos depois do final da Guerra Civil Americana. Durante uma nevasca, o caçador de recompensa John Ruth (Kurt Russell) está transportando uma prisioneira – Daisy Domergue (Jennifer Jason Leigh) – que vai ser trocada por uma grande quantia de dinheiro. No caminho, os dois encontram o caçador de recompensas Marquis Warren (Samuel L. Jackson) e o xerife Chris Mannix (Walton Goggins). Ruth decide levar os dois em sua carruagem e seguir viagem. Como as condições climáticas pioram, eles buscam abrigo no Armazém da Minnie, estalagem bastante conhecida na região. Lá o comboio encontra quatro outros desconhecidos que também estão abrigados. Aos poucos, os oito viajantes começam a descobrir os segredos uns dos outros, levando a um inevitável confronto entre eles.

Em ambos os filmes Quentin Tarantino abusa, mesmo que de forma não intencional, da fórmula do Grand-Guignol. A estética do gênero francês, principalmente no que diz respeito à dramaturgia, pode ser observada tanto em *Django Livre* quanto em *Os Oito Odiados*. Neles há uma grande introdução para ambientar o público à situação apresentada e todas as ações se encaminham para um desfecho surpreendente e sangrento. Todos os diálogos e ações do filme servem de preparação para o desfecho grandiloquente e violento dos eventos. No Grand-Guignol, toda a dramaturgia é orientada justamente para estabelecer esse clímax e encerrar com um

38 Conflito que ocorreu nos Estados Unidos da América de 1861 a 1865 e colocou em lados opostos o sul e o norte daquele país.

acontecimento extraordinário que levam as emoções do público nas alturas. Esse expediente ficou conhecido no Grand-Guignol como “ducha quente e fria”. Mas, talvez a mais duradoura e óbvia contribuição do Grand-Guignol para o cinema seja a criação dos efeitos especiais, incluindo a famosa receita de sangue falso, que migraram do palco para as telas (OLEARY, 2005. p.17).

Todo esse desvio no tema, foi uma tentativa de exemplificar e demonstrar como obras cinematográficas contemporâneas, ainda que de maneira não explícita, sofrem a influência do gênero Grand-Guignol em sua constituição.



**Teatro do Grand-Guignol. Vista Lateral do Palco. Fonte: Life Magazine, 1957.**



**Un Crime Dans Une Maison De Fous (Crime no Manicômio, 1925), texto de André de Lorde e Alfred Binet. Fonte: Gallica – BnF**

### 3.2 – O DESENVOLVIMENTO DO TEATRO DO GRAND-GUIGNOL: 65 ANOS DE HISTÓRIAS

Inicialmente, o edifício de número 20 de um beco sem saída da Rua Chaptal – ou da *Impasse*<sup>39</sup> Chaptal como também é conhecida – abrigou uma capela que pertencia ao convento das Irmãs da Imaculada Conceição e que foi destruída durante o Terror<sup>40</sup> em 1792. Alguns anos depois o local reabriu como uma igreja. Depois o prédio serviu ainda de ateliê para o professor universitário e pintor Georges-Antoine Rochegrosse. Em 1895, Maurice Magnier, editor de um semanário popular, comprou o local e o converteu em um pequeno, porém luxuoso, teatro de 280 lugares com a esperança de capitalizar uma vez que pequenos teatros estavam na moda em Paris. Quando foi convertido em um teatro, muito do passado do edifício, bem como seus acessórios foram mantidos na arquitetura: dois anjos gigantes presos nas vigas do prédio, olhavam para baixo sobre o público, como se estivessem julgando o que viria a seguir. Os camarotes no térreo tinham grades sobre eles, dando-lhes o aspecto de confessionários. O público jurava que ainda podia se sentir o cheiro de incenso e cera no ar.

O local adquirido por Magnier, foi batizado como *Théâtre-Salon* e apesar de um sucesso significativo de público – como aponta o dramaturgo e pesquisador František Deák<sup>41</sup> em seu artigo *Théâtre du Grand-Guignol* – fechou suas portas quinze dias após a sua inauguração. Por toda Paris a preferência do público estava claramente voltada para os programas que combinavam poesia, música e pantomima (como os saraus com poesias de Paul Verlaine e Théophile Gautier). Um ano após o seu fechamento a casa é reaberta e batizada de *Théâtre du Grand-Guignol* pelas mãos de Oscar Méténier que comprara o edifício e suas instalações do antigo proprietário. O palco do Grand-Guignol não era muito grande – media cerca de sete metros de comprimento por sete metros de largura – por isso, plateia e atores ficavam muito próximos. Um regular “*guignoleur*” – como eram chamados os frequentadores mais assíduos – afirmou que o espaço era tão confinado, que um espectador na primeira fila poderia apertar a mão do ator em cena, quando este se aproximava da caixa do ponto. Pela proximidade espacial da cena, as performances eram muito intensas o que gerava um certo desconforto para os que se arriscassem a ocupar os lugares mais próximos do palco.

O termo *Grand-Guignol* foi escolhido pelo dramaturgo Max Maurey, que ao lado de Méténier, foi um dos fundadores do *Théâtre du Grand-Guignol*. Maurey rebatizou o *Théâtre-Salon*, em 1897 com o nome que viria posteriormente a alcançar notoriedade. O teatro recém adquirido tornou-se a oficina para as experiências de Oscar Méténier, que trabalhara anteriormente como um dos dramaturgos do *Théâtre-Libre*. Ele defendia a ideia da abolição dos limites impostos pelas convenções cênicas em voga, na busca de maior autenticidade na ficção. Essa era a principal premissa para uma concepção do espaço teatral baseada numa reorganização da realidade das cenas, até aquele momento, concebidas em relação diretamente frontal ao público. Os atores podiam desvincular-se da imposição de postar-se “teatralmente” e agir como se estivessem em suas próprias casas (entrar e sair de cena queria dizer entrar e sair de um quarto ou sala, e não mais de uma cenografia que “representava” o lugar). Paralelamente às inovações estruturais da direção recém-surgida, mudavam também os próprios conteúdos das representações, influenciados pela poética do teatro realista. As suas primeiras

39 A palavra *impasse* é originária do francês e em sua acepção é utilizada para definir uma rua ou um beco sem saída.

40 O Reinado do Terror ou simplesmente, O Terror, foi um período compreendido entre agosto de 1792 e julho de 1794, em plena Revolução Francesa. Durante esse período as garantias civis foram suspensas e o governo revolucionário, perseguiu e assassinou seus adversários. Acredita-se que cerca de 17.000 pessoas foram guilhotinadas.

41 Dramaturgo e pesquisador do Centre Universitaire International de Recherches et de Formations Dramatiques e editor da revista *The Drama Review*.

experiências de Métenier, quando ainda fazia parte do *Théâtre-Libre*, começaram a ser metabolizadas – ainda que não compreendidas – por um público burguês que, num certo sentido, começou a absorver as ilusões propostas e buscadas pela nova estética. Atingido o sucesso de público, Métenier aproveita para ousar mais ainda; explora emoções suscitadas nos espectadores por situações escabrosas de dramas realistas, exageradas ao extremo. A dramaturgia do Grand-Guignol começa a dar seus primeiros passos. Involuntariamente, Oscar Métenier havia inventado o gênero Grand-Guignol. Essa dramaturgia nasce, portanto, das premissas da poética realista. Era muito carregada, com situações levadas às extremas consequências e pontuada como representação exasperada de uma suposta degeneração moral e material de classes sociais mais humildes. Depois de uma fase realista inicial, o Grand-Guignol passou a empregar elementos na insígnia da loucura, de fenômenos espíritas e de experiências paranormais. Tratava-se de dramas cruéis e violentos, onde depravações se disseminam, além de torturas e delitos com predileção pelo horror. Um exemplo desta dramaturgia pode ser verificado no trecho abaixo:

CAPITÃO: (enfaticamente) Um brinde para nossa vitória sobre os corações delas! (novos aplausos, barulho de risadas, e os casais se beijam) E que cada um pronuncie seu brinde! Você primeiro, Otto!

OTTO: (levantando heroicamente, seu copo na mão) Um brinde para nossas vitórias sobre a França!

(Um grande silêncio. As mulheres, ligeiramente ofendidas, descansam seus copos sem dizer uma palavra.)

RACHEL: (a Otto) Sabe, eu conheço alguns franceses e diante deles você não diria isto!

WILHELM: Ah! ah! ah! Eu nunca os encontrei. Assim que eles aparecem na minha frente, com certeza, vão tremer de medo!

RACHEL: (exasperada) Você mente, seu suíno!

(Os dois se olham fixamente, como se estivessem se provocando, olho a olho.)

WILHELM: Ah! Sim, me fale a respeito deles, beleza! Estaríamos aqui se eles fossem realmente corajosos? (se levantando) Somos seus mestres, a França nos pertence!

OS OFICIAIS: (levantam eletrizados, enquanto as mulheres permanecem sentadas em silêncio, consternadas) Hoch!Hoch! Dreimal hoch! Viva a Pátria!

(Eles esvaziam os copos em um único gole.)

WILHELM: (recarrega seu copo e coloca-o sobre a cabeça de Rachel) As mulheres da França também pertencem a nós!

RACHEL: (levantando-se com um gesto furioso e fazendo com que o copo caia e quebre) Não é possível! Não é possível! Isso não é verdade, pelo amor de Deus! Vocês nunca terão as mulheres da França!

WILHELM: Ela é tão legal, essa aqui, ela é tão legal! Então o que você veio fazer aqui, minha pequena?

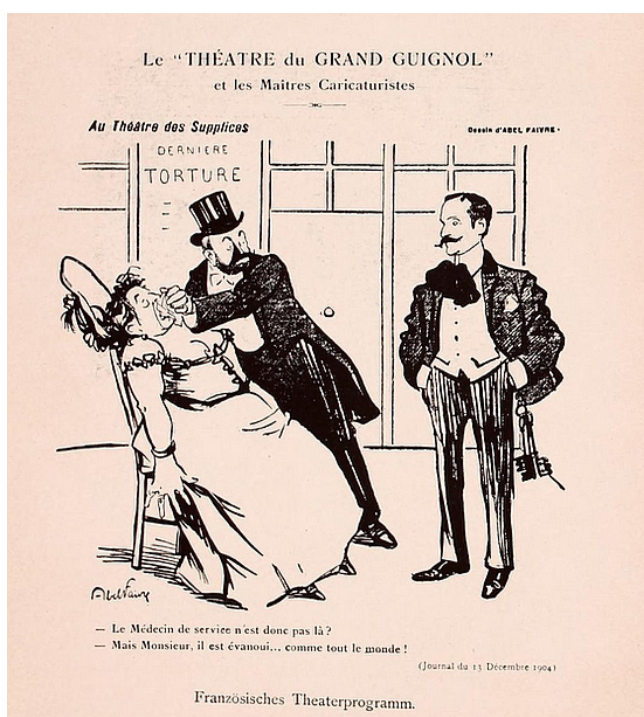
RACHEL: Eu! Eu! Eu não sou uma mulher! Eu sou uma prostituta! Na verdade, isso é tudo que os prussianos precisam!

(Wilhelm dá um tapa de mão aberta em Rachel, a mulher pega uma faca

da mesa e mergulha-a na garganta do Oficial que cai dando um gemido de morte. Então, ela derruba um candelabro e corre para fora saindo pela varanda e desaparece na escuridão do parque, enquanto as outras mulheres aterrorizadas não sabem aonde se esconder. Alvorço geral. O Capitão avança rapidamente para acudir Wilhelm e tenta reanimá-lo.)

MAJOR: (gritando) Oficial de Serviço! Oficial de Serviço! Socorro! (parando Otto e Fritz que estavam indo em direção às mulheres) Deixa pra lá, senhores! Deixa pra lá! A justiça será feita!

A cena acima foi extraída da peça *Mademoiselle Fifi*, escrita em 1897 por Oscar Méténier, sendo esta a dramatização de um conto escrito por Guy de Maupassant. Podemos considerar esta peça de Méténier como um dos marcos iniciais do Teatro do Grand-Guignol, por ser uma das primeiras a ganhar os palcos do espaço recém criado.



Tira de jornal atribuída a Max Maurey. Publicidade em torno do Teatro do Grand-Guignol. Fonte: Gallica – BnF

Oscar Méténier era filho de um comissário de polícia e antes de iniciar-se como dramaturgo, seguiu a carreira de seu pai e trabalhava como *chien de commissaire*<sup>42</sup>. Nesta função ele pode observar os costumes da vida na baixa-Paris. Esta parcela da sociedade exercia verdadeiro fascínio aos olhos de Méténier. Após deixar a polícia em 1889, Oscar passou a colaborar regularmente com jornais sensacionalistas da época devido à sua intimidade com o submundo e tornou-se um especialista no assunto escrevendo uma coletânea de contos intitulados *A Carne* que obteve relativo sucesso. Em 1887, Méténier a convite de seu amigo André Antoine, fundador do *Théâtre Libre*, passa a trabalhar como dramaturgo regular da instituição e tem cinco de suas peças encenadas: *En famille* (1887), *Le Cassarole* (1888), *Les frères Zemganno* (1889, adaptação da obra de Edmond de Goncourt), *Mademoiselle Fifi* (1895, adaptado da obra de Guy de Maupassant) e *La puissance*

<sup>42</sup> Chien de commissaire: termo francês para designar o funcionário da polícia que é um secretário ou adjunto do comissário de polícia. Pode ser também um agente ou inspetor de polícia. Dentre suas funções, era a pessoa designada para passar os últimos momentos ao lado dos prisioneiros condenados à morte.

*des ténèbres* (1898, adaptado da obra de Leon Tolstoï). Ironicamente, Oscar Méténier, que também exercera a função de censor durante seus anos de serviço na polícia, foi alvo frequente da censura. Sua peça *En famille* ficou dez anos sob proibição, de 1888 a 1898, e a despeito do conselho do amigo Antoine – que julgava que o gênero naturalista já havia se exaurido – Méténier inaugura o Teatro do Grand-Guignol em 13 de abril de 1897 com a finalidade de criar uma sala especializada que pudesse alternar esquetes de comédias curtas e dramas terríveis ainda dentro das tradições do *Théâtre Libre*.

Em seu artigo *House of Horrors*, publicado originalmente na revista *Grand Street* (1996), a professora e escritora Agnès Peirron diz que o menor dos teatros de Paris foi também um dos mais singulares. Assim como sua localização no final de um beco sombrio nos arredores do bairro de Montmartre, a sala manteve intacta sua arquitetura desde os tempos em que funcionava como uma capela. Já na entrada, duas “misteriosas” portas de carvalho maciço que permaneciam sempre fechadas. O espaço cênico se configurava da seguinte forma: 280 lugares – dos quais 123 assentos estavam destinados à plateia de frente – com tecidos escuros e pesados circundando as paredes. Estas eram revestidas com madeira bruta, dois grandes anjos pendiam por sobre a orquestra e a plateia, e os camarotes eram decorados com painéis de madeira neogóticos e grades de ferro, que mais pareciam ser um confessionário. Um diminuto espaço de sete metros de largura por sete metros de profundidade servia de palco. A proximidade com a plateia era muito grande. Uma das piadas mais ouvidas na época era que o ator principal podia saudar o espectador da primeira fila sem precisar se afastar da cena que estava realizando.

No Grand-Guignol nenhum truque era poupado, tudo era pensado para melhorar o visual macabro e exhibir um clima de suspense e horror, que servia para alimentar a mística em torno do local.

Em seus primeiros anos, o Grand-Guignol se caracterizou por apresentar dois gêneros teatrais menores: o *Moeurs populaire* e o *Fait divers* ambos dentro do estilo naturalista. Segundo Frantisek Deák, em seu artigo, *Théâtre du Grand-Guignol* (1974):

“Moeurs populaire eram cenas curtas em um ato, tiradas da vida cotidiana sem nenhum acontecimento dramático aparente. Elas eram retratos da vida, estáticos, sem força dramática. “La Brême”, peça de um ato de Méténier, representa muito bem esse gênero. Numa sala de fundos de um cabaré parisiense, a família Pichard comemora a Primeira Comunhão de sua filha mais nova, Nini. Eles haviam consentido em que Nini se instrísse em catecismo e recebesse a Primeira Comunhão, graças à pressão exercida pelo padre da vizinhança. Agora os pais estão receosos de que as instruções do padre tenham confundido sua filha, dando-lhe ideias erradas sobre a vida. Eles tomam sua irmã – uma prostituta da casa de Madame Prollon – como bom exemplo de alguém que sabe o que fazer para ser bem-sucedida na vida. Por fim, Nini, num monólogo curto, aplica as virtudes aprendidas no catecismo à moral da família:

Nini: Eu sempre me lembrarei do que o padre nos disse:...; que nunca devemos renunciar aos nossos pais, mesmo que eles estejam errados... Bem! Esperarei até estar na idade; e pedirei imediatamente meus documentos de trabalho no quartel central da polícia... como minha irmã... eu estarei livre da vigilância... E irei trabalhar com Louisa na



casa de Madame Prollon – e farei muito dinheiro para ajudar papai e mamãe quando ficarem velhos.

Mãe Pichard: (abraçando Nini): Vê, Pichard, os padres fizeram algum bem.

O outro gênero menor, “Fait divers”, originou-se como uma forma jornalística. O termo “fait divers”, em linguagem jornalística, referia-se a uma coletânea de notícias sensacionalistas de muito pouca importância para serem tratadas em artigo separado. Eram pequenos roubos, espancamentos, estupros, um amante queimado com ácido por sua amada, etc. A apresentação dos acontecimentos era breve, sem introdução ou comentários e envolvia vítimas sem nome. Isso tinha um impacto emocional forte. A peça em um ato do gênero “Fait divers” era o equivalente teatral desses artigos jornalísticos. As peças eram breves, claras, com um acontecimento sensacional de efeito de choque. Em comparação com o gênero de maneiras populares, elas eram firmemente compostas com alguma atenção ao efeito final. Um exemplo de “fait divers” é “Lui!”, de Méténier – representado pela primeira vez no Grand-Guignol em 1897 – em que uma prostituta, gradualmente, vem a descobrir que seu cliente é um assassino sádico caçado pela polícia. A maneira como a identidade do assassino é habilmente e gradualmente descoberta faz de “Lui!” um sofisticado exemplo do gênero.”

O grande mérito de Oscar Méténier como dramaturgo foi o de levar para os palcos temas e ambientes que raramente haviam sido retratados em cena. A partir de agora os vagabundos, os menores abandonados, as prostitutas, os criminosos e os “apaches” – termo da época utilizado para designar os trapaceiros de rua – ganhavam voz e, além disso, essas personagens passaram a se expressar em sua própria língua. Desde sua criação, o Grand-Guignol atraiu uma crescente multidão de curiosos e excêntricos e foi um sucesso imediato. Uma das primeiras peças a se exhibir no recém-inaugurado teatro foi a anteriormente citada *Mademoiselle Fifi*. A peça apresentava pela primeira vez nos palcos uma prostituta de forma tão explícita e obteve grande repercussão entre o público, entretanto, a temporada foi temporariamente interrompida pela censura policial dois meses após a estreia. Outra peça, a também já referida, *Lui!*, sofreu o mesmo tipo de veto. Essas medidas policiais tinham como objetivo maior, afastar os frequentadores do local, mas a suspensão das temporadas acabaram tendo um efeito reverso. A curiosidade do público crescia vertiginosamente e o Teatro – após ter sua ordem de fechamento revogada – passava a ser frequentado por um grande número de pessoas. Sem perceber, Méténier dava os primeiros passos para a construção do repertório que marcou o Grand-Guignol e quase que por acaso, criou um novo gênero teatral. Grande parte do sucesso do teatro se dava por conta da habilidade de Méténier em criar uma aura soturna em torno de seu empreendimento. Ele tinha plena ciência de que a publicidade era a alma do negócio, por essa razão se vestia de preto e sempre chegava ao teatro acompanhado de dois guarda-costas. Tal qual um mestre de cerimônia macabro, antes do início das apresentações do dia, Méténier narrava a história de algum crime nauseante que acabara de ouvir na delegacia com riquezas de detalhes que tinham o intuito de eletrizar e preparar o público para as peças do programa da noite.

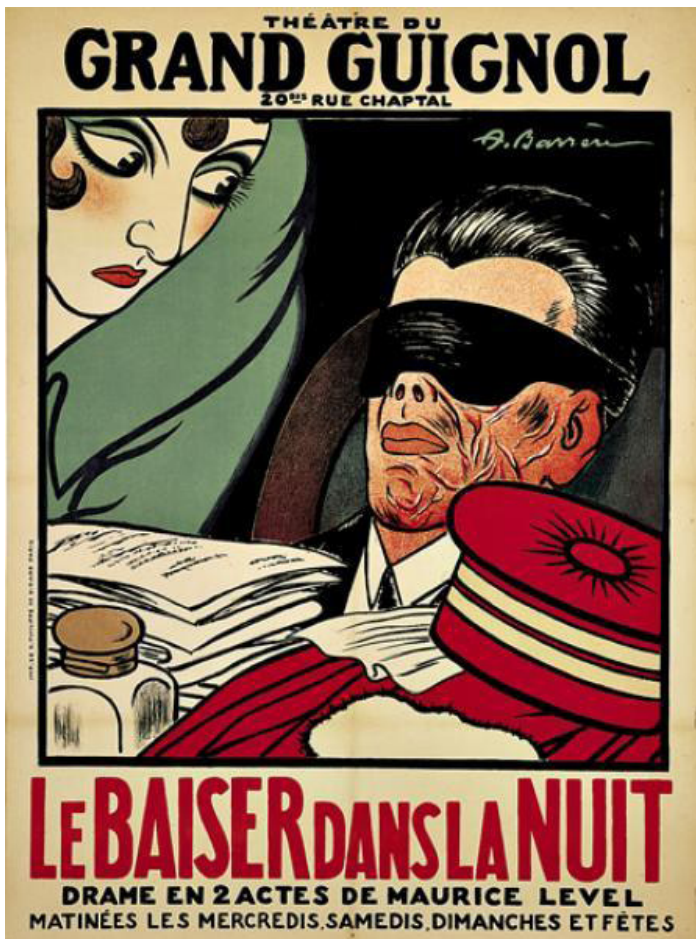
Apesar do grande sucesso que obteve em suas primeiras temporadas, Oscar Méténier deixa a direção

do Grand-Guignol em 1899 e passa o comando da casa para o então desconhecido Max Maurey. Os motivos que levaram Méténier a desistir de seu empreendimento – mesmo com o sucesso de público e a fama alcançada – não são muito claras. Há duas hipóteses para o caso. A primeira – e mais aceita – é de que ele tenha se desiludido com o fato de que sua pregação estética em favor do Naturalismo não tenha sido de todo compreendida por sua plateia, que frequentava o Grand-Guignol ávida por espetáculos sangrentos e por histórias de crimes hediondos, subvertendo assim, sua admiração pela antropologia simplista do Naturalismo. Méténier, um contemporâneo de Zola e Maupassant, estava infeliz por não conseguir oferecer sua “fatia de vida” ao público. A outra hipótese aceita para a saída de Méténier é meramente por uma questão financeira na administração do negócio, pois apesar de ter um talento inegável para a dramaturgia, o Grand-Guignol sofria com os constantes achaques dos órgãos públicos, especialmente os ligados à censura. O que se sabe apenas é que após sua saída do Grand-Guignol, Méténier jamais voltou a trabalhar com teatro.

O novo diretor do teatro, inicialmente, seguiu a mesma linha de condução de seu antecessor. Maurey, entretanto, ampliou e propagou ao extremo a publicidade e o estilo de dramaturgia de Méténier, atendendo os anseios dos frequentadores do Grand-Guignol.

“A princípio, Maurey continuou a apresentar peças naturalistas. Algumas peças de Méténier continuaram aparecendo no repertório mas, com a virada do século, a ênfase começou a se deslocar para a peça de horror. A diferença entre os trabalhos naturalistas e a primeira peça de horror é bastante sutil. Pode-se dizer apenas que, no momento em que o Naturalismo perdeu o aspecto de novidade estética, e que acontecimentos chocantes e brutais, foram separados da filosofia de “flagrante do cotidiano”, tornando-se ao mesmo tempo meio e fim, o primeiro passo em direção para o novo gênero estava dado.” (DEÁK, 1974, p.36)

A verdade é que Max Maurey, até então desconhecido no meio artístico, possuía bastante experiência prática no teatro, principalmente na área da produção e da publicidade. Foi ele o grande responsável por transformar o Théâtre du Grand-Guignol em uma casa de horror que trouxe bons retornos de bilheteria e se mostrou um próspero empreendimento. Para atrair ainda mais publicidade e vender seu produto, contratou um médico para a casa com a função de cuidar dos espectadores mais fracos. Isso resultou até em uma caricatura de um jornal na qual um homem segura sua esposa, que desmaiara durante uma peça do Grand-Guignol. O homem implora a Maurey pela ajuda do médico. Maurey, com um sorriso, e mãos sempre no bolso (como retratado em todas as suas caricaturas e retratos) responde: “Mas, senhor, ele também desmaiou como os demais!”. Como parte da campanha da imagem do Grand-Guignol, além do médico da casa, Maurey insistia em que as pessoas que quisessem ir ao teatro deveriam passar antes por um *checkup* ou teriam consequências fatais. (BISCAIA FILHO, 2012, p. 19). Outra brincadeira ou lenda que se tornou comum era a de que Maurey costumava medir o sucesso de uma peça pelo número de pessoas que desmaiavam durante a performance, o que de fato era comum ocorrer.



Poster. Le Baiser Dans La Nuit (O Beijo na Noite, 1912), peça de Maurice Level.



Poster/ Les Pervertis (Os Pervertidos, 1920), peça de André de Lorde e Pierre Chaïne

Mesmo na época de Méténier, uma noite no Grand-Guignol era constituída por quatro ou cinco peças curtas. Sob a direção de Maurey, a programação foi firmemente estabelecida em sua alternância de gêneros e, portanto, de humores: iniciava-se com uma comédia ou uma farsa, seguida de um drama e então retornava para mais uma comédia, que preparava a plateia para o drama final. (BISCAIA FILHO, 2012, p. 16). Essa estrutura entre as alternâncias de gêneros – comédia e drama – permaneceu inalterada durante toda a existência do Grand-Guignol e era aplicada como forma de controle das emoções do público. Essa característica tornou-se intencional, habitual e cuidadosamente planejada. Primeiro se aquece a audiência com uma comédia e depois rapidamente tudo se inverte e a tensão domina a cena. Esse efeito ficou conhecido como *ducha écossaise* (ducha quente-fria). Maurey controlava com mão-de-ferro todos os aspectos das produções que passavam pelo Grand-Guignol, desde as marcações, as inflexões dos atores, a dramaturgia, cenários, luz e som. Essa conduta despertava na equipe reações que variavam entre o ódio e a admiração. Um dos dramaturgos da casa, René Berton, afirmava em tom de provocação que Maurey não era apenas o diretor do teatro, mas também o autor da maiorias da peças que por ali passavam, tamanha a quantidade de cortes e modificações que costumava solicitar. Essas atitudes foram responsáveis por dar ao Grand-Guignol a aura necessária para receber a alcunha de “Casa do Terror”. Sob esse respeito, Camilo Antona-Traversi, que trabalhou como secretário do teatro por

muitos anos, descreveu em 1933 em seu livro, *L'Histoire du Grand-Guignol*, a sensação pelas quais as pessoas passavam ao adentrar o teatro:

“O espectador que entra pela primeira vez naquele pequeno teatro num beco sem saída da Rua Chaptal é tomado, desde a entrada, por um sentimento de inquietude, pois a casa é estranha em cada centímetro, com suas paredes repletas de sombras, com duas portas misteriosas sempre fechadas em ambas as laterais do palco, dois anjos inesperados pendurados no teto com seus rostos emitindo um sorriso enigmático(...) Quando passamos desta etapa, repentinamente as luzes começam a baixar e, durante os segundos antes da cortina levantar, sentimos uma forte excitação. Os nervos estão mais sensíveis que nunca. (...) Esperamos ansiosamente pelo primeiro choque que lançará a pequena flecha de emoção no centro de nosso cérebro. No meio da escuridão petrificante, onde o rosto da plateia parecem brancas como espectros, em um silêncio impressionante, quebrado por vezes pelo riso nervoso de uma mulher tentando esconder seu incômodo, o ar, impregnado com sentimentos de angústia, parece insuportavelmente pesado. Todos os gritos de dor, as emoções do terror, os gritos de agonia que são comumente vistos em cena parecem transpor as paredes onde estão trancados... As cortinas levantam e a plateia está “pronta”: todos os efeitos funcionarão. (...) Nós vamos lá, pois temos a certeza que vamos admirar a perfeição do gênero e sabemos que passaremos por emoções violentas. Por causa da verdade da direção, temos a ilusão de um ação real.”<sup>43</sup>

Dentre todas as mudanças que Maurey implementou no Grand-Guignol desde que assumira o controle da casa, a mais significativa era que seu diretor, acima de tudo, mantinha a política de lançar e arriscar em jovens dramaturgos. Uma destas apostas foi justamente em um jovem bibliotecário tímido e afável, que trabalhava na Bibliothèque de l’Arsenal, chamado André de Latour, que alcançou fama sob a alcunha de André De Lorde ou o *Príncipe do Terror* como se autoproclamava. De Lorde, viria em pouco tempo a se tornar o principal dramaturgo do teatro e responsável por grandes sucessos de público na administração de Max Maurey. André De Lorde ao todo produziu mais de 150 peças para o Grand-Guignol entre os anos de 1903 e 1910. Sob o crédito de De Lorde (que trabalhou em diversas peças com a colaboração de Alfred Binet<sup>44</sup>), a loucura tornou-se por excelência um tema grandguignolesco. Numa época em que a loucura estava apenas começando a ser

43 “Le spectateur qui, pour la première fois, pénètre dans la petite salle de l’impasse Chaptal, est saisi, dès l’entrée, d’un vague sentiment d’inquiétude [...] Car elle est étrange, cette salle tout en longueur, avec ses murs tendus d’étoffes sombres, ses boiseries sévères, avec ces deux portes mystérieuses et toujours fermées, qui sont de chaque côté de la scène, et ces deux anges inattendus qui, du haut du plafond, nous adressent leur énigmatique sourire. [...] Quand nous passons cette phase, tout à coup les lumières commencent à décliner, et pendant les secondes avant le lever de rideau, nous nous sentons une excitation forte. Les nerfs sont plus sensibles que jamais. [...] Nous attendons avec impatience le premier choc qui va lancer la petite flèche de l’émotion au centre de notre cerveau. Au milieu des ténèbres pétrifiante, où le visage du public apparaissent en blanc comme des spectres, dans un silence stupéfait, rompu de temps en temps par le rire nerveux d’une femme essayant de cacher son agacement, l’air imprégné de sentiments de détresse, semble insupportablement lourde Tous les cris de douleurs, les hurlements de terreur, les râles d’agonie qui ont si souvent retenti sur cette scène, semblent sortir de l’épaisseur des murs où ils s’étaient tapis. L’Epouvante, accrochée comme une immense chauve-souris aux poutres du plafond, ouvre soudain ses ailes sombres et vole silencieusement dans la salle... et quand le rideau se lève, enfin, le spectateur est à point, il est “prêt”; tous les effets porteront. (...) Nous y allons parce que nous sommes sûrs que nous allons admirer la perfection du genre et nous savons que nous allons passer par des émotions violentes. Parce que la vérité de la direction, nous avons l’illusion d’une véritable action.” [Tradução nossa].

44 Alfred Binet (1857 – 1911) médico, pedagogo e psicólogo francês. Ele ficou conhecido por sua contribuição à psicométrica e por ser o inventor do primeiro teste de inteligência, a base dos atuais testes de QI. Fonte: ZAZZO, René. Prospects: the quarterly review of comparative education. Paris, UNESCO: International Bureau of Education, vol. XXIII, no. 1/2, p. 101-112, 1993.

estudada cientificamente e casos individuais catalogados, o repertório do Grand-Guignol explorou inúmeras destas manias e “gostos especiais”. *O Homem da Noite* (L’Homme de la Nuit, 1921) de André De Lorde e Léo Marchès, por exemplo, apresentava um necrófilo, que estranhamente se assemelhava ao Sargento Bertrand, um homem que foi condenado à prisão em 1849 por violar túmulos e mutilar cadáveres. *A Paixão Horrível* (L’Horrible Passion, 1934), de André De Lorde e Henri Bauche, mostrava uma jovem babá que estrangulava crianças sob seus cuidados. Assim como Méténier, De Lorde era muitas vezes alvo de censura, especialmente na Inglaterra, onde produções itinerantes agendadas de duas de suas peças foram canceladas por censores do Lorde Chamberlain, responsável pela liberação de toda a programação teatral de Londres. O teatro da época, que se deleitava com os cenários do vaudeville e da burguesia, não podia suportar a visão de sangue ou de corpos no palco.

De Lorde explorava em suas peças, principalmente, os temas ligados ao medo. O medo do “outro” apareceria no Grand-Guignol em inúmeras variações: o medo do proletariado, o medo do desconhecido, medo dos estrangeiros, medo de contágio, entre outros. Os heróis de Paul Cloquemin e Paul Autier em *Guardiões do Farol* (Gardiens de Phare, 1910) e em *O Belo Regimento* (Le Beau Regiment, 1912) de Robert Francheville, tinham raiva. A hanseníase dizimou os passageiros em *O navio Cego* (Le Navire Aveugle, 1927) de Max Maurey, e os servos em *O Albergue Vermelho* (L’Auberge Rouge, 1934) de Roland Dreyfus, foram vítimas de uma doença misteriosa. Em diversas peças, entre elas, *O Covil das Moças* (La Fosse aux Filles, 1926) de Maurey, um visitante de um bordel era exposto à sífilis.

Mas o que levou o Grand-Guignol, a seu nível mais alto foram as fronteiras e os limites que ele ultrapassou: os estados de consciência alterados por drogas ou hipnose. Perda de consciência, perda do controle, o pânico: temas com os quais o público do teatro poderia facilmente se identificar. (PIERRON, 1996).

A estreia de André De Lorde no Grand-Guignol aconteceu no dia 3 de abril de 1903 com a peça *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume* (Le Système du Docteur Goudron et Professeur Plume), uma livre adaptação para os palcos do conto homônimo de Edgar Allan Poe. A peça contava a história de uma dupla de jornalistas que visita um hospício para entrevistar o diretor da instituição. No decorrer do encontro vão surgindo em cena figuras estranhas que se apresentam como auxiliares do psiquiatra. Na verdade, os ditos auxiliares são internos que se rebelaram contra a equipe do hospital e tomam conta do lugar. Ao fim da narrativa o corpo mutilado de um médico é revelado ao público. Apesar da premissa simples e ingênua para os dias de hoje, a peça causou a repulsa e o medo dos espectadores e mesmo assim foi um enorme sucesso com mais de 300 récitas.



Le Système du Dr. Goudron et Professeur Plume  
(O Sistema do Dr. Tarr e do Professor Fether,  
1903), peça de André de Lorde  
(baseada em Edgar Allan Poe).

Com o sucesso da peça de De Lorde, Max Maurey compreendeu que as possibilidades de seu teatro iriam muito além das reproduções dramatizadas dos *moeurs populaires* e dos *fait divers* e que o investimento deveria estar intimamente ligado ao horror verdadeiro. A palavra de ordem no Grand-Guignol era para que a ação se aproximasse cada vez mais do real. Para conseguir isso, além da colaboração de André De Lorde, uma terceira pessoa se juntou à dupla. O cenógrafo e aderecista Paul Ratineau que desenvolveu a maioria dos efeitos e truques utilizados em cena. Para além dos resultados de bilheteria, Maurey percebeu que tinha criado uma novidade estética em termos teatrais.

Após 15 anos à frente do Grand-Guignol, Max Maurey deixa o comando do teatro motivado principalmente por duas grandes causas: a eclosão da I Guerra Mundial e o fechamento dos teatros franceses por ordem do governo. Os teatros voltariam a ser reabertos em fevereiro de 1915, sob uma série de exigências burocráticas para funcionarem. Entretanto Maurey não estava satisfeito com tais medidas que foram adotadas em tempos de guerra. A outra causa de seu afastamento deve-se ao seu questionamento em relação às opções de violência do Grand-Guignol, uma vez que os horrores da guerra evidenciavam-se muito mais reais que aqueles apresentados nos palcos. O público vivia atormentado e aterrorizado com a guerra e levar para os palcos o que de fato estava acontecendo na vida real, não pareceu ser uma opção válida para Maurey, que começara a perceber o desgaste do gênero após uma década e meia dedicados ao teatro de terror. Entretanto, Maurey não “saiu de cena” simplesmente. Ele dedicou-se a procurar um substituto à altura e que pudesse levar adiante seu

empreendimento. O nome escolhido para a tarefa foi o de Camille Choisy, homem oriundo de uma família de tradição teatral e que, por ter experiência como ator em diversos melodramas que seguiam o gosto popular do *Boulevard du Temple*<sup>45</sup>, estaria bastante familiarizado com a linguagem do Grand-Guignol. O problema era que Choisy não dispunha de dinheiro para cobrir a oferta de Maurey e tampouco possuía talento para a administração teatral. A solução foi associar-se a Charles Zibell que, além de dinheiro, possuía experiência e competência para contabilidade e finanças. A dupla foi bem sucedida, pois enquanto Choisy mantinha o controle absoluto sobre as questões artísticas, Zibell se encarregava das finanças. Os novos diretores do teatro – imediatamente após assumirem o controle em 1915 – encontraram uma série de problemas a serem resolvidos. O primeiro era encontrar uma nova fórmula que pudesse atrair novamente os espectadores para o Grand-Guignol, uma vez que o sistema implantado por Max Maurey já estava desgastado. Choisy procurou aprimorar artisticamente as ideias de Maurey, mantendo os procedimentos de terror e de condução firme em relação à dramaturgia. A diferença primordial é que Choisy era verdadeiramente um homem de teatro e com grande visão artística e estética, ao contrário de seu antecessor que era mais um empresário e publicitário do que propriamente um artista. Segundo František Deák, em seu artigo sobre o Teatro do Grand-Guignol:

“No início da 1ª Guerra Mundial em 1914, todos os teatros da França foram fechados por decreto governamental. Como a guerra continuasse, a interdição foi suspensa, os teatros reabertos, e o Grand-Guignol retomou produção em 1915. A guerra trouxe alguns problemas. Primeiro, o repertório apolítico, não heroico e não patriótico, foi visto como impróprio por algum tempo; segundo, era duvidoso que os horrores artificiais do Grand-Guignol pudessem ser fortes o suficiente numa época em que tanta gente experimentava os horrores da guerra; terceiro, a questão era perguntar-se após dezoito anos de existência, se a fórmula do Grand-Guignol não estava gasta. Os críticos frequentemente apontavam esses problemas.” (DEÁK, 1974, p.42)

Sob a nova administração, o Théâtre du Grand-Guignol viveu o seu período áureo e passou a ser imensamente respeitado como arte inventiva. Uma grande parte do mérito e do sucesso alcançado por Choisy, foi o fato de ele manter a estrutura já consagrada – mesmo não tendo larga experiência como diretor – e também de possuir boas amizades com a classe artística parisiense, entre elas a de André Antoine que revelou-se grande admirador do trabalho de Choisy em um artigo de jornal: “*Parece que o estilo de horror terminou, mas isso é porque ainda não vimos as magníficas encenações do Sr. Choisy. Ele certamente trará de volta os mais terríveis pesadelos.*” (BISCAIA FILHO, 2012, p.21). As boas conexões de Choisy no mundo teatral trouxeram para o Grand-Guignol o glamour que o teatro buscava desde a época de seu fundador. Em pouco tempo o espaço tornou-se o lugar da moda e passou a ser frequentado por pessoas influentes, artistas, políticos e autoridades estrangeiras. Segundo Stanislas Chapel, em seu artigo sobre o Grand-Guignol para a edição nº 8 da revista Trinity de 2001:

45 Local também era conhecido como “Boulevard du Crime”. É uma rua em Paris que separa o 3º distrito do 11º. Neste local vários teatros se estabeleceram. Muitos deles tinham como especialidade a representação de peças melodramáticas cuja temática geralmente se referia a crimes.

“(...)grandes mentes do século admitiram, para alguns poucos, sua frequência mais ou menos assídua ao lugar; lá se reuniam anarquistas, surrealistas ou ainda personalidades como Anaïs Nin ou Ernst Jünger que teriam experimentado a sensação de assistir a “Um Encontro Perigoso”<sup>46</sup> (...)”

Sob o mesmo aspecto, outro fragmento no qual podemos comprovar o sucesso que o teatro da Rua Chaptal obteve no período da administração Choisy-Zibell, está no artigo *Fading Horrors of The Grand-Guignol* escrito pelo jornalista P.E. Schneider para a *The New York Magazine* de março de 1957:

“O período mais próspero do Grand-Guignol surgiu entre as duas Guerras Mundiais. Estava então, extremamente na moda frequentá-lo. Vestidos de noite e smokings eram comuns. Celebidades do momento, milionários da América do Sul e membros errantes da nobreza, foram lá assiduamente para ter medo e para se sentirem fora de qualquer controle. A esposa de Alfonso XIII, o rei destronado da Espanha, aparecia invariavelmente na véspera do feriado de Todos os Santos. O Rei Carol, da Romênia perseguido pelo príncipe Nicholas, visitou o Grand-Guignol, e quando Carol regressou ao trono e Nicholas foi por sua vez exilado, ele também foi ao Grand-Guignol<sup>47</sup>.”

Foi justamente no período da administração Choisy-Zibell que um nome viria a se tornar a grande lenda do Grand-Guignol, a atriz Marie-Thérèse Beau. Marie-Thérèse adotou como nome artístico Paula Maxa, ou simplesmente Maxa, como ficou mundialmente conhecida. Nascida em Paris, sua família era oriunda de Chamblay, uma pequena aldeia no interior no departamento de Jura. Seu pai era artesão e sua mãe diretora de uma instituição para jovens meninas. Paula Maxa estreou no Grand-Guignol em 1917, e logo ela viria a se tornar conhecida como “*a Sarah Bernhardt da impasse Chaptal*” ou “*A Dama do Père-Lachaise*<sup>48</sup>”. Durante a sua carreira no Grand-Guignol, Maxa, tornou-se “*a mulher mais assassinada do mundo*”, foi submetida à uma extensa lista de torturas, as mais originais de toda história do teatro. Ela foi baleada com uma espingarda e um revólver, escalpelada, estrangulada, estripada, estuprada, guilhotinada, enforcada, esquartejada, queimada, cortada com instrumentos cirúrgicos e lancetas, cortada em oitenta e três partes por um punhal espanhol invisível, picada por um escorpião, envenenada com arsênico, devorada por uma onça-parda, estrangulada por um colar de pérolas, e chicoteada, ela também foi colocada para dormir por um buquê de rosas, beijada por um leproso e submetida a uma metamorfose muito incomum, que foi descrita pelo crítico de teatro Ernest-

46 (...) De grands esprits du siècle confesseront, pour certains, leur fréquentation plus ou moins assidue du lieu ; on y rencontre des anarchistes, des surréalistes ou encore des personnalités comme Anaïs Nin ou Ernst Jünger qui en tirera dans “Une dangereuse reencontre” (...). [Tradução nossa].

47 The Grand-Guignol’s most prosperous period came between the two World Wars. It was then highly fashionable. Evening dresses and tuxedos were a commonplace. Celebrities of the day, South American millionaires and errant royalty went there assiduously to be scared out of their wits. The wife of Alfonso XIII, dethroned King of Spain, invariable showed up on All Saints’ Eve. King Carol, chased from Rumania by Prince Nicholas, visited the Grand Guignol; and when upon Carol’s return, Nicholas was exiled in turn; he went to the Grand Guignol. [Tradução nossa].

48 O Cemitério do Père-Lachaise (em francês: Cimetière du Père-Lachaise) é o maior cemitério de Paris e um dos mais famosos do mundo. Está situado no 20º arrondissement de Paris.



Maurice Laumann em um artigo para a revista *Fantasio*, edição nº 318 de novembro de 1922:

“Duzentas noites seguidas, ela simplesmente se decompôs no palco diante de uma plateia que não teria trocado seu assento nem por todo o ouro das Américas. A operação durou uns bons dois minutos durante os quais a jovem transformava-se pouco a pouco em um cadáver abominável<sup>49</sup>”.

Para permitir ao público um alívio das tensões inspiradas pelo medo e insanidade, uma noite no teatro do Grand-Guignol alternavam-se as peças assustadoras e as comédias para criar um espécie de efeito quente e frio. Assim, depois de “experimentar o horrível”, o público podia recompor-se com comédias leves de nomes como *Ernestine est enragée!* (*Ernestine está Furiosa!*), *Adele est grosse!* (*Adele é gorda!*), ou *Hue! Cocotte!* (*Ei! Cocota!*). Se o Grand-Guignol era um teatro popular em todos os sentidos da palavra – pois era frequentado por moradores da vizinhança, em comparação com a audiência de alto nível que frequentava a *Comédie-Française*<sup>50</sup> – frequentá-lo não podia ser de conhecimento público. Ir ao Grand-Guignol, tinha um sentimento menos social que um privado e determinados membros do público, efetivamente, preferiam não ser vistos. Algumas testemunhas relataram que os camarotes de ferro grelhado na parte de trás do teatro encorajou um certo “extremismo”, especialmente durante as matinês de segunda-feira, quando muitas vezes as mulheres cometiam adultério, atirando-se, meio mortas de medo, nos braços de seus vizinhos. Flerte ao estilo do Grand-Guignol. Os funcionários da limpeza, muitas vezes encontravam os assentos manchados.



Charles Nonon e Paula Maxa.  
Fonte: Life Magazine

49 “Deux cents nuits d’affilée, elle a juste tombé en panne sur scène devant un public qui ne serait pas changé son siège pas pour tout l’or dans les Amériques. L’opération a duré deux bonnes minutes au cours de laquelle la jeune fille a été transformée peu à peu en un cadavre hideux”. [Tradução nossa]

50 Comédie-Française, ou Théâtre-Français, é um teatro estatal da França situado no 1.º arrondissement de Paris. Foi fundada por decreto de Luís XIV em 21 de outubro de 1680 para fundir, numa só, as duas únicas companhias parisienses: a companhia do Hôtel Guénégaud e a do Hôtel de Bourgogne. O repertório incluía peças de Molière e de Jean Racine, além de outras de Pierre Corneille, Paul Scarron e Jean de Rotrou. Atualmente, a Comédie-Française dispõe de um repertório de cerca de 3 000 peças e de três salas de teatro: a sala Richelieu, o Théâtre du Vieux-Colombier e o Studio-Théâtre.

Apesar do Grand-Guignol viver seu período dourado com a direção de Choisy e Zibell, a administração do teatro passou por dois períodos bastante turbulentos.

Em fevereiro de 1921, estreava no palco da Impasse Chaptal a peça *Le Marquis de Sade*, de Charles Méré. Os críticos, em sua grande maioria, não pouparam a encenação acusando o autor de atentar violentamente contra a moral e os bons costumes por adaptar para o Grand-Guignol as narrativas reais de uma das personagens mais insanas da história da França. E, de fato, todos os ingredientes necessários para se enquadrar ao estilo do Teatro estavam presentes: loucura, violência e sexo.

Meses depois da estreia de *Le Marquis de Sade*, entrou em cartaz um novo texto de André De Lorde e Jean Bernac, *Au Petit Jour* (*Ao Amanhecer*). A peça, em termos estilísticos e narrativos, não apresentava nenhuma grande mudança para os padrões do Grand-Guignol. Na trama, um assassino espera a sua execução em sua cela. O homem, em um ataque de ciúmes, cortara a garganta de sua namorada e conta o fato para seu colega de cela. Por infelicidade, o referido colega era o pai da jovem assassinada. Este passa então a torturar o homem com descrições precisas dos procedimentos da guilhotina. Enfim, o assassino, já à beira da loucura, é levado ao cadafalso. A cena da decapitação é mostrada em detalhes diante da plateia, que reagem violentamente contra o Teatro. Pouco tempo após à primeira apresentação, a Polícia envia uma nota à imprensa:

“Há nesse momento uma peça de teatro no Grand-Guignol que permite a visão do funcionamento de uma guilhotina. Nesta manhã, o Delegado-Geral entrou em contato com o diretor e autores da peça. Ficou decidido que o final do terceiro ato seria modificado e que, naquela cena, a decapitação propriamente dita não aconteceria.<sup>51</sup>”

O fato é que *Au Petit Jour* causou uma grande comoção popular. Passeatas foram organizadas em frente ao Grand-Guignol, muito se discutiu nos jornais e nas ruas. De um lado os que acreditavam que a presença da guilhotina em cena era um violento atentado contra a França e do outro lado os que defendiam a peça. O próprio autor saiu em defesa de seu texto, ao publicar um extenso e inflamado artigo no qual atacava as pessoas que censuravam um ato de punição encenado no palco e que faziam vistas grossas para crimes cometidos na vida real.

A reação violenta do público para esse episódio pode ser facilmente compreendida ao analisarmos as circunstâncias culturais em torno do ocorrido.

Na França, mais do que em qualquer outro lugar do mundo, a guilhotina exerceu um papel preponderante na História. O aparelho criado, por Joseph Ignace Guillotin, em 1738, tinha, inicialmente, a finalidade de proporcionar uma morte rápida e sem dor aos condenados à morte. Entretanto, devido aos excessos cometidos durante a Revolução Francesa onde todo e qualquer suspeito de se opor ao regime passou a ser decapitado – estima-se que cerca de 20 mil execuções foram efetuadas – a guilhotina ficou marcada como símbolo de crueldade e opressão. De fato, o uso do aparelho só foi proibido na gestão do presidente François Mitterrand em 1981!!! O sentimento do povo francês, bem como o do governo, era que a violência causada pelo uso ou

51 Cf. BISCAIA FILHO, 2012, p24.

o mau uso da guilhotina era tão terrível quanto o crime cometido pelo condenado. E assim, como o assassino que não gosta de ser lembrado de seus crimes, certamente a opinião pública francesa age da mesma forma (BISCAIA FILHO, 2012, p.24).



Foyer do Teatro do Grand-Guignol em 1947.

Fonte: <http://www.vintag.es/2014/12/pictures-of-horror-shows-at-grand.html>

Todos os debates em torno de *Au Petit Jour*, serviram apenas como combustível para atizar a curiosidade popular que lotava as sessões da peça. Mesmo com a censura imposta pela Polícia, o Grand-Guignol continuou a receber grandes afluxos de público e coube às autoridades apenas arquivar o caso e a retirar a punição.

Ainda sob a administração artística de Choisy, em 1923 o Grand-Guignol, organiza sua primeira turnê internacional. As cidades escolhidas foram Montreal, Nova York, São Paulo e Rio de Janeiro. Entretanto, apenas na primeira cidade a Companhia francesa viu suas performances com casas lotadas. Em Nova York, apesar de um grande apelo publicitário em torno das apresentações, a empreitada resultou em um grande fracasso. Nas duas últimas cidades, São Paulo e Rio de Janeiro, a companhia do Grand-Guignol – mesmo com as diferenças de idioma – teve uma acolhida mais calorosa. Apesar de não obter um sucesso estrondoso de bilheteria, a turnê se estendeu para além da data prevista. O fato é que a passagem do Grand-Guignol pelo Brasil não passou incólume. Prova disso está nas duas peças breves – *O Professor de Cadáveres* (1929) e *A Dama da Noite Sem Fim* (1930) – escritas pelo escritor gaúcho Érico Veríssimo, impregnado pelo espírito do Grand-Guignol.

**THÉÂTRE DU  
GRAND GUIGNOL**

20<sup>bis</sup> Rue Chaptal

Directeurs M. et M<sup>me</sup> Ravensfield



**L'ATROCE VOLUPTÉ**

DRAME EN 2 ACTES DE M.M. GEORGE NEVEUX ET MAX MAUREY  
Mise en Scène de M. Philippe KINGSLAN JOHN  
M<sup>lle</sup> Chloe WHITTAKER - M<sup>lle</sup> Sarah WHITE - M. Richard PULLMAN  
M. Aidan CASEY - M. Will PAR SLOW - M. Louis RAVENSFIELD

L'Étreinte (O Abraço, 1925). Peça de André de Lorde e Pierre Chainé

L'Atroce Volupté (Volúpia Atroz, 1919).  
peça de Georges Neveux e Max Maurey

**THÉÂTRE DU  
GRAND GUIGNOL**

20<sup>bis</sup> Rue Chaptal Directeurs C. CHOISY et J. JOUVIN  
**ONE OF THE GREATEST PARIS' CURIOSITIES**

**L'ÉTREINTE**

DRAME EN 2 ACTES DE M.M. ANDRÉ DE LORDE ET PIERRE CHAINÉ  
Mise en Scène de M. Camille CHOISY  
M<sup>lle</sup> Juliette DEPRESLE - M. Jean MAX  
M<sup>me</sup> GONZALVES - M. DIENER - M. ORVAL  
MERCREDIS, SAMEDIS, DIMANCHES ET FÊTES: MATINÉES à 2<sup>h</sup>3/4

Depois de 14 anos à frente das finanças do Grand-Guignol, Charles Zibell, deixa o teatro em 1928 e vende sua parte na sociedade para o dramaturgo, diretor e produtor Jack Jouvin. A relação entre Jouvin e Choisy, foi extremamente conturbada pois o novo sócio insistia em mudar a fórmula, já consagrada, do Grand-Guignol para enfatizar um tipo de dramaturgia mais calcada no terror psicológico mais sutil ao invés do sangue e da tortura física. Outra mudança imposta pelo novo sócio foi em relação à forma das apresentações da casa. Antes o programa do teatro incluía entre seis ou setes peças breves, sempre intercalando comédias leves aos dramas de terror e de autores diversos. Na nova administração, Jouvin queria unir cada noite por tema e por autor. As melhorias implementadas nos anos de Choisy foram extremamente relevantes. Em seus primeiros anos, o Grand-Guignol era um teatro que apresentava peças de gabinete, ou seja, fechadas em espaços interiores. Com Choisy as peças passaram a ter como cenário lugares incomuns e a encenação se aprimorou para alcançar algo de maior valor artístico. A colaboração entre Choisy e Jouvin não funcionou e a guerra de braços entre os dois foi vencida por Jack Jouvin que assume o controle total do Grand-Guignol em 1930. Querendo ter o controle absoluto sobre as operações do teatro, Jouvin demite sua maior estrela, Paula Maxa. A justificativa para a demissão era que a atriz estava roubando as atenções para si devido ao grande sucesso individual que ela detinha junto ao público e que o Grand-Guignol precisava ter um elenco

mais coeso e uniforme. Segundo Paulo Biscaia Filho, em seu livro *Palcos de Sangue* o novo diretor tentou ser sério e inovador, mas apenas exercitava seu ego em textos e encenações ruins. Muitas das peças apresentadas no teatro neste período foram escritas pelo próprio Jouvin que se valia de pseudônimos para colocar seus textos em cartaz. A falta de talento e a ambição pessoal do diretor desencadeou no esvaziamento do público frequentador do Grand-Guignol. Outro fator foi o advento do cinema que começava a se popularizar. Mesmo sem a sanguinolência vista nos palcos, filmes hollywoodianos como *Drácula* (Dracula, 1931) e *A Múmia* (The Mummy, 1932) foram gradativamente substituindo os anseios da audiência pelo terror. A abundância de elementos aterrorizantes do passado tornaram-se tão grandes que já não eram mais verossímeis. Até a Segunda Guerra Mundial, o teatro estava começando a vacilar, deixando se levar por seus próprios excessos.



**Le Baiser Dans La Nuit (O Beijo na Noite, 1912). Peça de Maurice Level**

Em 1937, Eva Berkson, uma atriz britânica, comprou o Grand-Guignol de Jouvin determinada a trazer de volta os anos dourados vivenciados pelo teatro. Uma de suas principais medidas foi resgatar velhas peças de horror e estreitar novas no mesmo estilo consagrado da época de Choisy. Eva também trouxe de volta para os palcos o talento de Paula Maxa, mas a parceria entre elas durou pouco tempo. Em uma apresentação, Maxa se machucou de verdade ao tentar executar uma cena com uma faca e foi obrigada a se afastar definitivamente do Grand-Guignol. Berkson estava realmente fazendo um bom trabalho e conseguindo resgatar o glamour perdido de outrora, mas o público estava cada vez preocupado com a Segunda Guerra Mundial que se aproximava a passos largos. Em 1939, uma peça estreou no palco do Grand-Guignol mostrando os horrores e a violência

nazista na Polônia, mas a encenação teve que ser interrompida por conta da ocupação alemã na França. Além disso, Eva Berkson que possuía ascendência judaica se viu obrigada a abandonar o teatro e a voltar para a Inglaterra para fugir de possíveis perseguições por parte dos nazistas. A Segunda Guerra Mundial se encarregou de dar o golpe de morte quase final ao teatro da *impasse* Chaptal. A realidade ultrapassou a ficção, e a frequência das performances no pós-guerra diminuíram. Com Eva exilada na Inglaterra, Choisy retoma a direção do Grand-Guignol forçado pelas ordens de entusiastas alemães. O teatro passa então a funcionar e apresentar espetáculos direcionados aos soldados e oficiais alemães. Camille Choisy chegou a ser acusado de colaborador do regime nazista, mas faleceu antes de ser julgado. Outra grande perda do Grand-Guignol durante os anos de guerra foi a morte de seu maior dramaturgo, André De Lorde, aos 90 anos.

Berkson só retornaria à rua Chaptal 20 em 1947. Entretanto, o seu trabalho foi interrompido pelas memórias hediondas que os horrores da guerra trazia. O medo se tornara algo corriqueiro por toda a Europa e as tentativas de encher o teatro novamente se mostraram em vão. A este respeito Stanislas Chapel escreve em seu artigo intitulado *Le Grand-Guignol: Acte Un, Histoire et Repertoire*:

“(…) o Grand-Guignol, não pode mais, após as atrocidades cometidas nos campos de concentração, mostrar a mesma desenvoltura em relação ao horror. Esta fratura ligada à guerra nunca mais será reparada, ainda que o teatro continue funcionando após a Ocupação; sua fórmula está definitivamente esgotada (...)”<sup>52</sup>

De fato, o Grand-Guignol nunca mais foi o mesmo após a Segunda Guerra. Apesar de tentar de todas as formas revitalizar o teatro, a fórmula que garantiu seu sucesso transformou-se em comédia irônica, em arremedo de si mesmo. O que antes arrebatava suspiros assustados de uma plateia ávida por terror agora arrancava gargalhadas.

Eva Berkson deixa definitivamente o teatro em 1951 sendo substituída por vários outros diretores. Nenhum deles conseguiu resgatar o período de glória e nem tampouco trazer algo inovador e diferenciado para o teatro. A dramaturgia no Grand-Guignol passa a oscilar bastante. Os temas ligados ao terror passam a dar espaço a romances policiais com apelos sexuais e a revistas musicais. Além disso, a qualidade das atuações e a execução desleixada dos truques por parte do elenco são os responsáveis pra agravar ainda mais os problemas de incredulidade da plateia. Sob esse aspecto Mme. Raymonde Machard – que dirigiu o Grand-Guignol entre 1954 e 1958 – afirma para o artigo *Fading Horrors of The Grand-Guignol*, publicado na *The New York Times Magazine* do dia 18 de março de 1957:

“(…) que está plenamente consciente da necessidade e procura estabelecer uma fórmula mais moderna. Mas ela ainda não encontrou os autores para realizar a tarefa. Nenhum novo gênio do crime apareceu para substituir o pré-guerra Príncipe do Terror, de Lorde. E assim, nesse meio tempo, o Grand-Guignol tece um curso instável entre suspenses aguados e comédias de strip tease. Este compromisso não satisfaz nem os amantes da antiga tradição, nem aqueles que vêm com a expectativa

---

52 “(...) le Grand-Guignol, ne peut plus, après les atrocités commises dans les camps de concentration, afficher la même légèreté par rapport à l’horreur. Cette fracture liée à la guerre ne sera jamais réparée, même si le théâtre continue sous l’Occupation, quelque chose est définitivement brisé (...)”. [Tradução nossa].

de experimentar novas receitas para causar desmaios. O fato é que o Grand-Guignol não é mais a sensação parisiense, a atração da moda que outrora havia sido. (...)”<sup>53</sup>

O Grand-Guignol agonizou até o final de 1962 quando fechou definitivamente suas portas. No ano seguinte, Marcel Lupovici, um ator francês de origem romena, adquiriu o teatro e determinado a acabar com a tradição sanguinolenta do local, põe todo e qualquer vestígio relacionado com a história pregressa do estabelecimento a leilão. Toda a mobília, bem como cartazes, adereços, figurinos, cenários e objetos foram vendidos. No ano seguinte o teatro foi reaberto e rebatizado como Théâtre 347 – nome dado em função do número de lugares disponíveis para o público – e segue em funcionamento até o ano de 1981 sem que nada de especial tenha sido apresentado por ali. Em 1982 o prédio é comprado pelo governo e doado à *École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre* (ENSATT) e usado principalmente para montagens estudantis.

Depois de um tempo a École passa a relegar o teatro a segundo plano e o deixa sem uso. O local passa alguns anos abandonado, e volta a ser ocupado no final da década de 90. Após mais um breve período de abandono, no ano de 2002 o prédio foi invadido e ocupado por um grupo de performers que conseguiu a concessão legal do teatro. Em 2004, o IVT – International Visual Theater, compra o prédio do antigo Teatro do Grand-Guignol junto à ENSATT por um milhão e trezentos e sessenta mil euros. O IVT funciona como um centro e laboratório de pesquisas artísticas, linguísticas e pedagógicas sobre a linguagem dos sinais. É também sede de uma companhia teatral profissional formada por atores com deficiências auditivas e, atualmente, é dirigido pela atriz e dramaturga francesa Emanuelle Laborit. Todos os anos, o IVT atende cerca de 900 pessoas que procuram o local para aprender a linguagem de sinais.

Hoje, o prédio da Rua Chaptal passa despercebido por grande parte das pessoas que passam pela localidade e que desconhecem a sua verdadeira alma negra, o lugar que deu o pontapé inicial a grande parte das manifestações teatrais e cinematográficas de horror moderno e que, infelizmente, só é lembrado por fãs e entusiastas do gênero.

---

53 “(...) is fully aware of the need and is seeking to establish a more modern formula. But she has not yet found the authors to accomplish the task. No new genius of crime has come to replace the pre-war Prince of Terror, de Lorde. And so, in the meantime, the Grand-Guignol weaves a shaky course between watered-down thrillers and comic-relief strip tease. This compromise satisfies neither the lovers of the old tradition nor those who come expecting to try out new recipes for swooning. As a result, the Grand-Guignol is no longer, for the up-to-date Parisian, the fashionable attraction that it once was. (...)” [Tradução nossa].

## CONCLUSÃO

Vivemos em uma era dominada pela tecnologia dos computadores. Eles estão presentes em quase tudo, de simples aparelhos aos mais complexos programas de medicina. Eles nos auxiliam em quase todos os campos do conhecimento. E a cada dia que passa nos tornamos, mesmo que involuntariamente, dependentes das facilidades proporcionadas pela tecnologia. O cinema e a televisão utilizam em suas produções avançados programas de computação para criar efeitos especiais que reproduzem – com um grau impressionante de fidelidade e de uma maneira extremamente precisa – a realidade. É raro, em nossos dias, assistirmos algum filme que não se valha deste expediente. Hoje podemos ver nas telas um vulcão em erupção, terremotos, avalanches e toda uma série de catástrofes inimagináveis. A cada dia surgem novos programas que são capazes de recriar a realidade com exatidão. A partir deste quadro, nos parece quase impossível ao Teatro, que é a arte do aqui e agora, competir com toda essa parafernália para criar imagens realistas no palco e ainda causar algum tipo de comoção em seus espectadores.



L'homme Qui A Tué La Mort (O Homem que Matou a Morte, 1928). Peça de René Berton



A análise empreendida sobre o conjunto textual da obra de Paulo Biscaia Filho, bem como a pesquisa executada para a reconstituição autoral e histórica em torno do Teatro do Grand-Guignol e a tentativa de compreensão em torno do Teatro de Horror, nos possibilitou um primeiro passo no sentido de fomentar tanto os estudos, como o interesse sobre um gênero teatral relegado ao ostracismo. De um passado de glórias a um presente que passa pela total falta de ciência por grande parte do público e até mesmo de estudiosos de Teatro, o Grand-Guignol sobrevive hoje da iniciativa de alguns poucos grupos espalhados pelo mundo, como a companhia norte-americana, baseada na cidade de São Francisco, Thrillpeddlers que há quinze anos promove um encontro anual, a *Shocktoberfest*, onde são apresentadas peças clássicas e releituras grandguignolescas com o único intuito de celebrar o gênero.

Durante todo o percurso da pesquisa realizada para essa dissertação uma questão se tornou bastante latente: pode-se ainda falar de Grand-Guignol?

A resposta para tal questionamento é um tanto quanto óbvia. Não. Não é possível nos referirmos sobre esse gênero com o mesmo olhar em sua forma clássica, ou da maneira como foi originalmente concebida. O Teatro do Grand-Guignol fechou suas portas por diversas razões, dentre as quais a concorrência com o cinema, a falta de interesse do público em geral, o esgotamento dos temas e os horrores da Segunda Guerra Mundial que ainda estavam frescos na memória coletiva. O Teatro, tanto como gênero quanto como instituição não encontraram, apesar de inúmeras tentativas, novas fórmulas para se reinventar. De acordo com afirmações de Charles Nonon, o último diretor da casa entre os anos de 1961 e 1962, em uma entrevista imediatamente após o fechamento da casa:

“Nós nunca conseguiríamos igualar os horrores de Buchenwald<sup>54</sup> ou Auchwitz em nossas peças. De certa forma, tudo o que fazíamos para chocar havia sido amplificado no mundo real.”

Hoje, ao olharmos para um texto clássico como *Un Crime Dans Une Maison De Fous* (Crime no Manicômio, 1925), escrito por André de Lorde e Alfred Binet, por exemplo, a temática vai certamente nos parecer um tanto quanto anacrônica, simplista e até mesmo bastante ingênua, mas vale a pena ressaltar que esta obra foi escrita em uma época onde as grandes revoluções tecnológicas e científicas ainda davam os seus primeiros passos. A peça obteve enorme notoriedade e foi um sucesso de público. Encenada inúmeras vezes, durante o auge do Grand-Guignol entre os anos meados da década de 1920 e 1940.

No que se refere à encenação, as bases melodramáticas e naturalistas que alicerçavam as peças clássicas do Grand-Guignol, hoje já não fazem mais sentido. Qualquer tentativa de reencenação deste gênero em seus moldes canônicos resultará infrutífera, o efeito de horror e medo que estas causaram em audiências do passado, muito provavelmente não atingirão as plateias contemporâneas.

Por outro lado, ao analisarmos um texto como *Nervo Craniano Zero*, que é uma obra que revisita e presta homenagens ao Grand-Guignol, podemos afirmar que é possível sim reviver, reinventar e resgatar esse gênero degenerado. Mesmo bebendo da fonte de outros universos, como o cinema e os quadrinhos,

<sup>54</sup> Buchenwald foi um campo de concentração nazista voltado para a produção de armamentos, funcionou de julho de 1937 a abril de 1945 e abrigou mais de duzentos e cinquenta mil detentos. Constituiu-se num campo de trabalhos forçados para indivíduos considerados inimigos do nazismo, como comunistas, judeus, testemunhas de Jeová, ciganos e homossexuais.

esta obra consegue instigar o público. *Nervo Craniano Zero* consegue aproximar o público apostando em uma temática que, apesar de visitar o molde clássico do Grand-Guignol, principalmente no que se refere aos dispositivos cênicos empregados nas cenas de violência, nos traz para um mundo mais familiar ao espectador contemporâneo. Ainda que haja a recorrência no uso de novas tecnologias, entre elas o recurso do audiovisual, que dá suporte aos atores durante a encenação, a experiência proposta pela companhia Vigor Mortis é um aceno de novas possibilidades para o modelo criado por Oscar Métenier em 1897.

Sobre esse aspecto, o tema apresentado nesta dissertação não esgota aqui suas possibilidades. Há ainda um grande campo a ser descoberto e uma grande quantidade de material para ser estudado e pesquisado. Esse conteúdo, sem sombra de dúvidas, ultrapassa a esfera de uma dissertação de mestrado. Uma futura continuidade deste estudo pode enriquecer ainda mais nossos conhecimentos sobre essa temática. Ao olharmos para esse objeto fascinante sob uma perspectiva otimista, quem sabe, possamos fazer com que o Teatro do Grand-Guignol venha a ser lembrado e alçado, nos meios acadêmicos, à condição de um dos grandes propulsores e precursores das vanguardas artísticas do século XX .



Le Sorcier (A Feiticeira, 1922). Peça de Maurice Level

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR**, José et al. *Vigor Mortis Comics 2: Sangue, Suor e Nanquim*. Curitiba: Quadrinhofilia, 2014.
- ANTONA-TRAVERSI**, Camillo. *L'Histoire du Grand-Guignol*. Paris/Reims: Librairie Théâtrale, 1933. p. 96
- ARISTÓTELES**. *Poética*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959. Trad. de: Antônio Carvalho.
- ASHFORD**, Jenny. *Le théâtre du Grand-Guignol: Tiny Paris Theater Became Synonymous with Grisly Horror*. 27 jul. 2009. Disponível em: <<http://www.suite101.com/content/le-thetre-du-grandguignol-a134989>>. Acesso em: 01 mar. 2011.
- AUSLANDER**, Philip. *The Performativity of Performance Documentation*. IN: PAJ n. 84, The MIT Press, 2006, p. 1-10.
- AUSTIN**, John Langshaw. *How to do things with words*. Oxford University Press. New York, 1962.
- AUSTIN**, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. Trad.: Danilo Marcondes de Souza Filho.
- BARBARA** Steele. Disponível em: <[http://www.imdb.com/name/nm0824489/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0824489/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)>. Acesso em: 26 nov. 2016.
- BISCAIA FILHO**, Paulo; **AGUIAR**, José. *Vigor Mortis Comics*. Campinas: Zarabatana Books, 2011.
- BISCAIA FILHO**, Paulo. *Palcos de Sangue*. 1a edição, Belo Horizonte: Editora Estronho, 2012.
- BLACKWOOD**, Russel. *The Gore and Glory of the Grand-Guignol*. Callbord Magazine, abr. 1996. Disponível em: <<http://www.grandguignol.com/callboard1996.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2010.
- CARROLL**, Noël. *A Filosofia do Horror ou Os Paradoxos do Coração*. Campinas/SP: Papirus, 1999.
- CARROLL**, Noël. *The philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.
- CHARTIER**, Roger. *Cultura Popular: revistando um conceito historiográfico*. Trad. Anne-Marie Milon Oliveira. Seminário: Popular Culture and Interdisciplinary Conference. Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1992.
- CULLER**, Jonathan. *Teoria Literária: Uma Introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

- CULLER**, Jonathan. *The Fortunes of the Performative*. IN: Poetics Today 21:3 (Fall 2000), p.503-519.
- DAVE MCKEAN**. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Dave\\_McKean&oldid=48841189](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Dave_McKean&oldid=48841189)>. Acesso em: 20 mai. 2017.
- DEÀK** , František . *Theatre du Grand-Guignol*. The Drama Rewiew, mar.1974, pp. 8-15.
- DELEUZE**, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DERRIDA**, Jacques. *Assinatura, acontecimento, contexto*. In: \_\_\_\_\_. Limited Inc. Trad. de: Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1991. p. 11-37.
- DERRIDA**, Jacques. *Assinatura, Evento, Contexto*. In: Margens da Filosofia. São Paulo, Papirus, 1991, p. 349-373.
- ELLIS-PETERSEN**, Hannah. *Five People Faint Due To Violence In National Theatre's Cleansed*. The Guardian. Fev. 2016. Disponível em: <http://www.theguardian.com/stage/2016/feb/24/five-people-faint-40-leave-violence-cleansed-national-theatre-sarah-kane>. Acesso em: 25 fev. 2016.
- ESSLIN**, Martin. *Teatro do Absurdo*. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 3ª edição 1968, p. 251-252.
- FARRIDAY**, Michael. *Grand-Guignol: Bluebeard Was A Student By Comaparison With The Blood-Dripping Slaughters Which Take Place Nightly In Paris And São Francisco*. Pace Magazine, mar. 1951. Disponível em: < <http://www.grandguignol.com/pace1951.htm> > Acesso em: 05 nov. 2010.
- FERNANDES**, Silvia. *Notas Sobre Dramaturgia Contemporânea. Teatro Contemporâneo e Narrativas*. Revista O percevejo. Ano 8. N.9, 2000. Departamento de teoria do teatro, PPGT, UNIRIO.
- FERNANDES**, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.
- FILME Snuff**. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Filme\\_snuff&oldid=48202426](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Filme_snuff&oldid=48202426)>. Acesso em: 7 mar. 2017.
- GORDON**, Mel. *The Grand-Guignol: Theatre Of Fear And Terror*. New York: De Capo Press, 1988.
- GUINSBURG**, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Org.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.179.
- HAMMER FILM PRODUCTIONS**. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Hammer\\_Film](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Hammer_Film)>

Productions&oldid=46421453>. Acesso em: 11 ago. 2016.

**HAND**, Richard J., **WILSON**, Michael. *The Grand-Guignol: Aspects of Theory and Practice*. Theatre Research Internacional, Autumn, 2000, Vol. 25, No. 3, p. 266-275. Disponível em: <[http://www.grandguignol.com/tri\\_1.htm](http://www.grandguignol.com/tri_1.htm)>. Acesso em: 05 dez. 2010.

**HAND**, Richard J., **WILSON**, Michael. *Grand-Guignol: The French Theatre Of Horror*. University of Exeter Press: UK. 2002.

**HART**, Eric. *The Gore Of Grand-Guignol*. 11 out. 2010. Disponível em: <<http://www.props.eric-hart.com/features/the-gore-of-grand-guignol/#hide>>. Acesso em: 01 dez. 2010.

**HARVEY**, John H. *Fear of Science*. SOMA Magazine, nov. 1991. Disponível em: <<http://www.grandguignol.com/soma1991.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2010.

**HORROR** *Playlets: Torture And Lots Of Blood Keep The Audiences In A State Of Numb Terror*. Five Star Final Magazine, 10 abr. 1950. Disponível em: <<http://www.grandguignol.com/final1950.htm>> Acesso em: 05 nov. 2010.

**JAUSS**, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78p.

**JAUSS**, Robert Hans. *A Literatura como provocação: História da Literatura como provocação Literária*. Lisboa:: Vega, 1993. Trad.: Teresa Cruz.

**LEHMANN**, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad.: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosaf & Naif, 2007.

**LOVECRAFT**, H.P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

**MARINA**, José Antônio. *Anatomia del Miedo. Um Tratado Sobre La Valentía*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.

**MÁRIO** Bava. Disponível em: <[http://www.imdb.com/name/nm0000878/?ref\\_=fn\\_al\\_nm\\_1](http://www.imdb.com/name/nm0000878/?ref_=fn_al_nm_1)>. Acesso em: 26 nov. 2016.

**METZ**, Christian. *O significante imaginário – Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

**MURDERS** *In The Rue Chaptal*. Time Magazine, 10 mar. 1947. Disponível em: <<http://www.grandguignol.com/time1947.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2010.

**NEIL GAIMAN**. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível

em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Neil\\_Gaiman&oldid=49555942](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Neil_Gaiman&oldid=49555942)>. Acesso em: 11 ago. 2017.

**O'LEARY**, Sean. *The Relationship Between Le Theatre Du Grand-Guignol And The Cinema 1897 - 1962*. 2005. 84 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arts and Writing, Glassboro: Rowan University, 2005.

**PANDEMIA** de Gripe A de 2009 no Brasil. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Pandemia\\_de\\_gripe\\_A\\_de\\_2009\\_no\\_Brasil&oldid=49554804](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Pandemia_de_gripe_A_de_2009_no_Brasil&oldid=49554804)>. Acesso em: 11 ago. 2017.

**PARIS** *Writhes Again*. Time Magazine, 16 jan. 1950. Disponível em: < <http://www.grandguignol.com/time1950.htm> >. Acesso em: 05 nov. 2010.

**PAVIS**, Patrice. *A Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005. Trad. Sérgio Sálvia Coelho.

**PAVIS**, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. p.144.

**PIERRON**, Agnes. *House of Horrors*. Grand Street Magazine, jul. 1996. Disponível em: <<http://www.grandguignol.com/grandstreet.htm> >. Acesso em: 05 nov. 2010.

**PIERRON**, Agnes. *Le Grand-Guignol dans l'air du temps*. Le Portique, novembro 2010. Disponível em: <<http://leportique.revues.org/index2153.html>>. Acesso em: 06 jun. 2011.

**PIERRON**, Agnes. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris: Robert Laffont, 1995.

**PIERRON**, Agnes. *Les Nuits Blanches du Grand-Guignol*. Paris: Seuil, 2002.

**PIERRON**, Agnes. *Maxa la femme plus assassinée du monde*. Paris: L'Entretemps, 2011.

**PINTO**, Joana Plaza. *Performatividade radical: ato de fala ou ato de corpo?* In: GÊNERO. Niterói, v. 3, n. 1, 2002. p. 101-110.

**R. F. LUCCHETTI**. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=R.\\_F.\\_Lucchetti&oldid=49609338](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=R._F._Lucchetti&oldid=49609338)>. Acesso em: 17 ago. 2017.

**ROTHMAN**, Willian. *Hitchcock: The murderous gaze*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

**RYNGAERT**, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. Trad.: Paulo Neves, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

**SAIDEL**, Henrique. *Jorro de Efeitos: Laços Sanguíneos entre Trash e Grand-Guignol*. Revista Urdimento, Florianópolis, v. 1, n. 14, p.21-32, jun. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/352>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

**SALLUM**, Erika. *Eis O Filho Da Luz*. Folha de São Paulo. São Paulo, 07 maio 1999. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq07059921.htm>>. Acesso em: 24 mar. 2016.

**SARAH** Kane. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Sarah\\_Kane&oldid=47290220](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Sarah_Kane&oldid=47290220)>. Acesso em: 23 nov. 2016.

**SCHNEIDER**, P.E. *Fading Horrors of the Grand-Guignol*. The New York Magazine, 18 mar. 1962. Disponível em: <<http://www.grandguignol.com/time1962.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2010

**SONTAG**, Susan. *Notas sobre Camp*. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

**STAATS**, Jonathan. *Grand-Guignol: In Living Horror*. UW-L Journal of Undergraduate Research XII, 2009. Disponível em: <[www.uwlax.edu/urc/JUR-online/PDF/2009/staats-jonathanTHA.pdf](http://www.uwlax.edu/urc/JUR-online/PDF/2009/staats-jonathanTHA.pdf)>. Acesso em: 17 mar. 2011.

**THE LADY** *Vanishes*. Newsweek Magazine, 10 abr. 1950. Disponível em: <<http://www.grandguignol.com/newsweek1950.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2010.

**THEATRE** *Of Horrors: Audiences Relish Grand-Guignol Specialty – Ghastly Drama On Blood- Soaked Stage – Thrill-Seekers Shiver, Shudder At Realistic Stage Sadism*. See Magazine, mar. 1950. Disponível em: <<http://www.grandguignol.com/see1950.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2010.

**TODOROV**, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva: 2008.

**TROFÉU GRALHA AZUL**. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Trof%C3%A9u\\_Gralha\\_Azul&oldid=44635844](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Trof%C3%A9u_Gralha_Azul&oldid=44635844)>. Acesso em: 30 jan. 2016.

**TROFÉU HQ MIX**. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Trof%C3%A9u\\_HQ\\_Mix&oldid=49477025](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Trof%C3%A9u_HQ_Mix&oldid=49477025)>. Acesso em: 2 ago. 2017.

**VIGOR** *Mortis Encena As Algemas De Houdini*. Diário Indústria e Comércio. Curitiba, 10 jul. 2012. Disponível em: <<http://www.diarioinduscom.com/vigor-mortis-encena-as-algemas-de-houdini/>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

## ANEXOS

### ANEXO I: O TEXTO DE NERVO CRANIANO ZERO

## NERVO CRANIANO ZERO

*Texto de Paulo Biscaia Filho – julho de 2007.*

### PERSONAGENS

*BRUNA BLOCH*

*CRISTI COSTA*

*BARTHOLOMEU BAVA*

*JURADO 1*

*JURADO 2*

*JURADO 3*

*APRESENTADORA*

### PRÓLOGO

*(fade out)*

BARTHOLOMEU

Você sabe que eu não tenho licença pra isso.

*(luz)*

BRUNA

Claro. É por isso que eu te procurei, Doutor.



BARTHOLOMEU

Legalmente falando eu não sou mais Doutor.

BRUNA

Isso importa?

BARTHOLOMEU

Agora? Não muito.

BRUNA

Então? Aceita?

BARTHOLOMEU

O que você quer nunca foi feito antes em paciente humanos. Só em cobaias. Eu só publiquei um artigo sobre isso e fiz experiências em alguns ratos e já foi suficiente pra cancelarem as verbas de pesquisa e me cassarem

a....

BRUNA

O problema não foram os ratinhos mortos, foram?

BARTHOLOMEU

Não... foi...

BRUNA

Eu sei. Não precisa me dizer. Conheço a história. Falta ter a certeza ainda, quer dizer, o que você precisa pra provar antes de me operar? Uma cobaia? Humana, quero dizer.

BARTHOLOMEU

Eu pensei que você queria ser a ser a cobaia.

BRUNA

Olhe pra mim. Eu tenho cara de idiota?

BARTHOLOMEU

Se não for em você...

BRUNA

*(interrompendo)* Eu arranjo alguém pra isso. *(pausa)*

BARTHOLOMEU

Arranja?

BRUNA

Você não precisa se preocupar com isso? Quer dizer onde vou arranjar essa... você me entende.

*(breve pausa)*

BARTHOLOMEU

*(respira fundo)*

Você está querendo fazer isso mesmo?

BRUNA

Você não estava quando operou o sua esposa, Doutor?

*(breve pausa)*

BARTHOLOMEU

Gostei muito do seu último livro. Li em uma noite.

BRUNA

Obrigado, me traga sua cópia que eu autografo depois, mas não é disso que eu quero falar agora.

BARTHOLOMEU

Tudo bem. Tem certeza que você vai conseguir essa pessoa pra...

BRUNA

Claro. Você quer que eu te diga o que? Eu enfio um anúncio em jornal e vai aparecer algum pobre desesperado.  
Sempre aparece.

## ATO 1

### CENA 1

1

*(Lettering: SEIS MESES ANTES)*

*(Vinheta do programa de TV “Estrada para a Fama”.*

*Três jurados atrás de uma mesa.)*

*(Luz em Cristi.)*

JURADO 1

Então... seu nome é

*(checa o nome na ficha sobre a mesa. Faz uma careta estranhando o nome) ... Cristi. Então, Cristi. Você vai cantar o que pra gente?*

CRISTI

Eu não sei direito como é que a música se chama, mas eu gosto muito dela. É uma música que fala de amor.

JURADO 1

*(irônico) Ah, que bonito. Pode começar então.*

## MUSICA TEMA/CRÉDITOS

BARTHOLOMEU

*(ao lado de uma tela de apresentação escrito “Dra. Bartholomeu Bava. Neurobiólogo. Resultados de pesquisa. Projeto Melpomene”)*

Melpomene, musa da tragédia na mitologia greco-romana, era geralmente invocada para a inspirar a criação de belos poemas líricos. Compreender os processos criativos da mente humana é o foco dessa pesquisa. É fato que pessoas com excelência criativa operam em três pontos: alto nível de conhecimento, capacidade de criar pensamentos divergentes mediados pelo lóbulo frontal e por fim a modulação de neurotransmissores entre o lóbulo frontal e o sistema nervoso. Altos níveis de dopamina aumentam a excitação geral e reduzem a inibição latente na geração de ideias. O envio de dopamina é regido por impulsos elétricos do sistema nervoso. A combinação precisa desses impulsos servem como ponte para criatividade. Sabemos que temos que comer quando temos fome, sabemos quando temos que dormir quando temos sono, mas não sabemos o que

temos que fazer quando precisamos de inspiração criativa. A partir desta questão, criamos um chip indutor de dopamina. O chip Melpomene.

2

VOZ DE APRESENTADOR

O mercado literário encontrou uma nova era. As prateleiras das livrarias estão tomadas não mais por bruxos adolescentes nem por teorias de conspiração religiosa, mas pelos thrillers arrepiantes de BRUNA Bloch que com seu romance... “Onde Os Mortos Comem”, atingiu o topo da lista de best-sellers em apenas três semanas após seu lançamento. Nada mal para o primeiro romance publicado de Bloch. (Luz em BRUNA sentada em uma cadeira) BRUNA Bloch, boa tarde.

BRUNA

Boa tarde.

VOZ DE APRESENTADOR

O que todo mundo quer saber é como você conseguiu impregnar as mentes dos leitores logo em seu primeiro romance.

BRUNA

Uma coisa deve ser corrigida aí. “Onde os Mortos Comem” não é o meu primeiro romance. É apenas o primeiro para o qual eu consegui um contrato prévio com uma editora maior. O que eu quero dizer é: isso não é um produto de sorte. Foi esforço de anos de prática.

VOZ DE APRESENTADOR

A crítica vem se desmanchando em elogios pela originalidade da trama e da forma como você conduz a trama em “Onde os Mortos Comem”. Como você chegou a essa ideia?

BRUNA

Não sei te responder isso. Inspiração. É o máximo que eu posso te dizer.

VOZ DE APRESENTADOR

E como você está encarando o sucesso agora?

BRUNA

Com o máximo de naturalidade possível. Amanhã ela pode ter acabado.

VOZ DE APRESENTADOR

E se acabar?

BRUNA

Vou trabalhar pra fazer voltar.

VOZ DE APRESENTADOR

Só trabalhar? E a inspiração?

BRUNA

A gente trabalha pra ir atrás dela também.

VOZ DE APRESENTADOR

Onde é que você faz isso?

BRUNA

Buscar inspiração? Você já leu o meu livro, não? É o esgoto, os lugares podres não apenas da cidade, mas principalmente da mente humana. É nesse labirinto que eu passeio.

VOZ DE APRESENTADOR

*(em tom de piada)* Isso quer dizer que você é uma assassina fria nas horas vagas?

BRUNA

*(rindo)* Mesmo que tivesse não iria confessar aqui, certo? Mas conheci assassinos. Não é segredo para ninguém que eu já cumpri pena na cadeia, mas nunca ficou provado que matei alguém.

VOZ DE APRESENTADOR

Mas se fosse necessário matar, você mataria? Essa é a questão do livro no final das contas. Mataria?

BRUNA

Que tipo de pergunta é essa?

## VOZ DE APRESENTADOR

*(rindo)* Uma com um ponto de interrogação no final.

BRUNA

*(rindo de volta)* Neste caso, não, mas... reticências no final.

BARTHOLOMEU

No ano passado experimentamos o chip em dezenas de ratos. Testamos a capacidade do rato em resolver a saída de um pequeno labirinto. Os ratos com o Melpomene instalado encontraram solução 200 vezes mais rápida a saída do labirinto até a comida. Após alguns dias, percebemos que os ratos não mais chegavam ao fim do labirinto pela comida. Eles iam e voltavam insistentemente pelo labirinto por horas até a perda de todas as funções. O problema não estava no corpo em si, mas no feedback que o corpo dava ao próprio chip drenando toda a energia da bateria de lítio do mecanismo. Experimentamos então uma prótese de conexão a bateria até uma fonte de energia dez minutos após o acionamento do botão. O surto então era controlado e a bateria de lítio recarregada. Sem o acionamento do botão, as cobaias continuaram sem comer e nem dormir. O chip mostrou-se capaz de regular todas as funções básicas do corpo que não apresentava mais nenhuma movimentação sanguínea. O coração parou de bater e o sistema digestivo não tinha mais funcionalidade, mas o corpo se manteve ativo!! A atividade só era cancelada se o surto não fosse seguido de uma carga de energia minutos após o acionamento. Sem o acionamento, o chip mantém funções vitais por período indeterminado.

## 3

## VOZ DE APRESENTADOR

O sucesso do livro mudou a sua vida pessoal. Seu nome está constantemente no jornal e nas capas de revista de fofoca principalmente por você ter ido a uma festa de casamento acompanhado de Sonny Eichinger, eleito o homem mais elegante...

BRUNA

Isso foi só uma vez. Essas revistas exageram.

## VOZ DE APRESENTADOR

Mas sua vida mudou. Isso não há dúvida.

BRUNA

Claro que mudou. O dinheiro muda tudo. Esse trabalho significa que eu vou ficar trancada em casa direto escrevendo. Quanto mais eu escrever, mais poderei mudar a minha vida.

#### VOZ DE APRESENTADOR

Isso se seus próximos trabalhos continuarem na lista dos best sellers. Coisa que Eduardo Graniti, crítico da Revista Leia, afirma duvidar. Você se importa com o que a crítica diz?

#### BRUNA

Não, não me importo de jeito nenhum. É só a opinião de uma pessoa. Isso não importa. Vou continuar escrevendo e fazer isso cada vez melhor. Pode ter certeza que eu vou continuar nas lista dos best sellers por um bom tempo. Pode se acostumar com essa ideia.

#### 4

*(Luz em Cristi. Ela está segurando um microfone sem fio.*

*Mantém os olhos fixos os jurados)*

#### JURADO 1

Então... é... *(tenta lembrar o nome)*

#### JURADO 2

*(checando o nome da candidata na ficha sobre a mesa)* Cristi.

#### JURADO 1

Isso, Cristi. Você entende o que é o nosso trabalho aqui, não entende? Entende ou não entende?

#### CRISTI

*(levando o microfone até a boca)* Acho que entendo sim. *(solta a mão que segura o microfone)*

#### JURADO 3

Então você faz ideia que nós vimos só hoje em torno de 100 candidatas.

#### CRISTI

*(levando o microfone até a boca)* Claro. *(solta a mão que segura o microfone)*

JURADO 3

E eu já deveria estar acostumado em ver gente ruim, mas você me chamou a atenção.

CRISTI

*(levando o microfone até a boca)* Obrigada. *(solta a mão que segura o microfone)*

JURADO 3

Não. Não agradeça. Sou eu quem deve te agradecer por ter me “presenteado” com um feito incrível: a pior apresentação que eu já vi em todas as seis temporadas deste programa. *(Cristi abaixa a cabeça. Segundos de silêncio.)*

JURADO 1

Sua voz é pífia. Você não tem a mínima compreensão de o que são notas musicais.

JURADO 2

*(para o Jurado 1)* Também não exagere...

JURADO 1

*(para o Jurado 2)* Não eu não tô exagerando. *(para Cristi)* Me dê um ré e depois um dó. *(Cristi continua olhando para baixo e derrama uma lágrima)* Nem o dó? Você não sabe nem o dó? Não sabe, né? *(para o Jurado 2)* Tá vendo como eu não tô exagerando?

JURADO 2

*(para o Jurado 1)* Deixa eu falar um pouco. *(Para Cristi)* Olha... *(checa novamente o nome da candidata na ficha sobre a mesa)* ... Cristi. Eu não vou negar que você tem problemas e que certamente não vai passar pra próxima fase.

JURADO 1

*(interrompendo)* Não vai passar pra próxima fase da vida!!

JURADO 2

*(para o Jurado 1)* Deixa eu falar!! Eu que tô falando agora!! *(Para Cristi)* Cristi, Você quer mesmo ser cantora?



CRISTI

*(tentando conter as lágrimas)* É o que eu mais quero.

JURADO 2

Mesmo assim, você não tem nenhuma voz. Eu sugiro que você vá experimentar outras coisas. Tente ser qualquer outra coisa... vai que você tem talento para teatro, para dança...

JURADO 1

*(Rindo e interrompendo)* Desculpa, mas eu acho que essa aí não tem talento nem pra ser gente...

JURADO 2

*(para o Jurado 1)* Por favor!!!

JURADO 1

Eu não tenho medo de dizer isso em cadeia nacional. Ela precisa saber. É pra isso que a gente tá aqui. Ô, Cristi

*(para si)*- não tem nem um nome direito que se preza

*(para Cristi)* Vai tentar fazer outra coisa, mas suma da nossa frente!

BARTHOLOMEU

Gastamos aproximadamente oito horas por dia com sono mais duas horas comendo.

Portanto uma pessoa que trabalha 40 horas por semana, que ao longo de um ano soma 1900 horas, passaria a produzir 8700 horas e com uma capacidade criativa muito superior. O próximo passo agora é a adequação do Melpomene ao corpo humano. Nossa hipótese mais concreta sobre o local de aplicação equivale ao que experimentamos nas cobaias. Um nervo que é motivo de discussão sobre sua funcionalidade há décadas e agora conseguimos encontrar o canal perfeito de uso. O nervo craniano zero.

CENA 2

*(Lettering: HOJE. Luz em Cristi de pé no centro do palco segurando um recorte de jornal. Entra BRUNA.)*

BRUNA

*(olha para o papel na mão de Cristi)* Ah, Você veio...

CRISTI

Isso. Eu vim por causa do anúncio do jornal.

BRUNA

Isso, isso. Aceita um chá?

CRISTI

Uma água.

BRUNA

Um copo d'água, você quer dizer.

CRISTI

O que?

BRUNA

Não se mede a palavra água, o correto é escrev... quero dizer, falar... um copo d'água.

CRISTI

*(sem entender)* Claro.

BRUNA:

Sente.

CRISTI

Posso ficar de pé?

BRUNA

Se você não se importar em eu ficar sentada?

CRISTI

Não.

BRUNA

Então você veio por causa do anúncio do jornal.

CRISTI

Eu não entendi direito o que é que eu tenho que faz...

BRUNA

Mora aqui na cidade desde quando?

CRISTI

O quê?

BRUNA

Você saiu de sua cidadezinha no interior fugindo dos seus pais hiper religiosos quando? Um, dois anos no máximo.

CRISTI

Como é que A senhora sabe...?

BRUNA

Obrigado, mas me responda a pergunta.

CRISTI

Quase dois anos.

BRUNA

E veio pra cidade grande procurando fama e sucesso.

CRISTI

Ah, A senhora viu na TV?

BRUNA

O quê? Eu procuro evitar TV. Consome muito tempo desnecessário.

CRISTI

Não se lembra de mim então?

BRUNA

Deveria? Não me lembro de termos nos encontrado antes.

CRISTI

Não. É que eu apareci na TV uma vez.

BRUNA

Ah, até já posso imaginar. Programa de calouros ou algo assim. Que bonitinho. Depois disso você trabalhou com o que?

CRISTI

No que dava.

BRUNA

Prostituição?

CRISTI

Não. Deus me livre. Eu nunca ia ter coragem...

BRUNA

*(interrompendo)* Claro que ia. Você está aqui.

CRISTI

Então quer dizer que esse emprego é... ?

BRUNA

Não, não. Eu me expressei errado. Você fez o que depois do concurso? Garçonete? *(Cristi acena positivamente)*  
Assistente num salão de cabelereiros? *(ela acena novamente)* Produtora de vídeo?

CRISTI

A senhora é médium, vidente, sortista ou alguma coisa assim?

BRUNA

*(rindo)* Não, claro que não. Faz parte do meu trabalho. Sou escritora, então... tenho que conhecer bem a humanidade. Ela não tem muitas variações. Conclusões óbvias.

CRISTI

E podia me explicar melhor o que é esse trabalho? Aqui no anúncio só diz que...

BRUNA

*(interrompendo)* Você tem medo de morrer?

CRISTI

O que é que isso tem a ver com o emprego?

BRUNA

Eu ia ficar muito mais feliz se a gente economizasse tempo. Para isso acontecer, você deve ater-se a afirmações e não a fazer questionamentos.

CRISTI

Não entendi.

BRUNA

Eu faço as perguntas aqui. Entendeu? Então me responda. Você tem medo de morrer?

CRISTI

Ah, acho que que nem todo mundo.

BRUNA

Você não é todo mundo. Se você fosse todo mundo, o mundo todo teria respondido a este anúncio e só veio você. Então, tem medo de morrer?

CRISTI

Acho que sim...

BRUNA

Eu odeio respostas que começam com “Acho que”. Parece que a pessoa não está querendo se comprometer com a resposta. Ficar calado seria mais digno. Agora “acho”... Tudo bem, eu acho que me precipitei.

CRISTI

Posso fazer uma pergunta bem simples?

BRUNA

Você acabou de fazer uma? Quer direito a outra?

CRISTI

Não. A senhora nem me perguntou meu nome e eu nem sei o seu ainda.

BRUNA

Eu preferia que a gente deixasse os nomes de lado. Deixa as coisas muito íntimas. Melhor não. Pelo menos até que eu tenha certeza ... pelo menos não por enquanto. Voltando... deixe-me reformular a pergunta. Você tem algum motivo para ter medo de morrer? Em outras palavras, existe algo ou alguém nessa sua vida que iria sentir a sua falta de verdade se você morresse? A humanidade ficaria desfalcada se você deixasse de produzir alguma coisa. Você tem planos de fazer algo que mude o rumo político, tecnológico ou artístico da sociedade como nós conhecemos.

*(Silêncio)*

CRISTI

Não. Acho que não. Ai, eu disse “acho”... Isso quer dizer que esse trabalho tem risco de morrer?

BRUNA

Você é bem sagaz, hein? Então. Agora a resposta ficou mais fácil.

CRISTI

Eu só tenho medo de morrer, só isso.

BRUNA

E de viver pra sempre?

CRISTI

A senhora confunde demais as ideias pra mim.

BRUNA

Estou tentando resolver isso.

CRISTI

Acho que esse serviço é complicado demais, desculpa ter tomado seu tempo. Tomara que venha mais alguém hoje.

BRUNA

Claro que não. Se você quiser, o emprego é seu.

CRISTI

Mas eu nem consegui responder sua... pergunta.

BRUNA

Claro que respondeu. Você sabe ler, não sabe?

CRISTI

Hã?

BRUNA

Essa é uma pergunta bem mais fácil.

CRISTI

Eu li o anúncio do jornal.

BRUNA

Claro. Você me pegou nessa. Então imagino que sabe escrever, ou pelo menos desenhar as letrinhas do seu nome. *(entrega algumas folhas de papel a ela)* Leia e se quiser assine no final.

CRISTI

Isso é tipo um contrato? Posso ler com calma em casa?

BRUNA

Pode ler com calma aqui. Eu sei que você vai assinar. Se não assinar não vai conseguir pagar o aluguel do seu quartinho de pensão e vai ter que morar embaixo da ponte e você é orgulhosa demais pra isso. Não tem mais como voltar a fazer qualquer um dos serviços que tentou fazer antes, porque não teve competência pra nenhum deles. Então você vai ler basicamente pra entender o nosso acordo e só.

*(Silêncio. Cristi lê algumas linhas do contrato)*

CRISTI

Isso aqui tem a ver com ciências, biologia...

BRUNA

Qual o problema?

CRISTI

É que a senhora disse que era escritora, então eu me confundi de novo.

*(BRUNA sorri)*

BRUNA

Está de acordo com o contrato?

CRISTI

Acho que sim.

BRUNA

Acha. Claro que acha. Não poderia esperar uma resposta diferente. Prazer, meu nome é BRUNA.



CRISTI

Pode me chamar de Cristi.

*(Fade Out)*

### CENA 3

*(BRUNA e Cristi chegam em frente a uma porta com um porteiro eletrônico. Cristi está segurando uma pequena mala.)*

CRISTI

É longe aqui.

BRUNA

*(entediada)* É.

*(BRUNA toca a campainha)*

BARTHOLOMEU

*(voz off no porteiro eletrônico)* São vocês?

BRUNA

Não é o Conselho Federal de Medicina.

BARTHOLOMEU

Não tem graça. Estou abrindo.

*(A porta abre e revela a entrada para uma sala de operação clandestina. Uma mesa, instrumentos ao lado da mesa, uma estrutura de iluminação que emula os sistema de luz próprio para salas de operação. Eles entram e fecham a porta. Bartholomeu entra.)*

BRUNA

Então. Já está se sentindo em casa?

BARTHOLOMEU

Não tem uma série de instrumentos que são absolutamente necessários para...*(olha para Cristi)* ... é ela?

BRUNA

Ela fala, Doutor, e ouve também. E atende pelo nome de Cristi.

BARTHOLOMEU

Oi, tudo bem, Cristi?

CRISTI

Tudo.

BRUNA

Cristi, essa é o Doutor Bartholomeu Bava. Respeitado neurobiólogo que vai ser seu companheiro aqui. Eu sei que não é muito, mas é o que eu pude conseguir como casa para vocês dois pelos próximos...*(Engasga. Limpa a garganta.)* meses... É meio afastado da cidade, mas vocês não vão precisar sair daqui. Eu ouvi dizer que o Bartholomeu faz um strogonoff fantástico. Yummy! Aproveite pra comer agora, por que...

BARTHOLOMEU

Não tire conclusões.

BRUNA

Só estou dizendo que...

BARTHOLOMEU

*(para Cristi)* Cristi, o seu quarto é por ali. Você não quer deixar suas coisas lá?

CRISTI

Por onde?

BARTHOLOMEU

Por ali. Segunda porta.

*(Cristi sai de cena)*

BRUNA

Eu não disse que era só botar um anúncio? *(Pega uma caixa de vidro com dois chips dentro)* Esse é o Melpomene? *(fica contemplando-os durante a conversa)*

BARTHOLOMEU

Ela é bem jovem.

BRUNA

Isso é problema?

BARTHOLOMEU

Não é isso. É que...

BRUNA

É bom que ela seja jovem. Corpo forte. Sabe que eu tenho certeza que ela até trabalhava na lavoura? Esses chips são maiores do que eu imaginava.

BARTHOLOMEU

Eu só queria dizer que eu acho que ela...

BRUNA

Não ache. Eu já disse que eu odeio quem acha. Qual o próximo passo agora?

BARTHOLOMEU

Eu preciso fazer alguns exames nela antes de qualquer coisa.

BRUNA

E a operação?

BARTHOLOMEU

Eu disse que antes tenho que fazer exames...

BRUNA

Eu ouvi. E a operação?

BARTHOLOMEU

Você tem tanta pressa assim?

BRUNA

Claro. E você não tem?

BARTHOLOMEU

Se eu não fizer os testes direito isso pode atrasar ou inviabilizar o que você quer.

BRUNA

Não me diga que é tão complicado assim. É só você não repetir os erros que cometeu quando operou sua esposa.

BARTHOLOMEU

Você tem que ficar me provocando?

BRUNA

Claro. Eu quero ver o que você diz. Me dá mais material pra escrita. *(Deixa a caixa com os dois chips Melpomene sobre a mesa)*

BARTHOLOMEU

Arranje seu material em outro lugar.

BRUNA

Eu estou pagando bem pra você me dar material aqui.

*(Bartholomeu pega um bisturi de cima da mesa e avança contra BRUNA. Ela começa a rir compulsivamente)*

BARTHOLOMEU

Você pode estar me pagando, mas é só um escritora e não um mafioso com uma arma na cabeça. Se você quer pressionar, lembre que eu sei o que é matar uma pessoa. Sei o que é matar alguém que eu gostava muito e não teria problema nenhum em matar alguém por quem eu não tenho a mínima simpatia. Pare de rir (*ela não para*).

Está rindo do quê?!!

BRUNA

É muito engraçado. Você parece um personagem de folhetim barato. Eu não sei se as novelas é que inspiram a humanidade a falar essas bobagens ou se as pessoas falam mesmo assim e os folhetins é que estão certos em retratar a humanidade desse jeito. (*tenta conter o ataque de riso*) Me diga então o que você vai fazer quando receber a segunda parcela do pagamento?

BARTHOLOMEU

Não é da sua conta.

BRUNA

(*rindo novamente. imitando Bartholomeu*) “Não é da sua conta”. Hahahaha!!!

(*Bartholomeu se afasta de BRUNA que continua se contorcendo de tanto rir*)

BARTHOLOMEU

Tudo bem. Eu vou tentar apressar o que eu puder. Só tem mais uma coisa. Eu menti.

BRUNA

(*enxugando as lágrimas de riso*) O quê?

BARTHOLOMEU

Eu menti. Seu livro não é tão bom assim. Eu concordo com o que o crítico da Revista Leia disse. Você tem problemas mesmo na construção dos personagens.

(*BRUNA para de rir. Fade Out*)

## CENA 4

*(Cristi está usando um avental hospitalar. BRUNA senta em um canto com uma máquina de escrever sobre uma mesinha. Bartholomeu está em outro canto lentamente vestindo as suas roupas de cirurgia)*

BRUNA

*(para Cristi)* Está com medo?

CRISTI

Um pouco.

BRUNA

O Bartholomeu te explicou o que vai acontecer?

CRISTI

Não muito. Eu não entendi direito.

BRUNA

Pode ficar relaxada. Vai dar tudo certo. O Bartholomeu já fez essa operação antes. Não deu muito certo... *(Bartholomeu exala de ódio seu olhar para BRUNA)* ... e é por isso mesmo que ele não tem como errar agora. Quando você acordar, vai se sentir melhor. Se você estiver se sentindo bem, eu vou me sentir melhor ainda. Então, fique tranquila. Se eu tivesse alguma fé, estaria aqui rezando para que tudo dê certo.

CRISTI

Se não der certo...

BRUNA

Vai dar...

CRISTI

Se não der certo, por favor passe o dinheiro para a conta dos meus pais que eu te passei.

BRUNA

E se der certo?

CRISTI

Acho que continua tudo como antes.

BRUNA

Engraçado.

CRISTI

O quê?

BRUNA

Os seus pais só vão ficar orgulhosos mesmo de você se você morrer. Engraçado isso.

BARTHOLOMEU

BRUNA, deixe ela quieta agora.

BRUNA

Tudo bem. Vou ficar aqui no meu canto olhando vocês e escrevendo.

BARTHOLOMEU

Cristi, pode deitar de barriga pra baixo. (Cristi obedece) Você tomou o remédio que eu te passei hoje?

CRISTI

Tomei.

BARTHOLOMEU

Vou colocar agora a anestesia em você. Não vai demorar muito, você vai estar dormindo.

*(Bartholomeu enfia o tubo de anestesia no braço de Cristi. Ela vai desmaiando lentamente. A música sobe.)*

BRUNA

*(com uma ironia mista no tom da voz)* Boa sorte.

*(Durante toda a cena, BRUNA tecla algumas palavras na máquina de escrever. Bartholomeu começa a operação passando o bisturi em torno da circunferência craniana. Depois ela remove o couro cabeludo precisando puxar com alguma força. Em seguida pega uma serra e corta o osso do crânio para arrancá-lo como uma tampa de compota. Com o cérebro exposto. Ela faz alguns testes com um pequeno instrumento que solta pequenas faíscas elétricas contra algumas áreas do cérebro. Os dedos da mão de Cristi movem-se em espasmo a cada descarga elétrica. Metodicamente, Bartholomeu retira um dos chips Melpomene e com uma longa pinça aplica o mecanismo na região da nuca de Cristi.)*

BRUNA

Agora você vai arrancar o coração e os intestinos dela?

BARTHOLOMEU

O quê?

BRUNA

Como você fez com os ratos.

BARTHOLOMEU

Não precisa fazer isso agora.

BRUNA

Fará alguma diferença fazer agora ou depois?

BARTHOLOMEU

Não há a necessidade...

BRUNA

Eu só vou ter certeza que o Melpomene funciona se você arrancar os órgãos dessa garota.

BARTHOLOMEU

Eu não quero matá-la.

BRUNA



Claro que quer. É esse o plano.

BARTHOLOMEU

Eu teria de virar o corpo.

BRUNA

Faz alguma diferença se simplesmente arrancar daí de onde está mesmo?

BARTHOLOMEU

Isso está completamente...

BRUNA

Não diga errado!! Não diga errado por que se você não percebeu ainda está TUDO errado. Nada do que nós estamos fazendo aqui é legal. Então não me venha dizer o que é certo ou errado. Você não deveria ter crise de consciência nenhuma. Isso não é o que você queria?

BARTHOLOMEU

Não.

BRUNA

Como não? Você enfiou a sua própria esposa numa mesa de operação dessas por que era o que você queria. O que determina o que está certo e errado é o que você quer.

BARTHOLOMEU

Mas eu não quero mais. Isso aqui agora não é o que eu quero, mas o que VOCÊ quer!!

BRUNA

Exatamente. Então eu sou a pessoa que deve dizer o que está certo e o que está errado aqui. Então, arranque o coração dela agora!! *(pausa)* Você está com medo de que? De te cassarem a licença médica? Tarde demais já aconteceu.

BARTHOLOMEU

Eu não deveria estar fazendo isso aqui.

BRUNA

Você perdeu a licença. Isso quer dizer que você não precisa mais seguir nenhum tipo de regulamento. Você pode fazer o que quiser.

BARTHOLOMEU

Isso é crime.

BRUNA

Só é crime se alguém mais souber. Ou se você falar.

BARTHOLOMEU

Ou se ela falar.

BRUNA

Ela? (*ri desdenhando*) Arranque o coração dela e daí a gente vê se ela consegue falar alguma coisa.

BARTHOLOMEU

Arranque você.

BRUNA

Eu estou te pagando para isso.

BARTHOLOMEU

Você está me pagando para instalar o Melpomene, não para arrancar os órgãos de uma pessoa sem a mínima necessidade.

BRUNA

Eu arranco então. Me mostre o que eu tenho que fazer e eu faço. Se esse é o problema. Eu faço. Você não precisa sujar as suas mãos... sujar um pouco mais é o que eu quero dizer.

BARTHOLOMEU

Agora é você quem está falando como um personagem de folhetim.

BRUNA

Me diga como faz e cale a boca.

BARTHOLOMEU

Coloque as luvas (*enquanto BRUNA coloca as luvas*) Você vai fazer um corte logo abaixo da costela. Mais ou menos do tamanho de sua mão aberta. Faça mais alguns cortes internos até você chegar até a altura do peito...

BRUNA

Tem mais alguma coisa que não seja óbvia pra você me falar?

BARTHOLOMEU

*(estendendo o bisturi para ela)* Faça o que você quiser.

*(BRUNA faz o corte nas costas de Cristi. Sangue escorre por tudo.)*

BRUNA

E esse sangue todo?

BARTHOLOMEU

É uma pessoa. O que você esperava?

BRUNA

*(para Cristi como se ela ouvisse. enfiando a mão cada vez mais fundo como se estivesse tentando encontrar o coração.)* Bom, se o Melpomene funciona mesmo, você não vai mais precisar de sangue mesmo. Se não funcionar... também. *(percebe algo diferente com o tato)* Isso aqui mais duro deve ser o coração. Como faço agora?

BARTHOLOMEU

*(que está de costas, agachado no chão e de olhos fechados)* Termine logo com isso.

*(BRUNA arranca o coração de Cristi. Sua mão está cheia de sangue. Ela levanta o coração de Cristi até mais perto de sua cabeça para ver melhor.)*

BRUNA

*(olhando decepcionado)* Eu nunca tinha visto um desses de perto. Esperava mais...

BARTHOLOMEU

Mais?

BRUNA

O que eu quero dizer é... esperava algo... diferente.

BARTHOLOMEU

O que é que você esperava?

BRUNA

Não sei. Só acho que supervalorizam mesmo esse negócio aqui. *(Vai até uma lixeira num canto da sala)* Não parece tão importante assim. *(joga o coração no lixo)*

*(Cristi dá um longo berro sem se levantar. Fade Out)*

## **FIM DO PRIMEIRO ATO**

### **ATO 2**

#### **CENA 5**

*(Lettering: “Duas horas depois”. Crista está sentada na mesa de operação com a cabeça enfaixada. Bartholomeu está de pé ao lado dela. BRUNA olha para os olhos catatônicos de Crista)*

BRUNA

Ela está reagindo?

BARTHOLOMEU

Eu não sei.

BRUNA

Como não sabe?

BARTHOLOMEU

Foi tudo muito rápido. Você quis tudo muito rápido. Como é que você quer que eu saiba o que está acontecendo.

BRUNA

A experiência é sua não minha.

BARTHOLOMEU

*(aponta a luz de uma pequena lanterna nos olhos de Cristi)*

Não. Essa é sua experiência. As pupilas dela não se movem. Ela não tem reação nenhuma de reflexo.

BRUNA

Isso quer dizer que não deu certo? Ela virou um vegetal? Que merda é essa. Você não sabe o que está fazendo?

*(Subitamente Cristi levanta sua mão e segura a lanterna da mão de Bartholomeu, que solta um grito e se afasta de Cristi. BRUNA dá um passo para trás e esboça um sorriso.)*

CRISTI

*(com muita calma na voz)*

Eu não sei o que eu estou fazendo aqui.

BARTHOLOMEU

*(se afasta em pânico)*

Eu não posso continuar com isso!!

BRUNA

*(rangendo os dentes)*

Não me diga isso. Não agora.

CRISTI

*(com a mesma calma)*

Ela tem razão, Doutor.

BARTHOLOMEU

*(segurando as lágrimas de medo)*

O que é que eu estou fazendo?

BRUNA

*(vai até Bartholomeu e dá um tapa na sua cara)*

Um serviço pra mim. Agora se concentre e me diga o que deve ser feito.

BARTHOLOMEU

*(tentando se acalmar. vai até uma mesa e pega algumas ampolas, vidros com pílulas e seringas. Para Cristi)*

O seu sangue está parado no corpo. Para que seus movimentos possam continuar, temos que injetar isso aqui.

BRUNA

O que é isso?

BARTHOLOMEU

Pensei que não quisesse saber dos detalhes técnicos.

BRUNA

Se eu vou passar por isso, tenho que saber, não é?

BARTHOLOMEU

É um composto chamado nervaglobina. Ele aquece os músculos e simula circulação nas veias para que a movimentação do corpo possa fluir. Deve ser aplicado uma vez ao dia.

*(Bartholomeu prepara a ampola e seringa e enfia a agulha no braço de Cristi)*

E precisa tomar isso. É um analgésico para a dor.

CRISTI

Dor?

BARTHOLOMEU

Seus órgãos agora são inúteis. Eles vão parar de funcionar e começarão a atrofiar e, apesar de seus nervos estarem controlados, mesmo assim isso pode ser um pouco doloroso...

CRISTI

Por quanto tempo?

BARTHOLOMEU

Depende do tempo de ação. Quantidade de energia gasta. Eu nunca testei antes.

CRISTI

*(sempre calma)*

O que é que vocês fizeram comigo?

BRUNA

Relaxe, garota, está tudo bem...

CRISTI

*(tentando sustentar sua calma)*

O que é que vocês fizeram comigo?

BARTHOLOMEU

Está tudo bem Cristi. Pelo menos você está....

CRISTI

*(numa explosão)*

Viva? Então por que é que eu não estou me sentindo viva?

*(põe a mão na parte de trás de sua cabeça se tateia o Melpomene. Pula da mesa de operação para o chão e se desespera.)*

Que merda é essa na minha nuca? O que vocês fizeram comigo?!

*(silêncio)*

BRUNA

*(joga a mandíbula projetada para a frente buscando alguma placidez, exala e diz)*

O que você assinou e concordou fazer.

*(outro silêncio)*

CRISTI

Mas eu vou viver? Ou continuar assim?

BARTHOLOMEU

Vai. Claro que vai. Você não vai mais precisar dormir, porque não sentirá mais fadiga. Não precisará mais comer, porque não sentirá mais fome. Só precisa tomar diariamente essa injeção e... ah, sim... A recarga após a estimulação de dopamina.

CRISTI

Dopa.. o que?

BARTHOLOMEU

*(para BRUNA)*

Eu posso estimular a dopamina agora, mas não sei como testar a criatividade.

BRUNA

*(Para Bartholomeu. Ela sorri satisfeita)*

Dê a ela papel e caneta.

*(Bartholomeu obedece e entrega papel e caneta para Cristi)*

BRUNA

*(para Cristi)*

Você disse que sabia escrever, então escreva alguma coisa aí. Alguma coisa que preste.

CRISTI

O quê?



BRUNA

Quer um tema? Tudo bem. Escreva o que você está sentindo agora.

BARTHOLOMEU

*(para BRUNA)*

Só um pouco.

*(Vai até Cristi. Ajoelha ao seu lado e coloca sua mão em sua nuca. Diz a Cristi com a voz quase sussurrada).*

Você vai se sentir um pouco diferente. E... pelo amor de Deus, não deixe de fazer o que ela disse.

CRISTI

Por quê?

BARTHOLOMEU

Se você não escrever, vai ser pior.

*(Bartholomeu aperta o botão na nuca de Cristi que reage como se tivesse um orgasmo. Ela cai no chão enquanto Bartholomeu se afasta. Depois de alguns segundos, Cristi levanta e olha nos olhos de BRUNA)*

CRISTI

Porque é que eu tenho que escrever isso?

BARTHOLOMEU

Se você não escrever, o chip na sua cabeça pode sobreaquecer e...

BRUNA

Foi assim que sua esposa morreu, não foi Bartholomeu?

CRISTI

Você quer saber mesmo o que eu estou sentindo?

*(Ajoelhada no chão, ela escreve compulsivamente no papel e depois de um tempo entrega a BRUNA que lê sem falar o que está escrito. Depois de entregar o papel, Cristi ofega como se tivesse corrido uma maratona.)*

*Enquanto BRUNA lê, ela ocasionalmente levanta as sobrancelhas como se lesse algo ofensivo, mas sorri logo em seguida.)*

BRUNA

*(para Cristi)*

Palavras não matam, garota.

BARTHOLOMEU

E então?

**BRUNA**

Nada mal. Nada mal para uma interiorana. Falta estilo, o vocabulário é pobre, claro, a coitada não tem repertório, mas o texto tem atitude. É pouco possível que ela fosse capaz de escrever antes assim sem a operação.

BARTHOLOMEU

Eu preciso recarregá-la agora.

**BRUNA**

Depois de quanto tempo eu posso testá-la novamente?

BARTHOLOMEU

Duas horas de carga é o suficiente, eu acho.

BRUNA

Você acha?

BARTHOLOMEU

Duas horas e meia.

BRUNA

Melhor assim.

*(Fade Out)*

## CENA 6

*(Lettering: “Alguns dias depois”. Cristi está atrás de uma pilha de papéis. Sua nuca está conectada a tomada na parede por um fio elétrico. BRUNA está sentada lendo algumas das folhas. Entra Bartholomeu e observa.)*

CRISTI

*(para Bartholomeu)*

Faz duas noites que eu não durmo. Eu queria dormir, mas não consigo. Fecho os olhos e não sinto nenhum sono. Apenas vontade de dormir. É horrível. Meus olhos estão ardendo.

BARTHOLOMEU

*(vai até um gabinete e dá um pequeno frasco a Cristi)*

Coloque isso nos olhos sempre que sentir essa a retina seca. E o seu olfato.

*(coloca um vidro na narina de Cristi)*

CRISTI

Nada. Eu não consigo sentir nenhum cheiro. Eu não vou conseguir dormir mais?

*(Bartholomeu vira o rosto envergonhado. Silêncio)*

BRUNA

*(para Cristi, sem perceber a conversa anterior)*

Isso é bom, mas você já leu John Fante? Parece muito com John Fante.

CRISTI

*(entediada)*

Não.

BRUNA

Você precisava ler Bunker Hill pra poder comparar com isso que você escreveu. E William Kennedy? A sua descrição de personagens fica muito próxima do trabalho do Kennedy com um pouco de Bukowski.

CRISTI

Não.

BRUNA

Você precisava ler mais garota. Agora que tem tempo, tinha que ler um pouco mais.

CRISTI

Tenho...

BARTHOLOMEU

Satisfeita?

BRUNA

É impressionante. Essa garota conseguiu produzir dois contos longos em um mesmo dia. E os trabalhos são bem razoáveis.

BARTHOLOMEU

Só razoáveis?

BRUNA

É uma questão subjetiva. Tenho certeza que aquele crítico idiota ia babar por uma semana se lesse uma bobagem dessas. É inspirado, mas tem muita ingenuidade.

BARTHOLOMEU

E a sua pressa?

BRUNA

Que pressa?

BARTHOLOMEU

A operação.

BRUNA

A operação...?

BARTHOLOMEU

Em você?

BRUNA

O que tem ela?

BARTHOLOMEU

Os resultados parecem seguros o suficiente?

BRUNA

Parecem perfeitos.

BARTHOLOMEU

Então?

BRUNA

Você tem pressa?

BARTHOLOMEU

Você tinha.

BRUNA

E você não. Por que é que agora ela surgiu?

BARTHOLOMEU

Quero terminar com isso logo.

BRUNA

Ah, claro. Muitos compromissos no mundo médico. Imagino que o seu telefone não para de tocar.

BARTHOLOMEU

Quero só terminar com isso logo.

BRUNA

E não vai querer acompanhar o andamento de sua maravilhosa descoberta.

BARTHOLOMEU

Eu já disse o que tem que ser feito. As injeções e os analgésicos uma vez por dia e a carga na eletricidade...

*(Cristi solta um gemido de dor e põe a mão em sua barriga.)*

BRUNA

*(incomodada com o barulho. Para Bartholomeu)*

Ah, sim. Isso acontece de vez em quando. Os analgésicos não deveriam fazer parar?

BARTHOLOMEU

Eles não são fortes o suficiente, mas é o que convém administrar. O estômago está atrofiando rápido. Talvez seja necessário retirar como retiramos o...

BRUNA

O coração?

BARTHOLOMEU

Ela não sabe ainda...

CRISTI

O quê?

BARTHOLOMEU

Ela não...

CRISTI

Vocês fizeram o que com meu coração?

BRUNA

*(para Cristi)*

Ele ia se tornar desnecessário, que nem esse estômago que tanto te incomoda agora.

CRISTI

Vocês arrancaram o meu...

BRUNA

Não faça drama agora, garota. Você não percebe o que você é? Você é um novo ser. É o futuro da humanidade. E você é a primeira. Isso é sensacional, deveria ter orgulh...

BARTHOLOMEU

Chega, BRUNA.

CRISTI

Eu só tenho uma pergunta. Se você só queria o meu corpo pra servir de cobaia antes de botar essa coisa na sua cabeça, o que você vai fazer comigo depois de fazer a sua operação?

BRUNA

Eu não tinha pensado nisso até hoje de manhã.

CRISTI

E o que aconteceu hoje de manhã?

BRUNA

Eu comecei a ler os teus trabalhos. E vi que existe uma outra alternativa.

BARTHOLOMEU

Que outra alternativa?

BRUNA

Eu não preciso fazer a operação. Quer dizer, eu sei que foi testado nessa garota e deu certo, mas o risco sempre existe e... conhecendo como eu te conheço, não posso deixar a minha vida nas tuas mãos. Se você matou alguém que gostava, o que seria capaz de fazer comigo?

BARTHOLOMEU

Eu não matei minha esposa, foi um...

BRUNA

Acidente, claro... aquela velha história de folhetim de novo. Não é um acidente se você sabe que está fazendo uma operação que nunca foi tentada antes. Foi um homicídio na hora que ela deitou na mesa.

BARTHOLOMEU

Mais uma palavra e eu...

BRUNA

Meu deus, alguém pare esse homem. Mais uma palavra de personagem de novela e eu vou ter um treco.

BARTHOLOMEU

Filha de uma ....

*(Bartholomeu avança sobre BRUNA e a joga contra o chão. Ele a segura no chão pelo pescoço e quando consegue imobilizá-la estica a mão em direção a Cristi e a mesa de instrumentos de cirurgia)*

BARTHOLOMEU

Me dê alguma coisa...

*(Cristi fica em pé. Imóvel)*

Me alcance o bisturi, a tesoura, alguma coisa...

CRISTI

*(ainda imóvel)*

Não posso...

BARTHOLOMEU

Essa canalha arrancou seu coração... me dê alguma coisa para...

*(BRUNA consegue se soltar de Bartholomeu e o joga para longe. Ele cai no chão e ela vai até a mesa de instrumentos e pega uma tesoura cirúrgica. Avança contra Bartholomeu e tenta enfiar a lâmina em seu peito)*

CRISTI



Não!

*(Cristi entra na frente de Bartholomeu e a tesoura entra em seu peito.)*

BRUNA

O que você está tentando fazer?

*(Cristi arranca a tesoura de seu peito. Nenhuma gota de sangue escorre. BRUNA olha com um sorriso fascinado)*

BRUNA: Você não pode morrer...

*(Bartholomeu levanta rapidamente e pega a tesoura da mão de Cristi para enfiá-la em BRUNA, mas ela consegue deter a mão de Bartholomeu e enfia a tesoura na testa do médico que cai no chão.)*

CRISTI

Eu não posso morrer?

BRUNA

Nem comer, nem dormir... isso não é maravilhoso?

*(BRUNA então rende Cristi torcendo seu braço para trás. )*

BRUNA

Meu plano não era bem esse, mas agora terei de improvisar. Criatividade é possível sem esse chip aí.

CRISTI

O que você ...?

BRUNA

Eu não posso matá-la e também não tenho interesse nenhum em deixá-la longe desta tomada.

*(BRUNA joga o corpo de Cristi no chão e pega um pedaço de tubo de borracha cirúrgico e usa como corda para amarrar seu pescoço e suas mãos para trás.)*

BRUNA

Eu queria esse Melpomene no meu nervo craniano zero pra poder ter mais tempo para escrever, mas se você escrever pra mim, posso fazer outras coisas com o meu tempo.

CRISTI

Eu não sei o que escrever.

BRUNA

Não se preocupe com isso. Você vai ficar aqui me esperando e eu vou te trazer alguns livros pra você aprender um pouco mais.

CRISTI

E se eu não escrever?

BRUNA

Você vai querer. Eu já vi como isso funciona. Eu aperto o botão e você tem que escrever.

CRISTI

E se eu não quiser?

BRUNA

Você tem todo o tempo do mundo. Aproveite. Você não quer ser útil pra alguma coisa? *(silêncio)* Então comece por levar embora o corpo desse aí e enterre no porão.

*(Fade Out. "Hiding All Away" de Nick Cave)*

**ATO 3**

**CENA 7**

*(Letering: UM ANO MAIS TARDE. A mesma APRESENTADORA da cena 1 em vídeo. Vemos BRUNA sentada de pernas cruzadas num canto. Ela sorri educadamente para a APRESENTADORA.)*

APRESENTADORA

*(olhando para a câmera)*

Bem vindos ao programa “Leitura em destaque”. Antes de qualquer coisa, um aviso que chegou aqui a nossa redação: O departamento de energia da cidade informou que estará fazendo uma troca de geradores e que haverá um blackout generalizado entre a meia noite e as oito da manhã. Portanto, se você tem planos de leitura para esta madrugada, é melhor comprar uma vela ou duas. E a nossa convidada de hoje é o fenômeno literário BRUNA Bloch. Dois anos seguidos sem sair do topo da lista dos Best Sellers.

*(para BRUNA)*

Boa tarde, BRUNA. Isso é absolutamente impressionante.

BRUNA

Boa tarde. Parece que sim.

APRESENTADORA

Ora, sem falsa modéstia, Bruna.

BRUNA

Eu não sei o que dizer. É o meu trabalho. Se as pessoas estão gostando, isso pra mim é um privilégio.

APRESENTADORA

Depois do seu primeiro romance você lançou outros cinco trabalhos. Praticamente um a cada três meses. Todos com edição esgotada e reedição em tempo recorde. Até mesmo Eduardo Graniti escreveu na Revista Leia: “Bruna Bloch é um furacão de emoções com suas palavras. Depois de simplesmente escrever um best seller razoável em seu primeiro romance ela agora consegue encontrar sua própria voz e traz uma narrativa cada vez melhor que determina novos padrões na compreensão da literatura contemporânea.”

BRUNA

Fico feliz que ele tenha mudado de ideia sobre o meu trabalho.

APRESENTADORA

De fato houve essa mudança no estilo da sua escrita.

BRUNA

No meu segundo romance, “Abuso de Força” eu procurei um estilo mais naif, mas que pudesse se resolver em sua simplicidade de vocabulários.

APRESENTADORA

E no romance seguinte “Canção do Abatedouro” essa simplicidade já estava de lado...

BRUNA

É uma evolução natural.

APRESENTADORA

E agora você veio aqui para lançar...

## CENA 8

*(Imagem da entrevista da cena anterior na TV da sala de operação onde Cristi está sentada entre fios, tubos e livros escrevendo compulsivamente. Entra BRUNA. )*

BRUNA

Isso. É o meu mais novo romance “Fábula de Sangue” que vai estar nas livrarias esta semana.

APRESENTADORA

E já está com a pré-venda esgotada antes mesmo do seu lançamento...

BRUNA

Isso é novidade pra mim.

APRESENTADORA

É ? Você já devia estar acostumada.

BRUNA

A gente nunca se acostuma com isso.

APRESENTADORA

E você continua dizendo que não tem nenhum segredo para esse sucesso?

BRUNA

Segredo? Não. Segredo nenhum. Eu só estou escrevendo com a minha própria voz.

*(Cristi para de escrever.)*

APRESENTADORA

São muitas vozes. Seu estilo parece ter evoluído muito. De onde vem toda essa inspiração?

BRUNA

Experimentação... estudo... mais experimentação.

APRESENTADORA

Mas de onde você tira as ideias para seus livros?

*(Bruna entra na sala de operação)*

BRUNA

*(na TV)*

De onde qualquer escritora tira suas ideias.

APRESENTADORA

E onde é isso.

BRUNA

*(na TV)*

Você sabe.

APRESENTADORA

*(rindo)*

Não. Não sei. É alguma mulher...

BRUNA

Não nada tão prosaico assim.

APRESENTADORA

*(sorrindo)*

Obrigada pela parte que me toca.

BRUNA

Você me entende.

APRESENTADORA

*(mudando o tom)*

Eu imagino que você não gosta de tocar neste assunto, mas os jornais anunciaram essa semana juntamente com o lançamento do seu livro sobre a sua doença.

BRUNA

*(rindo para disfarçar)*

Você tem razão. Eu não quero falar sobre esse assunto.

APRESENTADORA

*(insistindo)*

A doença deve servir de inspiração para você. Pensa em usar isso no seu próximo livro?

BRUNA

*(fazendo uma piada para desconversar)*

Eu não sei se vou estar viva para escrever meu próximo livro...

*(Bruna desliga a TV)*

BRUNA

Essa Apresentadora é burra que dói, mas faz um boquete profissional.

*(sente um cheiro forte)*

Esse lugar está fedendo. Você não está sentindo?

CRISTI

Não...

BRUNA

Claro que não sente. Esqueci.

CRISTI

Eles gostaram do “Fábula de Sangue” então?

BRUNA

Gostaram? Adoraram! Você não viu?

CRISTI

Que bom que você está contente.

BRUNA

Tristonha?

CRISTI

Não. É que eu li Dostoievski essa noite.

BRUNA

*(sentindo um arrepio)*

Deprimente. Eu não li nada dele. Imagino que seja deprimente mesmo. Eu não deveria ter trazido Dostoiev...

CRISTI

Não, não é ele que é deprimente.

BRUNA

Não? Não é o que eu ouvi falar.

CRISTI

Você deveria ler então.

BRUNA

Não precisa. Vou trazer Proust para dar uma compensada.

CRISTI

Você já trouxe. Eu já li.

BRUNA

Quando?

CRISTI

“E cada alma renegada, ao cruzar pelos dois viajantes encarava-os fixamente como faria uma pessoa que quisesse reconhecer alguém no meio da escuridão em noite de lua nova”

BRUNA

Dostoievski?

CRISTI

Não. Dante.

*(muda o tom)*

Você não se importa?

BRUNA

Com o quê?

CRISTI

Com a mentira.

*(imitando Bruna)*

“é a minha própria voz”.

BRUNA



Ah não. Você vai se rebelar de novo? Não entendeu ainda que não adianta.

CRISTI

Não. Não é nada disso. Estou bem acostumada com essa... vida ... que eu tenho aqui. O problema não é esse.  
Você não se importa mesmo?

BRUNA

Você não se importa?

CRISTI

Eu reli ontem seu primeiro livro.

BRUNA

É?

CRISTI

Você gostava de escrever.

BRUNA

*(lendo algumas páginas da mesa de Cristi)*

Eu gostava?

CRISTI

Dá pra ver como você saboreia as palavras que escreve. É muito bom.

BRUNA

Coisa do passado.

CRISTI

Não tem a mínima vontade em voltar a escrever?

BRUNA

Não.

CRISTI

Eu podia ajudar.

BRUNA

Você já está ajudando.

CRISTI

Não. Eu quero dizer ... ajudar mesmo. Ainda existe outro Melpomene na caixa de vidro.

BRUNA

Que ideia...

CRISTI

Era o que você queria.

BRUNA

E quem vai colocar? Você?

CRISTI

Claro.

BRUNA

E desde quando você virou neurocirurgiã?

CRISTI

Eu tenho tempo aqui.

BRUNA

E neurocirurgia virou assim... um hobby?

CRISTI

Quando você demora para trazer livros, só me resta ler as anotações de pesquisa do Bartholomeu.

BRUNA

E você pratica a cirurgia em quem?

CRISTI

No corpo dele. Está no congelador. Não é tão difícil assim. O mais complicado é localizar o Nervo Craniano Zero. Sabia que a maior parte dos médicos acha que esse nervo nem mesmo existe?...

BRUNA

Você só pode estar brincando.

CRISTI

Quanto tempo?

BRUNA

O quê?

CRISTI

Quanto tempo você tem de vida?

*(silêncio)*

BRUNA

Não é da sua conta.

CRISTI

Claro que é.

*(Pausa)*

BRUNA

Eu não entendo.

CRISTI

O quê?

BRUNA

Você deveria ter raiva de mim.

CRISTI

Eu já tive, mas me cansei. Seria muito tempo perdido. É a única saída, sabia?

BRUNA

Você devia escrever mais. Quer que eu aperte...?

CRISTI

Não. Ainda não. Se eu colocar o Melpomene em você, o tumor não vai importar mais.

BRUNA

*(rindo)*

Cale a boca.

*(avança contra a nuca de Cristi para apertar o botão)*

Você tem que escrever mais e parar de falar...

CRISTI

Escrever o quê? O seu último livro? Você quer mesmo ser lembrada depois de morrer por uma obra que não é sua?

BRUNA

Ela é minha.

CRISTI

Tenho que discordar.

BRUNA

Eu criei você. Aonde você ia estar agora se não fosse por mim.

CRISTI

Em algum lugar podre como esse, mas com um coração batendo.

BRUNA

E sem um cérebro pensante.

CRISTI

Você está fugindo da resposta, Bruna. Você quer ser lembrada por uma coisa que não fez?

BRUNA

Por que você se importa se eu morro ou não?

CRISTI

*(sorrindo)*

Por que eu não tenho mais ninguém pra me importar.

BRUNA

E que motivos eu tenho pra confiar em você?

CRISTI

Por que você não tem mais ninguém pra confiar.

BRUNA

E se eu morrer?

CRISTI

Você vai morrer de qualquer jeito, a não ser que ... Eu só quero dizer...

*(Ela pega a caixa com o segundo Melpomene).*

Você não quer escrever o seu próprio livro antes de morrer?

*(pausa)*

BRUNA

O que você quer que eu faça?

CRISTI

Diga sim. Meus braços estão cansados de escrever. Preciso fazer outra coisa... operar a sua cabeça parece uma ideia bacana pra quebrar a rotina.

*(Cristi leva sua mão até a nuca e aperta o botão. Ela entra em um êxtase como se tivesse um orgasmo e começa a vestir as roupas de cirurgia. Fade Out. "Do You Love Me Part II" de Nick Cave)*

## CENA 9

*(Imagens no monitor de TV de operação na cabeça de BRUNA. A abertura do crânio. A colocação do Melpomene. A música é interrompida por um grito de Bruna)*

## CENA 10

*(Luz. Bruna está sentada com a cabeça enfaixada e os braços amarrados na cadeira de operação com os mesmos tubos de borracha que outrora prendiam Cristi. Cristi está ao seu lado, com as mãos cheias de sangue. Ela pega um pequeno frasco e o leva até a narina de Bruna.)*

CRISTI

Consegue sentir esse cheiro?

BRUNA

Não. Como você sabe se isso tem cheiro?

CRISTI

Eu acho que tem.

BRUNA

Acha?

CRISTI

Está escrito formol.

BRUNA

E você acredita em tudo que está escrito?

CRISTI

Você está bem mesmo, hein?

BRUNA

Tem certeza que deu tudo certo?

CRISTI

Qualquer resposta pra essa pergunta terá de vir acompanhada de um “acho”, então me abstenho da resposta.

BRUNA

Eu não tinha certeza que eu ia acordar aqui.

CRISTI

Não?

BRUNA

Eu achei que você ia me matar.

CRISTI

E por que eu ia fazer isso?

BRUNA

Quer que eu responda isso?

CRISTI

Não. Não quero pensar pra não me arrepender.

BRUNA

Pode me soltar agora.

CRISTI

Não. Ainda não.

BRUNA

O que está faltando?

CRISTI

Qual é a pressa? Você não se sente agora com todo o tempo do mundo.

BRUNA

*(ri em uma lufada de ar)*

Todo o tempo? Eu não vou morrer mais?

CRISTI

Em princípio não. Quer uma prova?

BRUNA

Que tipo de prova?

CRISTI

Eu não fiz uma coisa.

BRUNA

O quê?

CRISTI

Eu não fiz isso quando você estava anestesiada porque eu queria que você visse com seus próprios olhos.

BRUNA

Do que é que você está falando?



CRISTI

Você não acha que eu fiz isso por que eu gosto de você?

BRUNA

Eu achei que...

CRISTI

Achou?

BRUNA

O que você quer fazer comigo?

CRISTI

O que falta ser feito. Um presente pra você e um presente pra mim.

BRUNA

Que presente?

*(Cristi pega o bisturi e o enfia na barriga de Bruna. Começa a arrancar suas tripas e colocá-las em uma bandeja metálica. Bruna uiva de dor)*

CRISTI

Esse aqui é o seu presente. Você quer ver o seu tumor? você não vai mais precisar dele.

*(Bruna continua uivando de dor.)*

Agora, é hora do meu presente.

*(Cristi enfia a mão no buraco na barriga de Bruna e puxa de dentro o seu coração)*

CRISTI

Eu estava procurando um desses aqui pra mim.

BRUNA

Vagabunda!!! O que você fez comigo?

CRISTI

O que você queria que fosse feito. Desde quando você precisa disso aqui?

*(Ela desata as amarras de Bruna e ela, cai no chão.)*

CRISTI

Agora ... você queria escrever com sua própria voz? A máquina de escrever está ali na mesa. Você está aqui.  
Então só falta a inspiração...

*(Cristi aperta o botão na nuca de Bruna. Ela treme em êxtase e sua frio. Depois de alguns segundos começa a rir.)*

BRUNA

Por que é que eu não pensei nisso? Por que é que eu precisei enfiar um troço na minha cabeça pra pensar nisso?

*(Bruna começa a digitar lentamente e seus dedos vão ficando em carne viva. Cristi vai até perto de Bruna e olha o que ela está escrevendo)*

*(As luzes se apagam)*

BRUNA

O que aconteceu?

*(Cristi acende uma vela)*

CRISTI

Você não prestou atenção na língua da sua Apresentadora favorita? Estão trocando os geradores da cidade. O blackout deve durar até as 8 da manhã.

BRUNA

Mas eu precisava agora ... ou pelo menos logo depois de escrever...

CRISTI

Recarregar? Pois é...

BRUNA

E você? Não vai precisar recarregar também?

CRISTI

Não. Eu não apertei o meu Melpomene, então tenho mais tempo. Muito tempo.

*(pega o caderno de anotações de Bartholomeu)*

... nas anotações do Dr. Bava está escrito: “Sem o acionamento, o chip mantém funções vitais por período... indeterminado.”

*(fecha o caderno)*

Eu não preciso mais acionar esse botão, então por mim, tudo bem.

BRUNA

Como não precisa?

CRISTI

Sabe o “Fábula de sangue”? Eu escrevi sem ativar o chip nenhuma vez. Mas não deixe isso te interromper. Se você segurar essas ideias, o Melpomene esquenta e você vai ter o mesmo fim da esposa do Bartholomeu.

*(faz gesto de explosão)*

BRUNA

Eu vou morrer de qualquer jeito...

CRISTI

Claro que vai. Você só tem que escolher como isso vai acontecer. Do mesmo jeito que você escolhe como os seus personagens morrem. Você pode não escrever e deixar a sua cabeça explodir, ou pode escrever até a bateria do Melpomene acabar. Seja como for, capriche bastante para não deixar a narrativa com cara de folhetim barato.

*(Bruna bate na primeira tecla da máquina de escrever e tira a mão em reflexo.)*

CRISTI

Ah, sim. A criação não pode ser fácil. Coloquei uma agulha em cada tecla. Pra você lembrar o quanto dói escrever.

*(Bruna corajosamente escreve uma frase. Cristi pega um galão de querosene)*

BRUNA

*(fecha os olhos e fala como se ensaiasse o que vai escrever)*

“Você sabe que eu não tenho licença para isso. Foi ali que ela compreendeu que não estava prestes a morrer. Ela já havia morrido muitos meses antes, logo depois de escrever o último parágrafo, o último ponto de seu primeiro romance.”

*(Bruna começa a escrever. Música. Cristi derruba a vela no chão. Fogo começa a tomar conta do ambiente. Cristi anda lentamente até a porta de saída e abre a porta. O crepitar do fogo consumindo o papel começa a se misturar com o som cada vez mais alto de aplausos)*

VOZ EM OFF DE APRESENTADOR

E com vocês a única, a incomparável, a imortal voz de... Cristi Costa!

*(Aplausos e uivos de plateia Cristi levanta o rosto e sorri em resposta a sua própria vaidade. Violentamente fecha a porta. Fade Out)*

**FIM**

Fonte: <http://www.grandguignol.com/plays.htm>

O Teatro Grand Guignol produziu, ao longo de sua história de sessenta e cinco anos, mais de 1000 espetáculos diferentes. A companhia norte-americana Thrillpeddlers, compilou uma lista com mais de 800 destas peças. Esta listagem se baseou no *Calendrier des Spectacles* que pode ser encontrado no livro *Le Grand Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Époque* (1997) escrito por Agnès Pierron. Os títulos estão classificados pelo ano em que estrearam. As peças listadas abaixo estrearam no Teatro Grand-Guignol entre os anos de 1897 e 1962. O título francês original da peça aparece em negrito, seguido de uma tradução para o português – sempre que possível – entre parênteses. A seguir aparecem o gênero e o nome do(s) dramaturgo(s) e, eventualmente, o nome do diretor do espetáculo. Embora seja uma lista bastante extensa, ela não está necessariamente completa.

### 1897

1. **Boniments de Mlle Guignol** (Boas Novas da Senhorita Guignol), prólogo, Hugues Delorme.
2. **Coup de fusil** (Golpe de Fuzil), comédia, Georges Courteline.
3. **La Brême** (A identidade da Prostituta), mœurs populaires, Oscar Méténier.
4. **La Peur du carnet** (O Medo do Caderno), comédia, Jean Drault.
5. **Le Protecteur** (O protetor), comédia, E. Fournière.
6. **Leur frère** (Seu Irmão), drama, Jean Lorrain.
7. **Leur Régime** (Seu Plano), esquete, Georges Docquois e Émile Codey.
8. **Lui!** (Ele!), drama, Oscar Méténier.
9. **Mademoiselle Fifi** (Madame Fifi), drama, Oscar Méténier.
10. **Miss Zut** (Senhora Endiabrada), comédia, Auguste Germain.
11. **Monsieur Badin** (Senhor Badin), comédia, Georges Courteline.
12. **Quand on l'est...** (Quando um era ...), esquete, Georges Docquois e Émile Codey.
13. **Retour de marin** (A volta do Marinheiro), comédia, Tristan Bernard.
14. **Sans dot** (Sem Dote), drama, Jean Lorrain.
15. **Théodore cherche des allumettes** (Theodore Procura os Fósforos), comédia, Georges Courteline.

### 1898

16. **Business** (Negócios), comédia, Gustave Scheler e J. Sainville.
17. **Cher ami** (Caro Amigo), comédia, Félicien Champsaur e Henri François.
18. **Crise ministérielle** (Crise Ministerial), comédia, Bertol-Graivil.
19. **En famille** (Em Família), drama, Oscar Méténier.

20. **La Bérichonne** (sem tradução), comédia, Léo Trézenik.
21. **La Revanche de Dupont l'Anguille** (A Vingança de Dupont l'Anguille), drama, Oscar Méténier.
22. **L'Ami de l'ordre** (O Amigo da Ordem), drama, G. Darien.
23. **Le Billet de logement** (O Aluguel), comédia, Gabriel Derval.
24. **Le Chien** (O Cachorro), comédia, Ernest Vois.
25. **Le Marchand de microbes** (O Mercador de Micróbios), esquete, Henri Céard e Henry de Weinel.
26. **Le Ménage Rousseau** (A Casa de Rousseau), comédia, Léo Trézenik.
27. **Le Million** (O Milhão), comédia, P. Dornans e Henri François.
28. **Le Sacrement de Judas** (Os Sacramentos de Judas), drama, Louis Tiercelin.
29. **Leur estomac** (Seus Estômagos), comédia, Charles Quinel.
30. **L'Innocent criminel** (O Criminoso Inocente), comédia, René Dubreuil e Luois Latourette.
31. **Mam'zelle Ad'laide** (Sen' hora Ad'laide), comédia, Léo Trézenik.
32. **Rompons!** (Pare!), esquete, Louis Autigeon.
33. **Une manille** (Um Manilhano), comédia, Ernest Vois.
34. **Voyageuse** (Viajante), esquete, Georges Docquois e Émile Codey.

### 1899

35. **Amants et Princesses** (Amantes e Princesas), fantasia, Jean-Joseph Renaud, Georges Maurevert.
36. **Au Fort Chaptal!** (No Forte Chaptal!), revista, Hugues Delorme.
37. **Balancez vos dames** (Balancem Suas Damas), comédia-vaudeville, Paul Gavault e Georges Berr.
38. **Demi-Faust** (Meio Fausto), paródia, Marcel Lihus.
39. **Elle!** (Ela!), drama, Ernest Vois.
40. **Frivolette** (Frívola), comédia, Albert Monniot.
41. **Jules** (Jules), comédia, Henri François e Gaston Derys.
42. **L'Aiguilleur** (O Homem Enguia), drama, Claude Roland.
43. **Le Sang de navet** (O Sangue de um Nabo), comédia, Miguel Zanacois
44. **Le Vrai Corage** (A Verdadeira Coragem), comédia, Tristan Bernard
45. **Les Boulingrins** (Os Boulingrins), comédia, Georges Courteline
46. **Les Loups** (Os Lobos), drama, Marc Bonis-Charancle
47. **Les Oubliettes** (As Masmorras), comédia, Marc Bonis-Charancle
48. **Mufles!** (Canalhas!), esquete, Ernest Vois e Alain Monjardin
49. **Octave ou les Projets d'un mari** (Octave ou Os Projetos de Um Marido), comédia, Tristan Bernard
50. **Rosalie** (Rosalie), comédia, Max Maurey
51. **Vieux Ménages** (Velhos Casais), comédia, Octave Mirbeau

### 1900

52. **A Saint-Lazare!** (Para São Lázaro!), drama, Régine Martial e Camille Clermont
53. **Dans la haute** (No Alto), comédia, Alfred Edwards
54. **Elle est bien...bonne** (Ela é bem... Boa), fantasia, Georges Montignac
55. **Galimard interpelle!** (Galimard Desafia!), comédia, Jean Drault

56. **Gignolette à l'Exposition** (Gignolette Na Exposição), fantasia/revista, Autor Desconhecido
57. **La Coopérative** (A Cooperativa), comédia, Jean Marni
58. **La Fiole** (O Frasco), comédia, Max Maurey
59. **L'Aile** (A Asa), comédia, Jean Marni
60. **L'Ange gardien** (O Anjo Guardiã), drama, Autor desconhecido
61. **Le Coeur révélateur** (O Coração Revelador), drama, Georges Maurevert. (baseado em Edgar Allan Poe),
62. **Le Pendu** (O Enforcado), drama, Eugène Bourgeois
63. **Le Post-scriptum** (O Pós-escrito), comédia, André de Lorde
64. **L'Envers d'un ruban** (O Verso da Fita), comédia, Marc Bonis-Charancle
65. **Les Amours d'un fauteuil roulant** (Os Amantes da Cadeira de Rodas), melodrama, Tristan Bernard
66. **Malbos** (Malbos), comédia, Henri Fèvre
67. **Monsieur Camille** (Senhor Camille), comédia, Léon Miral
68. **Scruples** (Escrúpulos), comédia, Octave Mirbeau
69. **Totette** (Totette), fantasia, Pol Heric
70. **Un début dans la monde** (O Começo do Mundo), comédia, Max Maurey
71. **Une affaire de mœurs** (Um Caso de Conduta), drama, Charles Esquier

### 1901

72. **Adèle est grosse!** (Adèle é Gorda!), comédia, Henri Beaujot
73. **Adultère** (Adultério), comédia, Lucien Puech
74. **Amants** (Amantes), comédia, Octave Mibeau
75. **Carrier, Horloger-bijoutier** (Carregador, Relojoeiro), drama, Jean Berleux
76. **César** (César), comédia, Jean Marni
77. **Détente de nerfs** (Relaxamento dos nervos), comédia, Richard O'Monroy
78. **La Dormeuse** (A Adormecida), drama, Andre de Lorde
79. **La Gaffe** (A Gafe), comédia, Victor d'Auriac e Raoul Colonna
80. **L'Affaire Moncel** (O Caso Moncel), drama, G. Mitchell
81. **Le Cyprin ou la Précaution inutile** (O Cipriota ou a Precaução Inútil), comédia, Charles Martel
82. **Le Vol** (O Vôo), drama, André Barde
83. **L'Enfant Do...** (A Criança faz...), comédia, Franc-Nohain
84. **L'Heure de "La Partie"** (A Hora de "A Festa"), comédia, Maurice Beaucourg
85. **L'Heureux Auteur** (O Autor Feliz), comédia, Jean Marni
86. **Maison de rendez-vous** (A Casa de Encontros), drama, André Barde
87. **M'man!** (Mamãe!), comédia, José Germain
88. **Un frère** (Um irmão), comédia, Elie de Bassan
89. **Une déposition** (Uma deposição), comédia, M. Xanrof

### 1902

90. **Défunt grand-papa** (Vovô morto), comédia, Claude Berton
91. **Faudrait s'entendre!** (Deveria concordar!), comédia, Georges Nanteuil

92. **La Coopérative** (A Cooperativa), comédia, Jean Marni
93. **La Lettre chargée** (A Carta Encarregada), esquete, Georges Courteline
94. **La Maison hantée** (A Casa Mal Assombrada), drama, Marc Bonis-Charancle
95. **La Marchande de pommes** (O Vendedor de Maçãs), farsa em versos, Hugues Delorme
96. **La Recommandation** (A Recomendação), comédia, Max Maurey
97. **La Valse du mobilier** ( A Valsa do Mobiliário), pantomima, Charles Quinel e René Dubreuil
98. **La Vieille** (A Velha), drama, André de Lorde (baseado em Guy Maupassant),
99. **L'Accident** (O Acidente), drama, Louis Valona e André Talmours
100. **Le Gréviculteur** (O Produtor), comédia, Jean Drault
101. **Le Groom** (O Noivo), esquete, Jules Levy
102. **Le Pont d'Avignon** (A Ponte de Avignon), comédia, Eugène Héros e Noël Villiers
103. **Le Retour** (O Retorno), drama, Marcel Manchez (baseado em Guy Maupassant),
104. **Résignation** (Resignação), comédia, E. Fournière
105. **Un beau mariage** (Um lindo casamento), comédia, Gabriel Timmory e Jean Manoussi
106. **Une perle** (Uma Pérola), comédia, Henri Pagat

### 1903

107. **Cloridon, Flipot, successeurs** (Cloridon, Flipot, Sucessores), comédia, Jean Drault
108. **Deux heures du matin...Quartier Marbeuf** (Duas Horas da Manhã... Quadra Marbeuf), drama, Jean Lorrain e Gustave Coquiot
109. **Entôlage** (A Ladra Prostituta), comédia, Daniel Jourda
110. **Fait divers** (Notícias Diversas), comédia, Jacques Lemaire e Victor Genest
111. **Héritiers** (Herdeiros), André de Lorde (baseado em Guy Maupassant),
112. **Hue! Cocotte!** (Uhh! Cocota!), comédia, Georges Nanteuil e Albert Favere
113. **Jules ou les Nèfles de l'Alaska** (Jules, ou as Nêspervas do Alasca), comédia, M.K. Rosenthal
114. **La Fétiche** (O Fetiche), comédia, Max Maurey
115. **La Mineure** (O Minerador), comédia, Jean Jullien
116. **La voiture versée** (O Carro Capotado), comédia, Georges Courteline
117. **L'Aventure** (A Aventura), comédia, Max Maurey
118. **Le Mois de Marie** (O Mês de Maria), comédia, Georges Nanteuil
119. **Le Système du Dr. Goudron et Professeur Plume** (O Sistema do Dr. Tarr e do Professor Fether), drama, André de Lorde (baseado em Edgar Allan Poe),
120. **Le Vernis** (O Verniz), comédia, L. de Lagarde e A. Royer
121. **Les Demi-Veuves** (As Meio-Viúvas), comédia, Hurcourt e F. de Rouvray
122. **Mille regrets!** (Mil Perdões!), comédia, Hugues Delorme e Francis Gally
123. **Mon tailleur** (Meu Alfaiate), comédia, Alfred Capus
124. **Monsieur Lamblin** (Senhor Lambin), comédia, Georges Ancey
125. **Pendant l'orage** (Durante a tempestade), drama, Thalasso e Quillabet
126. **Petite Bonne sérieuse** (Mulherzinha Séria), comédia, Gabriel Timmory e Jean Manoussi
127. **Pour la République!** (Pela República!), comédia, Elie de Bassan
128. **Une barbe** (Um Barbado ou Um Conto Sem Fim), comédia, Ernest Laut e Jean Rochon



## 1904

129. **Casino, hôtel, jeux, etc.** (Cassino, Hotel, Jogos, etc.), comédia, Hughes Delmore, Armand Numés
130. **Dans les prisons** (Nas Prisões), fantasia, Lucien Gleize e Xavier Roux
131. **Hôtel de l'Ouest, chambre 22** (Hotel Ocidente, Quarto 22), drama, Jean Lorrain, Gustave Coquiot
132. **Hymène** (Canto Nupcial), comédia, G. Fragerolle
133. **Interview** (Entrevista), farsa, Octave Mirbeau
134. **La Dernière Torture** (A Tortura Final), drama, André de Lorde e Eugène Morel
135. **La Femme de César** (A Mulher de César), comédia, A. Delilia e Serge Basset
136. **La Question des huiles** (A Questão dos Óleos), comédia, Jean Drault
137. **Le Désir** (O Desejo), drama, Binet-Valmer
138. **Le Meilleur** (O Melhor), comédia, Robert Dieudonné
139. **Le Planton** (O Ordenança), comédia, Georges Dama
140. **Le Vieux de la rouquine** (O Velho da Ruiva), drama, Charles Foley
141. **Les Deux Bosses** (Os Dois Patrões), conto oriental, Charles Esquier (baseado em Félix Duquesnel),
142. **Lulu-Jojo** (Lulu-Jojo), comédia, Pierre Sonnière
143. **Mademoiselle Adolphe, commère** (Miss Adolphe, Fofoqueira), comédia, Nozière
144. **Mais quelqu'un troubla la fête** (Mas Alguém Perturbou a Festa), comédia, Louis Marsolleau
145. **Monsieur Parent** (Senhor Parent), comédia, Firmin Gémier (baseado em Guy Maupassant)
146. **Par charité** (Para Caridade), comédia, Guido de Soria e Jean Gonnouilhou
147. **Pomme de terre** (Batata), comédia, Gabriel Timmory e Jean Manoussi

## 1905

148. **Aristide** (Aristide), comédia, Max Maurey e Xavier Roux
149. **Ce Cochon de Morin** (Este porco de Morin), comédia, Gabriel Montoya e Jean d'Aguzan
150. **Chemin de ronde** (Caminho coberto), drama, Robert Francheville
151. **Cyprienne** (Chipriana), comédia, Jean Drault
152. **Gardiens de phare** (Guardiões do Farol), drama, Paul Autier e Paul Cloquemin
153. **La Folie blanche** (A Loucura Branca), drama, Henri-René Lenormand
154. **La Maisonnette** (A Casinha), comédia, William Busnach e Ferdinand Bloch
155. **La Mascarade interrompue** (Mascarada interrompida), drama, la baronne Hélène de Zuylen de Nyevelt (baseado em Edgar Allan Poe),
156. **La Terreur du Sébasto** (O Terror de Sébasto), comédia, Elie de Bassan
157. **L'Affaire Pascuit** (O Caso Pascuit), comédia, Georges Courteline e Piere Weber
158. **Le Coup des bibelots** (O Golpe dos Curiosos), comédia, Pierre Montrel
159. **Le Point d'honneur** (O Ponto de Honra), comédia, Marc Bonis-Charancle
160. **L'École des jeunes filles** (A Escola de Garotas), comédia, Jean Lorrain
161. **Les Mèmoire des dates** (O Diário), comédia, Félix Galipaux e Edmond Guiraud
162. **L'Obsession** (A Obsessão), drama, André de Lorde e Alfred Binet
163. **Madame Pucelet** (Senhora Pucelet), comédia, H. Hirsch
164. **Monegenod** (Monegenod), comédia, Marcel Gerbidon
165. **Nitchevo** (Nitchevo), drama, Jean Sartène

- 166. **Pâquerette** (Margarida), esquete, Eugène Héros e Léon Abric
- 167. **Trop Tard!** (Muito Tarde!), comédia, Xavier Roux
- 168. **Un peu de musique** (Um Pouco de Música), comédia, Crosner (baseado em Eugénie Fourrier),
- 169. **Une erreur judiciaire** (Um Erro Judicial), comédia, Charles Esquier

### 1906

- 170. **Après l'opéra** (Depois da Ópera), drama, Georges Docquois
- 171. **Baraterie** (Venal), drama, André de Lorde
- 172. **Bloomfield et Cie** (Bloomfield e Companhia), comédia, Léon Frapié
- 173. **Dans un fauteuil** (Na Poltrona), comédia, Arthur Byl e Ernest Gerny
- 174. **La Revenante** (A Aparição), drama, Jean d'Aguzan
- 175. **La Veuve** (A Viúva), comédia, Eugène Héros e Léon Abric
- 176. **Le Boulet** (A Bola), drama, Maurice Level e Jacques Mounier
- 177. **Le Martyr de la rue Pigalle** (O Martir da Rua Pigalle), comédia, Marcel Gerbidon
- 178. **Le Planteur de Chicago** (O Fazendeiro de Chicago), comédia, Gabriel Timmory (baseado em Mark Twain),
- 179. **Le Rouge est mis** (O Vermelho no Lugar), comédia, Johannès Gravier
- 180. **Le Truc de Simplicet** (O Truque Simples), comédia, Serge Basset
- 181. **L'Ecole des tapeurs** (A Escola dos Agiotas), comédia, Villepreux
- 182. **Les Cas de Mme Flan** (O Caso da Madame Flan), comédia, Marc Bonis-Charancle
- 183. **Les Trois Messieurs du Harve** (Os Três Homens de Harves), drama, Léo Marchès, Clément Vautel
- 184. **Renseignements!** (Informação!), comédia, Sauerwein (baseado em Marcel Prévost),
- 185. **Une arriviste** (Um Oportunista), comédia, Miguel Zanaçois
- 186. **Une conquête** (Uma Conquista), comédia, Jean Lorrain e Charles Esquier
- 187. **Une lecture** (Uma Leitura), comédia, Adrien Vély

### 1907

- 188. **Au Rat Mort, Cabinet 6** (O Rato Morto, Gabinete 6), drama, André de Lorde e Pierre Chainé
- 189. **Aveugle!** (Cego!), drama, Charles Hellem e Pol d'Estoc
- 190. **Chez Nini** (Na Casa de Nini), comédia, Ferdinand Bloch
- 191. **En plongée** (Mergulho), drama, E. M. Laumann e Paul Oliver
- 192. **La Femme aux deux profils** (Mulher com dois perfis), comédia, Auguste Petyt, Joseph Poncet
- 193. **La Feuille de présence** (A Chamada), comédia, André Mycho e A. Nordène
- 194. **La Petite Fille** (Garotinha), drama, André de Lorde e Pierre Chainé
- 195. **La Petite Maison d'Auteuil** (O Casebre de Auteuil), drama, R. Scheffer e G. Lignereux
- 196. **La Suicidette** (Suicidazinha), comédia, Johannès Gravier
- 197. **Le Bon Gîte** (A Boa Hospedaria), comédia, Louis Marsolleau e Henri François
- 198. **Le Diplôme** (O Diploma), comédia, Augustin Thierry e Eugène Berteaux
- 199. **Les Opérations du professeur Verdier** (A Operação do Professor Verdier), comédia, Elie de Bassan
- 200. **Monsieur Jean** (Senhor Jean), comédia, M. Nanteuil
- 201. **Monsieur Platon** (Senhor Platon), comédia, P. Giafféri

202. **Perroquets perdus** (Papagaios Perdidos), comédia, Alfred Edwards  
203. **Sol Hyams, brocanteur** (Sol Hyams, Antiquário), drama, Jean Bernac (baseado em W. Jacobs),

### 1908

204. **Cent Lignes émues** (Cem Linhas Sinceras), comédia, Charles Torquet  
205. **L'Angoisse** (A Angústia), drama, Pierre Mille e Ceylia de Vylars  
206. **Le Bec de gaz** (O Bico de Gás), comédia, Robert Dieudonné  
207. **Les Bâtons dans les roues** (Os Raios das Rodas), comédia, Robert Dieudonné  
208. **Les Donnadiou** (Os Donnadiou), comédia, Maurice de Féraudy e Jean Kold  
209. **Les Nuits du Hampton-Club** (As Noites no Hampton-Club), drama, André Mouëzy-Éon (baseado em Robert-Louis Stevenson),  
210. **Les Puits #4** (Os Poços #4), drama, Augustin Thierry e Eugène Berteaux  
211. **L'Invalidation** (A Anulação), drama, Pierre Montrel  
212. **Lydie et Léontine** (Lydie e Léontine), comédia, P. Giafféri  
213. **Nuit d'Illyrie** (Noite de Illyra), drama, E. M. Laumann e Paul Oliver  
214. **Tics** (Tics), comédia, René Berton  
215. **Une Leçon à la Salpêtrière** (Um Aula em Salpêtrière), drama, André de Lorde e Alfred Binet  
216. **Une présentation** (Uma Apresentação), comédia, Elie de Bassan

### 1909

217. **Appassionato** (Apaixonado), comédia, Maurice de Féraudy  
218. **Ce Bon Docteur** (Esse Bom Doutor), comédia, René Berton  
219. **Depuis six mois** (Por seis meses), comédia, Max Maurey  
220. **Gudule** (Gudule), comédia, Yves Mirande  
221. **Justice est faite** (Justice Seja Feita), comédia, Maurice Prax e Gabriel Tallet  
222. **La Grande Mort** (A Grande Morte), drama, Henri-René Lenormand e Jean d'Aguzan  
223. **La Halte** (A Parada), comédia, F. de Nion  
224. **La Porte close** (A Porta Fechada), drama, Robert Francheville  
225. **L'Ami des deux** (O Amigo dos Dois), comédia, Henry Caen  
226. **L'Attentat** (O Atentado), drama, Léo Marchès e Gaston-Charles Richard  
227. **Le Beau Lothario** (O Belo Lothario), comédia, Henry Caen  
228. **Le Bigame** (O Bígamo), comédia, Léo Marchès e Clément Vautel  
229. **Le Délégué de la 3 section** (O Delegado da Seção 3), drama, Charles Garin  
230. **Le Jeu de l'amour et des beaux-arts** (O Jogo do Amor e das Belas Artes), comédia, Urbain Gohier e Jean Drault  
231. **L'Horrible Expérience** (A Experiência Horrível), drama, André de Lorde e Alfred Binet  
232. **Madame Agathe** (Senhora Agathe), comédia, Armand Lévy e Léon Sazié  
233. **Madame Amélie** (Senhora Amélie), comédia, Yves Mirande  
234. **Un concert chez les fous** (Um Concerto no Manicômio), drama, André de Lorde e Charles Foley  
235. **Vitriolé** (Queimado em Ácido), comédia, Pierre Montrel

## 1910

- 236. **Condoléances** (Condolências), comédia, Paul Arosa
- 237. **Dans les soutes** (Na Cabine), drama, E. M. Laumann
- 238. **Entre eux** (Entre Eles), comédia, Max Maurey
- 239. **Figures de cire** (Figuras de Cêra), drama, André de Lorde e Georges Montignac
- 240. **La Lutte ou la vie... de château** (A Luta, ou a Vida... em Casa), comédia, P. Giafféri
- 241. **Le Pharmacien** (O Farmacêutico), comédia, Max Maurey
- 242. **Le Philanthrope** (O Filantropo), comédia, Robert Francheville e Jacques Rouillet
- 243. **L'Éclaboussure** (O Respingo), comédia, Paul Géraldy
- 244. **Sabotage** (Sabotagem), drama, Charles Hellem, William Valcros e Pol d'Estoc
- 245. **Saturnin** (Saturnin), comédia, Édouard Thurus
- 246. **Un malin** (O Esperto), comédia, Yves Mirande
- 247. **Un peu d'idéal** (Um Pouco de Ideal), comédia, Urbain Gohier
- 248. **Alcide Pépie** (Alcide Pépie), comédia, Armand Massard e Alfred Vercourt

## 1911

- 249. **Après vous, capitaine!** (Depois de Você, Capitão!), comédia, René Berton
- 250. **Atelier d'aveugles** (Ateliê de Cegos), drama, Lucien Descaves
- 251. **Dichotmie** (Dicotomia), drama, André Mouëzy-Éon
- 252. **Hioung-Pe-Ling ou l'Alouette sanglante** (Hioung-Pe-Ling, ou Alouette Sangrenta), drama, Charles Garin
- 253. **La Fée déçue** (A fada Desapontada), comédia, Johannès Gravier
- 254. **Le Bon Droit** (A Boa Lei), comédia, Robert Spitzer e Paul Géraldy
- 255. **Le Chauffeur** (O Chofer), comédia, Max Maurey
- 256. **Les Mines de Ganeffontein** (As Minas de Ganeffontein), comédia, Elie de Bassan
- 257. **Roméo ou les Coïncidences** (Romeo, ou As Coincidências), comédia, F.H. Michel

## 1912

- 258. **Je vous présente Mme Duport...une femme charmante** (Eu Vos Apresento Madame Duport... um mulher charmosa), comédia, André Mycho
- 259. **La Bienfaitrice** (A Benfeitora), comédia, P. Giafféri
- 260. **La Chambre d'à-côté** (O Quarto ao Lado), comédia, Robert Dieudonné
- 261. **La Matérialisation de Miss Murray** (A Materialização de Miss Murray), comédia, F. de Nion
- 262. **La Poire en deux** (A Pêra em Dois), comédia, Alfred Edwards
- 263. **L'Attaché** (Anexado), comédia, Gabriel Tallet
- 264. **Le Baiser dans la nuit** (O Beijo na Noite), drama, Maurice Level
- 265. **Le Beau Régiment** (O Belo Regimento), drama, Robert Francheville
- 266. **Le Carnaval de Puce et Plock** (O Carnaval de Puce e Plock), comédia, Moriss e Marcus Bernard
- 267. **Le Chemin de ronde** (O caminho redondo), drama, Robert Francheville
- 268. **Le Devoir** (O Dever), comédia, Pierre Valdagne

269. **Le Grand Match** (A grande Partida), comédia, André Leroy e Paul Cartoux
270. **Le Grand Oiseau** (O Grande Pássaro), comédia, Pierre Jeannot e André Muller
271. **Le Rapide de 22 heures** (O Expresso das 22 horas), comédia, P. Giafféri e Raymond Duez
272. **Le Sacrifice** (O Sacrifício), comédia, Jean d'Aguzan (baseado em Duvernois),
273. **Les Ingrats** (Os Ingratos), comédia, Jean Martel
274. **L'Esprit souterrain** (O Espírito Subterrâneo), drama, Henri-Rene Lenormand (baseado em Dostoïevski),
275. **L'homme qui a vu le diable** (O Homem que Viu o Diabo), drama, Gaston Leroux
276. **L'Obsédé** (O Obcecado), drama, Théodore Lascaris (baseado em André de Lorde),
277. **Sous la lumière rouge** (Sob a Luz Vermelha), drama, Maurice Level e Étienne Rey
278. **Une nuit d'amour** (Uma Noite de Amor), comédia, Maurice Hennequin e Serge Basset
279. **Une place de libre** (Um Lugar Livre), comédia, Léon Michel (baseado em Henri Duvernois),

### 1913

280. **Dans la Pouchkinskaïa** (Na Pouchkinskaïa), drama, Gaston-Charles Richard
281. **La Buvette** (A Bomboniere ), comédia, Pierre Mantrel
282. **La Clef sous la porte** (A Chave Sob A Porta), comédia, André Mycho
283. **La Délaissée** (O Declínio), comédia, Max Maurey
284. **La Petite Dame en blanc** (A Garotinha de Branco), comédia, P. Giafféri
285. **La Siège de Berlin** (A Sede de Berlim), drama, Charles Hellem e Pol d'Estoc
286. **L'Affaire Zézette** (O Caso Zézette), comédia, Adrien Vély e Léon Miral
287. **Le Bonheur** (Felicidade), comédia, Pierre Veber
288. **Le Croissant noir** (O Crescente Negro), drama, Jean Lailier
289. **Le Joli Garçon** (O Belo Garoto), comédia, André Mycho
290. **Le Thanatographe** (O Tanatógrafo), drama, André Verières
291. **Le Triangle** (O Triângulo), comédia, Alfred Sutro
292. **Madame Blanchard** (Sra. Blanchard), comédia, André de Lorde
293. **Mirette a ses raissons** (Mirette Tem Seus Motivos), comédia, Romain Coolus
294. **S.O.S.** (S.O.S.), drama, Charles Muller e Maurice Level
295. **Terres chaudes** (Terras Quentes), drama, Henri-Rene Lenormand
296. **Une femme charmante** (Uma Mulher Charmosa), comédia, André Mycho

### 1914

297. **Au joli coin** (No canto bonito), comédia, Frédéric Boutet
298. **La Cellule blanche** (A Célula Branca), drama, Léo Marchès e Gaston-Charles Richard
299. **La Séductrice** (A Sedutora), Robert Dieudonné
300. **Lâchez tout!** (Solte tudo!), comédia, Armand Massard e Alfred Vercourt
301. **Le Petit Babouin** (O Pequeno Babuíno), comédia, André Mycho
302. **Le Successeur** (O Sucessor), comédia, André Beury
303. **Les Morts étranges d'Albury** (As Mortes Estranhas de Albury), drama, Albert Jean
304. **Monsieur Lambert, marchand de tableaux** (Sr. Lambert, Mercador de Arte), comédia, Max Maurey

## 1915

- 305. **La Nuit de Noël** (A Noite de Noël), comédia, Henri Kéroul e Georges Lefauré
- 306. **La Petite Bossue** (O Corcundinha), comédia, André Mycho
- 307. **Le Mystère de la maison noire** (O Mistério da Casa Negra), drama, André de Lorde e Henri Bauche
- 308. **Le truc à Jeannot** (O Truque em Jeannot), comédia, Serge Veber (baseado em Daudet),
- 309. **On demande une femme de ménage** (Chame a Faxineira), comédia, Delphi-Fabrice

## 1916

- 310. **Ah! Quelle averse!** (Ah! Que aguaceiro!), comédia, André Leroy e Paul Cartoux
- 311. **Atavisme** (Atavismo), drama, George de Wissant
- 312. **Bon souper, bon gîte et ...** (Boa ceia, Boa Hospedagem e .....), comédia, Charles Bys
- 313. **Fécondité** (Fertilidade), farce, E. Joullot
- 314. **In extremis** (Ao Extremo), drama, Lecalire e P. Bertrand
- 315. **La Grande Épouvante** (O Grande Terror), drama, André de Lorde
- 316. **La Lanterne** (A Lanterna), comédia, Marcel Sérano
- 317. **La Maison dans la brume** (A Casa no Nevoeiro), drama, Géo Dallix e René Jeanne
- 318. **La Marque de la bête** (A Marca da Besta), drama, E.M. Laumann (baseado em Kipling),
- 319. **La Ventouse** (A Ventosa), comédia, Marcel Nancey e Jean Manoussi
- 320. **L'amour passe** (O amor Passa), comédia, André Bisson
- 321. **L'Anniversaire** (O Aniversário), comédia, Fred Rolland e Henri Macheu
- 322. **Le Bout du nez** (A ponta do nariz), comédia, Robert Franchville
- 323. **Le Château de la mort lente** (O Castelo da Morte Lenta), drama, André de Lorde e Henri Bauche
- 324. **Le Court-Circuit** (O Curto Circuito), comédia, Benjamin Rabier e Eugène Joullot
- 325. **Le Cyclope** (O Cíclope), comédia, Robert Franchville
- 326. **Le Document 528-V** (O Documento 528-V), drama, Henri Lesneveu
- 327. **Le Grain de poivre** (O Grão de Pimenta), comédia, Marcel Gerbidon
- 328. **Le Laboratoire des hallucinations** (O Laboratório das Alucinações), drama, André de Lorde e Henri Bauche
- 329. **Le Masque** (A Máscara), drama, Jesse e Harwood (adapted by John Raphaël),
- 330. **L'Expérience du Dr. Lorde** (O Experimento do Dr. Lorde), drama, Yorril Haneswick e P. de Wattyne (baseado em Cyril Berger),
- 331. **L'homme qui fut aimé** (O Homem Que Foi Amado), comédia, M. Armory
- 332. **Monsieur Maxime** (Sr. Maxime), comédia, Pierre Mantrel
- 333. **Nuit Blanche** (Noite Branca ou Insônia), drama, Victor Goursat
- 334. **Prisonniers des hommes bleu** (Prisioneiros dos Homens Azuis), drama, M.C. de Champsoin
- 335. **Quart de ville de Paris** (Um Quarteirão de Paris), comédia, Johannès Gravier e José Bérays
- 336. **Un an après** (Depois de Um Ano), comédia, Louis Thomas
- 337. **Un péché de jeunesse** (Um Pecado Juvenil), comédia, Pierre Veber
- 338. **Une femme "un peu là"** (Uma Mulher "Apenas Lá"), comédia, Paul Bonhomme e Paul Ruez
- 339. **Une partie de manille** (Uma Parte Do Grilhão), drama, Serge Basset
- 340. **Une rage d'amour** (Uma raiva de amor), comédia, Alphonse de Beil

## 1917

341. **Catherine Goulden** (Catherine Goulden), drama, E.M. Laumann
342. **Corvée de Marianne** (As Tarefas de Marianne), comédia, Serge Pierre
343. **Isolons-nous, Gustave!** (Nos deixe em Paz, Gustave!), comédia, André Mouëzy-Éon
344. **La Dernière Grisette** (A Última Grisette), comédia, Pierre Veber
345. **La Fugue de Mme Caramon** (A Fuga da Madame Caramon), drama, Pierre Jeanniot
346. **La Jours de Thésèse** (Os Dias de Thésèse), comédia, Guy de Pierrefeux (baseado em Guy de Téraumont),
347. **La Maison Des Ténèbres** (A Casa das Sombras), drama, Charles Hellem e Pol d'Estoc
348. **La Petite Maud** (Pequena Maud), comédia, Guy de Téraumont
349. **La Recrue** (O Recrutamento), comédia, André Bisson
350. **L'Amant de paille** (O Amante da Palha), comédia, Maxime Girard e Jules Clinchard
351. **L'Amateur** (O Amador), comédia, Joseph Leroux e Gualbert Guinchard
352. **L'Angélu** (O Angelus), drama, Alévy e Marcel Nadaud
353. **L'Autre** (O Outro), drama, Jean Sartène
354. **Le Baiser mortel** (O Beijo Mortal), Eugène Morel
355. **Le Cas de Mme Luneau** (O Caso da Sra. Luneau), comédia, Maurice Vaucaire (baseado em Maupassant),
356. **Le Jeudi de Monsieur** (A Quinta-Feira do Senhor), comédia, Paul Bonhomme
357. **Le Poison noir** (A Poção Negra), drama, Jean Bernac e Albert Jean (baseado em Edgar Allan Poe),
358. **Le Voyage à deux** (A Viagem para Dois), comédia, Jean-Jaques Bernard
359. **Les Monstres** (Os Monstros), drama, Jean Bernac e Alain Monjardin
360. **Les Yeux de Warmeloo** (Os Olhos de Warmeloo), drama, Yorril Haneswick e P. de Wattyne
361. **Permission de détente** (Permissão Para Relaxar), comédia, André Mouëzy-Éon e Jean Marèle
362. **Prends une femme ménage!** (Contrate uma Empregada!), comédia, Delphi-Fabrice
363. **Sujet léger** (Assunto Leve), comédia, Charles Torquet
364. **Taïaut!** (Taïaut!), drama, Maurice Level
365. **Un héritage** (Uma herança), comédia, Yves Mirande
366. **Un mariage par procuration** (Um Casamento por Procuração), comédia, Félix Galipaux
367. **Un réveillon au Père-Lachaise** (Un Réveillon no Père-Lachaise), comédia, Pierre Veber e Henry Gorsse

## 1918

368. **Direct au cœur** (Direto no Coração), comédia, Félix Guitran
369. **Fidélité** (Fidelidade), comédia, Pierre Montrel
370. **Il faut toujours fermer les persiennes** (Sempre Feche As Persianas), comédia, Yves Mirande e Henri Géroule
371. **Jacqueline** (Jacqueline), comédia, M. Robyns
372. **La Chute De La Maison Usher** (A Queda Da Casa Usher), drama, E.M. Laumann (baseado em Edgar Allan Poe),
373. **Le Crime** (O Crime), drama, Maurice Level
374. **Le Viol** (A Estuprada), drama, Jean d'Astorg

- 375. **Les Francs-fileurs** (O Franco Fiandeiro), comédia, André Mouëzy-Éon
- 376. **Les Inséparables** (Os Inseparáveis), comédia, N. Ségur
- 377. **L'homme qui a tué la douleur** (O Homem Que Matou A Dor), drama, H. Legrand
- 378. **Mon Frère De Lait** (Meu Irmão Adotivo), comédia, Pierre Palau

### 1919

- 379. **Celles Qu'on Regrette** (Aqueles Que Lamentamos), comédia, André de Lorde
- 380. **Dead-Heat** (Calor de Matar), comédia, Dominique Bonnaud e Léon Michel
- 381. **G.Q.G. d'amour** (G.Q.G. de Amor), drama, Pierre Rehm
- 382. **Hara-Kiri** (Hari-Kari), drama, Jean Sartène e Pierre Day
- 383. **La Découverte du Dr. Malocry** (A Descoberta do Dr. Malcory), drama, Paul Milliet e G. Mauvert
- 384. **La Peau** (A Pele), comédia, Marcel Nancey e A. Birabeau
- 385. **La Perle Fausse** (A Pérola Falsa), comédia, Régis Gignoux
- 386. **La Vénus Masquée** (A Vênus Mascarada), comédia, Camillo Antona-Traversi
- 387. **L'Ame De L'ennemi** ( A Alma do Inimigo), comédia, Pierre Veber
- 388. **L'Atroce Volupté** (Volúpia Atroz), drama, Georges Neveux
- 389. **Le Macchabée Du Rez-De-Chaussée** (O Cadáver do Térreo), comédia, Charles Foley e Guy de Téraumont
- 390. **Littérature** (Literatura), comédia, Léo Marchès
- 391. **Madame, Je Vous Aime!** (Madame, Eu Te Amo!), comédia, Serge Veber
- 392. **Monsieur Bixiou** (Sr. Bixiou), comédia, Max Maurey e Robert Chauvelot (baseado em Daudet),
- 393. **Nounouche** (Nounouche), comédia, Morandes (baseado em Henri Duvernois),
- 394. **Une Nuit Au Bouge** (Uma Noite no Barraco), drama, Charles Méré

### 1920

- 395. **11 Bis, Rue De l'Arcade** (Rua Da Arcada, Nº 11), comédia, Albert Willemetz e Pierre Despras
- 396. **Bout De Banc** (Na Ponta do Banco), comédia, Léo Marchès e Clément Vautel
- 397. **Devant La Mort** (Diante da Morte), drama, Alfred Savoir e Léopold Marchand
- 398. **Et Les Enfants Recommencent** (E As Crianças Recomeçam), comédia, Charles Oulmont
- 399. **La Menace** (A Ameaça), comédia, Berr de Turique e André Bisson
- 400. **La Rencontre** (O Encontro), comédia, Laurat
- 401. **La Vipère** (A Víbora), comédia, Jules Mauris
- 402. **Le Sorcier** (A Feiticeira), drama, Maurice Level
- 403. **Les Pervertis** (Os Pervertidos), drama, André de Lorde e Pierre Chaine
- 404. **Logement D'un Jour** (Alojamento De Um Dia), comédia, Pierre Palau (baseado em Jack London),
- 405. **Réveil** (Despertador), comédia, Almeret e E. Dessart
- 406. **Sur La Banc** (Sobre o Banco), comédia, Charles-Henry Hirsch
- 407. **Un Petit Trou Pas Cher** (Um Pequeno Buraco Barato), comédia, Yves Mirande e Henry Caen
- 408. **Une Heure D'amour** (Uma Hora de Amor), comédia, Charles Hellem e Pol d'Estoc
- 409. **Une Riche Affaire** (Um Caso Rico), comédia, Pierre Veber e Pierre Montrel



## 1921

410. **Au Petit Jour** (Ao Amanhecer), André de Lorde e Jean Bernac
411. **Dernière Jour** (Último Dia), comédia, René Wisner
412. **Du Berger À La Bergère** (Fim de Papo), comédia, Robert Dieudonné
413. **Ensevelis** (Enterrado), drama, Paul Arosa
414. **La Dame De Bronze Et Le Monsieur Cristal** (A Dama de Bronze e o Sr. Cristal), comédia, Henri Duvernois
415. **La Revanche De L'amitié** (A Vingança da Amizade), comédia, Léon Michel (baseado em Henri Duvernois),
416. **La Sonate Polanaise** (A Sonata Polonesa), comédia, Marc Daubrive
417. **La Suite À Demain** (O Dia Depois de Amanhã), comédia, Jean Bastia
418. **Le Beau Rôle** (O Belo Papel), comédia, Max Maurey e Henry Duvernois
419. **Le Marquis de Sade** (O Marquês de Sade), drama, Charles Méré
420. **Le Rapide #13** (O Expresso #13), drama, Jean Sartène
421. **L'Égorgée** (Os Abatidos), drama, Pierre-Louis Rehm
422. **L'Heureux Gagnant** (O Ganhador Feliz), comédia, Pierre Chainé e Robert de Beauplan
423. **L'Homme De La Nuit** (O Homem da Noite), drama, Léo Marchès
424. **Mado** (Mado), comédia, Maurice Level
425. **Monsieur Mésian** (Sr. Mésian), comédia, Pierre Veber
426. **Retour d'âge** (Menopausa), comédia, André Lang
427. **Un Troisième Acte** (Um Terceiro Ato), comédia, Serge Veber
428. **Une Fille** (Uma Menina), drama, Jean d'Astorg
429. **Vive Boulbasse!** (Viva Boulbasse!), comédia, Régis Gignoux

## 1922

430. **Au téléphone** (Ao Telefone), drama, André de Lorde
431. **La Glorieuse Incertitude** (A Incerteza Gloriosa), comédia, Henry Lee
432. **La Maison Des Morts Vivants** (A Casa dos Mortos-Vivos), drama, Pierre-Louis Rehm (baseado em Clude Farrère),
433. **Le Démon Noir** (O Demônio Negro), drama, André-Paul Antoine
434. **Le Jardin Des Supplices** (O Jardim dos Suplícios), drama, Pierre Chainé (baseado em Octave Mirbeau),
435. **Le Jugement Gahuchet** (O julgamento de Gahuchet), comédia, A. de Roquevaux
436. **Le Kâma Soutra** (O Kama Sutra), comédia, Régis Gignoux
437. **Le Linceul D'or** (A Mortalha de Ouro), drama, Jean d'Astorg
438. **Le Satyre Des Tunnels** (O Sátiro Dos Túneis), vaudeville, Marcel Simon
439. **L'Expert** (O Expert), comédia, André de Lorde
440. **L'Ombre D'une Fleur** (A Sombra De Uma Flor), drama, E.M. Laumann e Florent Duthuit
441. **Madame De Rhodes... Voyante!** (Madame de Rhodes... Vidente!), comédia, Dominique Bonnaud e Léon Michel
442. **Pierre Dupont** (Pierre Dupont), comédia, Lucien Descaves

443. **Première Consultation** (Primeira Consulta), comédia, Albert Willemetz  
 444. **Prenez Ma Dame** (Pegue Minha Senhora), comédia, Maxime Girard  
 445. **Seul** (Sozinho), comédia, Henri Duvernois  
 446. **Une Nuit À Londres** (Uma Noite em Londres), drama, Gustave Fréjaville (baseado em Charles Dickens),  
 447. **Vingt-Deux, Rue Des Vertus** (Vinte e dois, Rua das Virtudes), comédia, Madeleine Guitty

### 1923

448. **Donnez-Vous, Ma Chère!** (Eu Dou a Você, Querida!), comédia, Jean Divrac  
 449. **Il Fut Aimé!** (Ele Foi Amado!), comédia, M. Armory  
 450. **Je Grogne?... Moi!** (Eu Rosno?... Eu?), comédia, Maxime Girard  
 451. **J'veux Voir Virginie** (Quero ver Virginie), comédia, José de Bérays  
 452. **La Gosse** (O Menino), comédia, Alfred Machard  
 453. **La Jalouse** (A Ciumenta), comédia, Michel Bréga e Georges Hoffmann  
 454. **La Mort Qui Rôde** (Morte À Espreita), drama, Pierre Del Vidre (baseado em Walsworth Camp),  
 455. **La Nouvelle Héloïse** (A Nova Héloïse), comédia, Alfred Savoir  
 456. **L'Appel Du Clown** (Chama o Palhaço), comédia, Régis Gignoux  
 457. **Le Joueur** (O Jogador), comédia dramática, Denys Amiel (baseado em Fred Causse),  
 458. **Les Crucifiés** (Os Crucificados), drama, André-Paul Antoine e Charles Poidloué  
 459. **Les Damnés** (Os Condenados), drama, Pierre Chaine  
 460. **L'Euthanasie, Ou Le Devoir De Tuer** (Eutanásia, Ou o Dever de Matar), drama, René Berton  
 461. **L'Héritage** (O Legado), comédia, Yves Mirande  
 462. **Névrose** (Neurose), drama, Arquillière  
 463. **Papa M'a Dit** (Papai Me Disse), comédia, Laurent Doillet  
 464. **Paysanneries Judiciaires** (Colônia Penal), comédia, André Lévy-Oulmann  
 465. **Pour Tuer Le Temps** (Para Matar o Tempo), comédia, Max Maurey  
 466. **Puisqu'il Faut L'être** (Como Deve Ser), comédia, Jean Divrac  
 467. **Soyons nous-mêmes** (Deixe-nos Ser Nós Mesmos), comédia, Max Hardy  
 468. **Sur la dalle** (No Laboratório), drama, André de Lorde (with George Montignac),  
 469. **Un Client Peu Sérieux** (Um Cliente Pouco Sério), comédia, Serge Veber  
 470. **Un Drame À La Salpêtrière** (Um Drama na Salpêtrière), drama, André de Lorde  
 471. **Un Fait "Divers"** (Um Fato "Diverso"), drama, Jean Bastia e André Lévy-Oulmann  
 472. **Un Vrai Costaud** (Um Homem Musculo de Verdade), comédia, Léon Michel e Georges Day

### 1924

473. **C'est vous la nouvelle?** (Você é a Novidade?), comédia, Serge Veber  
 474. **Deux Tourtereaux** (Dois Pombinhos), comédia, Paul Ginisty  
 475. **J'ai Laisse Dire!** (Eu te Disse!), comédia, Maxime Girard  
 476. **La Maison du passeur** (A Casa do Barqueiro), drama, Paul Armont e Louis Verneuil  
 477. **La Nuit Tragique De Raspoutine** (A Noite Trágica de Raspoutine), drama, André-Paul Antoine

478. **L’Affaire De La Rue Mouffetard** (O Caso da Rua Mouffetard), comédia, André Le Bret e Maurice de Grendel
479. **Le Cercueil de chair** (O Caixão de Carne), drama, André de Lorde e Henri Bauche
480. **Suivez-La, Jeune Homme** (Siga-a, Jovem), comédia, Maxime Girard

### 1925

481. **Chabichou** (Chabichou), comédia, Henri Duvernois
482. **Dans Le Bled Marocain** (Na Aldeia Marroquina), drama, Jack Jouvin
483. **La Cible** (O Alvo), drama, René Berton
484. **La Fille À Sa Mémère** (A Filhinha e Sua Vovózinha), comédia, Romain Coolus
485. **L’Age D’or** (A Era de Ouro), comédia, Régis Gignoux e Jaques Théry
486. **L’Amant De La Mort** (O Amante da Morte), drama, Maurice Renard (baseado em Romance *Le Rendez-Vous*),
487. **Le cabinet du Dr. Caligari** (O Gabinete do Dr. Caligari), fantasia, André de Lorde e Henri Bauche (baseado no filme de Carl Mayer e Hans Janowitz),
488. **Le Monde Renversé** (O Mundo Invertido), comédia, Régis Gignoux
489. **Le Renard** (A Raposa), comédia, Pierre Wolff
490. **L’Étreinte** (O Abraço), drama, André de Lorde e Pierre Chaine
491. **Mon Cher Confrère** (Meu Querido Camarada), comédia, René Berton
492. **Sur La Lande** (No Pântano), drama, Fabien Solar
493. **Un Accès De Jalouise** (Um Acesso De Ciúme), comédia, Raymond Durieux
494. **Un Crime Dans Une Maison De Fous** (Crime no Manicômio), drama, André de Lorde e Alfred Binet
495. **Une Femme Dans Le Cœur** (Uma Mulher No Coração), comédia, André de Lorde

### 1926

496. **Cette Pauvre Élis**a (Esta Pobre Élis)a, comédia, Madeleine Guitty
497. **La Cellule 13** (A Célula 13), drama, Roland Dreyfus
498. **La Clémentine Piérafoux** (La Clémentine Piérafoux), comédia, Henri Duvernois
499. **La Fosse aux filles** (A Cova das Garotas), drama, Max Maurey (baseado em Alexandre Kouprine),
500. **L’Argent... Voilà Le Bonheur!** (Dinheiro ... É Felicidade!), comédia, Raymond de Durieux
501. **Le Chevalier Canepin** (O Cavaleiro Canepin), comédia, Henri Duvernois
502. **Le Spectre Sanglant** (O Espectro Sangrento), drama, Jean Aragny
503. **Les Nuits Rouges De La Tchéka** (Noites vermelhas de Tchéka), drama, André de Lorde e Henri Bauche
504. **L’Étrangleuse** (A Estranguladora), drama, André de Lorde
505. **Lucette et sa tante** (Lucette e Sua Tia), comédia, Maxime Girard
506. **Œil pour Œil** (Olho por olho), comédia, René Berton
507. **Un Drame À Bord** (Um Drama A Bordo), drama, Georges Adriel

## 1927

- 508. **Ciel! C'est Lui...** (Céu! É ele...), comédia, A. Birabeau e Marcel Nancey
- 509. **La Prison Du Vice** (A Prisão do Vice), drama, Georges Adriel
- 510. **Le Bonheur Retrouvé** (Felicidade Encontrada), comédia, Max Maurey
- 511. **Le Navire Aveugle** (O Navio Cego), drama, Max Maurey (baseado em Jean Barreyre),
- 512. **Le Passé d'Aurélie** (O Passado de Aurélie), comédia, Roland Dreyfus
- 513. **Sait-On Jamais?** (Nunca Se Sabe?), comédia, Maxime Girard

## 1928

- 514. **A L'ombre De La Guillotine** (Na Sombra da Guillotina), comédia, Jean Bastia
- 515. **Asile De Nuit** (Asilo Noturno), comédia, Max Maurey
- 516. **C'était Pour Moi** (Foi Por Mim), comédia, Maxime Girard
- 517. **Gott Mit Uns** (Deus Está Entre Nós), drama, René Berton
- 518. **La Chambre Ardente** (O Quarto Ardente), drama, André de Lorde e Henri Bauche
- 519. **La Nuit du 12 au 13** (A Noite do 12 ao 13), drama, Claude Orval
- 520. **L'Accordeur** (O Afinador de Piano), comédia, Rosemonde Gérard
- 521. **Le Haricot Vert** (O Feijão Verde), comédia, Henri Duvernois
- 522. **Le Poignard Malais** (A Adaga Malaia), drama, Jean Aragny (baseado em Tristan Bernard),
- 523. **Le Professeur** (O Professor), comédia, Henri Duvernois
- 524. **Le Rendez-Vous du 4** (O Rendez-Vous do 4), drama, Roland Dreyfus
- 525. **Les Nuits Du Bagne** (As Noites de Trabalhos Forçados na Prisão), drama, Charles Foley
- 526. **Les Oreillons** (A Caxumba), comédia, Alfred Machard
- 527. **L'Homme À L'oreille Fendue** (O Homem Com As Orelhas Divididas), comédia, André Mycho
- 528. **L'Homme Nu** (O Homem Nu), drama, Charles Méré
- 529. **L'homme Qui A Tué La Mort** (O Homem que Matou a Morte), drama, René Berton
- 530. **Paysages Maritimes** (Paisagens Marítimas), comédia, Jack Jouvin

## 1929

- 531. **Fortuné** (Abastado), comédia, Robert Delamare
- 532. **Le 2 août 1914** (O 2 de Agosto de 1914), drama, Guy Bernard
- 533. **Le Baiser De Sang** (O Beijo de Sangue), drama, Jean Aragny e Francis Neilson
- 534. **Le Cheval De Cirque** (O Cavallo do Circo), comédia, Régis Gignoux
- 535. **Le Faiseur De Monstres** (O Criador de Monstros), drama, Charles Hellem e Pol d'Estoc
- 536. **Le Presbytère De L'épouvante** (O Presbitério do Terror), drama, Edmond Gilbert
- 537. **Les Pantins Du Vice** (Os Fantoques do Vice), drama, Charles Méré
- 538. **Les Voisins** (Os Vizinhos), comédia, Henri Duvernois
- 539. **L'icône Qui S'éteint** (O Ícone Se Apaga), drama, Pierre Palau (adaptado do romance *La Steppe rouge* de Joseph Kessel),
- 540. **Mets un Chapeau!** (Ponha um Chapéu!), comédia, Pierre Giafféri

541. **Pipe et Madame** (Pipe e Senhora), comédia, Roger Ferdinand  
542. **Plaisir-Hôtel** (Hotel Prazer), comédia, Roger Ferdinand

### 1930

543. **Délivrance** (Libertação), comédia, A. Birabeau  
544. **Dix Ans Et Une Seconde** (Dez Anos e Um Segundo), drama, Madeleine Lindauer (baseado em Schiffer)  
545. **Hixe Légionnaire** (Hixe Legionário), drama, André Pérye  
546. **J'aimons Tant L'argent!** (Nós Gostamos Muito de Dinheiro!), comédia, Edmond Gilbert  
547. **La Confession Des Vieux** (A Confissão dos Velhos), comédia, Roland Dreyfus  
548. **La Drogue** (A Droga), drama, René Berton  
549. **La Griffé** (A Garra), drama, Jean Sartène  
550. **La Main De Singe** (A Mão do Macaco), drama, Robert Nunès (baseado em L.N. Parker e W. Jacobs),  
551. **Les Deux Tourtereaux** (As Duas Pombinhas), comédia, Paul Ginisty e Jules Guérin  
552. **L'Hôtel Des Ventes** (A Casa de Leilões), comédia, René Wisner  
553. **Lou, La Louve** (Lou, A Loba), drama, Régis Gignoux  
554. **Maison Recommandée** (A Casa Recomendada), comédia, Roger Avermaete  
555. **Ombres Rouges** (Sombras Vermelhas), drama, Pierre Palau  
556. **Pas De Taille** (Sem Altura), comédia, Henri Jeanson e Claude-André Puget  
557. **Règle De Trois** (Regra de Três), comédia, André Ransan  
558. **Rois De Cœur** (Reis de Copas), comédia, Robert Delamare e Pierre Villette  
559. **Sans Bonne** (Não É Bom), comédia, André Dahl

### 1931

560. **Derrière La Porte** (Behind the Door), comédia, Edmond Sée  
561. **Des Apaches Partout** (Apaches Em Toda Parte), comédia, Jack Jouvin (creditado anteriormente a M.S. Ramel, na verdade um pseudônimo de Jack Jouvin)  
562. **Gai! Gai! Pendons-Nous!** (Hei! Hei! Nos Enforque!), comédia, Edmond Gilbert  
563. **Hantise** (Obsessão), drama, Charles Méré  
564. **Hautot père et fils** (Hautot Pai e Filho), comédia, Roger Ferdinand (baseado em Guy Maupassant),  
565. **La Disparue** (Desaparecidos), drama, Claude Orval  
566. **La Machine Rouge** (A Máquina Vermelha), drama, Claude Orval  
567. **La Malle Sanglante** (A Mala Sangrenta), drama, Maurice Level  
568. **L'Age Critique** (A Idade Crítica), comédia, Edmond Gilbert  
569. **Le Coup De Gong** (O gongo), drama, Jack Jouvin  
570. **L'Opération** (A Operação), comédia, Henri Duvernois

### 1932

571. **Au Pied Du Mur** (No Rodapé), comédia, Maurice Dann  
572. **Carambouilleurs** (Estelionatários), comédia, Jack Jouvin

573. **Casque À Pointe** (O Capacete Alemão), drama, Maurice Dann
574. **Fautes De Jeunesse** (Faltas da Juventude), comédia, Edmond Gilbert
575. **Hystérie** (Histeria), drama, Lucien Chantel
576. **Incognito** (Incógnito), drama, Jack Jouvin
577. **La Bafouille** (O Bilhete), comédia, Bernard Zimmer
578. **La Matin Lévesque** (A Manhã de Lévesque), comédia, Jack Jouvin (baseado em Guy Maupassant),
579. **Le Nouveau Déluge** (O Novo Dilúvio), comédia, Mario Duliani
580. **Le Tambour de Kovno** (O Tambor de Kovno), drama, Jean Aragny e Albert Dieudonné
581. **L'Enquête** (A Pesquisa), drama, P. Roger
582. **Ni Dan-din, Ni Boubouroche** (Nem Dan-Din, Nem Boubouroche), comédia, Edmond Gilbert
583. **Oiseaux Chanteurs** (Aves Cântoras), comédia, Frédérick de Heeckeren
584. **Outre-Tombe** (Para Além da Sepultura), drama, Claude Orval
585. **Pigall's Chambre n° 3** (Quarto N° 3 de Pigall), drama, Roland Dreyfus
586. **Prime Précède** (Bolsa Anterior), comédia, Jean Aragny
587. **Qui M'a Tué?** (Quem Me Matou?), drama, Lucien Chantel
588. **Sexualité** (Sexualidade), drama, Jack Jouvin (baseado em Max Dorian),
589. **Zanzi-Bar** (Zanzi-bar), comédia, Frédérick de Heeckeren

### 1933

590. **Alphonsine** (Alphonsine), Cena Satírica, Charles Oulmont e Bernard Roy
591. **Curiosité** (Curiosidade), comédia, Jack Jouvin
592. **La Goule** (A Vampira), 3 quadros modernos, Jean Hesse
593. **La Maison Des Confidences** (A Casa das Confidências), drama, Henri Duvernois
594. **Le Bâtard De Commande** (O Bastardo no Comando), comédia, Jack Jouvin
595. **Le Tocard** (O Azarão), comédia, Edmond Gilbert
596. **L'Étrangleur**(O Estrangulador), comédia, Jack Jouvin (baseado no romance de Pierre Nézélov),
597. **Quinze Couples** (Quinze casais), 3 atos e 14 cenas, variedades (listadas abaixo),
598. **Acte premier: Un couple d'athlètes** (Um Casal de Atletas), apresentação, autor desconhecido
599. **Acte premier: Adam et Ève** (Adão e Eva), Jack Jouvin
600. **Acte premier: Pont** (Ponte), primeiro ato, Paul Achard
601. **Acte premier: Pont** (Ponte), segundo ato, Paul Achard
602. **Acte premier: Sur la zone** (Na Zona), Jean Bastia
603. **Acte premier: En chemin de fer** (Na Ferrovia), Henriette Charasson
604. **Deuxième acte: Terreur** (Terror), Mme Rachilde e Georges Kamké
605. **Deuxième acte: Les Amants Prodigieux** (Os Amantes Prodigiosos), Frédérick de Heeckeren
606. **Deuxième acte: Tel Cuide Enseigner Autrui** (Sem Tradução), Jean Bastia e Jack Jouvin
607. **Deuxième acte: La Madelon** (A Madelon), Jack Jouvin
608. **Deuxième acte: La Madelon Qui Chante** (A Madelon Canta), Autor desconhecido
609. **Troisième acte: Une Robe De Soie** (Um Vestido de Seda), Henriette Charasson
610. **Troisième acte: Séparation** (Separação), Henriette Charasson
611. **Troisième acte: Richesse** (Riqueza), Jack Jouvin
612. **Semilles** (Semeadura), fantasia, Edmond Denouviac

613. **Une Passe** (Um Passe), drama, Jack Jouvin e André-Charles Mercier

### 1934

614. **36°, 9 et La Mort** (36°,9 e A Morte), comédia, Georges Chaperot

615. **Celle Qui Revient** (Aquele que Volta), drama, Marcelle Maurette

616. **Cinq Millions Cash** (Cinco Milhões em Dinheiro), comédia, Gabriel d'Hervilliez

617. **Dans La Zone Rouge** (Na Zona Vermelha), drama, Edmond Gilbert

618. **Jack L'Éventreur** (Jack, O Estripador), drama, André de Lorde e Pierre Chainé

619. **J'aimions Tant L'argent** (Eu Amei Tanto o Dinheiro), comédia, E. Gilbert

620. **L'Accident Du Studio 16** (O Acidente do Estúdio 16), drama, Jack Jouvin

621. **L'Auberge Rouge** (O Albergue Vermelho), drama, Roland Dreyfus

622. **L'Auto 6 827-S.4** (Carro 6 827-S.4), drama, Jack Jouvin

623. **Le Coup Du 8 Mai** (O Golpe de 8 de Maio), drama, Edmond Denouviac (baseado no romance de Albert Touchard),

624. **Le Roi Des Cocus** (O Rei dos Enganados), comédia, André Mycho

625. **L'Émission De 24 Heures** (A Transmissão de 24 Horas), comédia, Gabriel d'Hervilliez

626. **L'Experience Du Major Dik** (O Experimento do Major Dik), drama, E. Joullot e Marguerite Perney

627. **L'Homme-Cible** (O Homem-Alvo), comédia, J.M. Lacaux

628. **L'Horrible Passion** (A Horrível Paixão), drama, André de Lorde e Henri Bauche

629. **Mariages Mondains** (Casamentos Mundanos), comédia, Gabriel d'Hervilliez

630. **Norette et la Paysan** (Norette e o Fazendeiro), comédia, Andrée Mryé

631. **Nuit de la Saint-Jean** (Noite de São João), drama, Raymond Durieux

632. **Un Fou Au Presbytère** (Um Louco no Presbítero), comédia, Edmond Gilbert

633. **Un Homme Vraiment Aimé** (Um Homem Amado de Verdade), comédia, Pierre Chanlaine

### 1935

634. **Amis de prison** (Companheiros de Prisão), drama, Chancerel e Guillot de Saix (baseado em *Claude Gueux* de Victor Hugo)

635. **Coucou** (Cuco), comédia, Gabriel d'Hervilliez (baseado em *Un Conte Galant* de Boccace)

636. **Cousu-Main** (Costurada à Mão), comédia, Gabriel d'Hervilliez e Virenque

637. **En Viager** (Sem Benefícios), comédia, Daniel Jourda

638. **Fausse Monnaie** (Moeda Falsa), comédia, Gabriel d'Hervilliez e Edmond Cléray

639. **La Berlue** (Falso Julgamento), drama, Chancerel e Guillot de Saix (baseado em *Claude Gueux* de Victor Hugo),

640. **La Femme Au Masque** (A Mulher Mascarada), drama, Alfred Gehri

641. **La Loi Du Milieu** (A Lei do Meio), comédia, R. Thoumazeau

642. **La Nurse** (A Enfermeira), drama, Alfred Savoir

643. **La Petite Tour de Nesle** (O Passieo de Nesle), comédia, André Mycho

644. **Le Sérum du Père Pipart** (O Soro do Pai Pipart), comédia, Jack Jouvin

645. **Les Jeux Du Mystère Et De La Mort** (Jogos de Mistério e Morte), drama, André Ransan

646. **Les Ondes Tragiques** (As Ondas Trágicas), drama, José de Bérlys

- 647. **L'Idiot** (O Idiota), comédia, Jack Jouvin
- 648. **Lit n° 31** (Leito n° 31), drama, J. Goubely
- 649. **Lorsque L'enfant Paraît** (Quando a Criança Aparece), comédia, Jean Rioux
- 650. **Magie noire** (Magia Negra), drama, André de Lorde e Henri Bauche
- 651. **Si Je Mourais** (Se Eu Morrer), 'comédie dramatique,' Georges Adriel
- 652. **Tous Les Deux** (Ambos), comédia, Jean Guitton
- 653. **Transigeons** (Concedemos), comédia, Gabriel d'Hervilliez
- 654. **Un Ami Qui Vous Veut Du Bien** (Um Amigo Que Te Quer Bem), comédia, Jean Guitton
- 655. **Un Cri Dans La Nuit** (Um Grito na Noite), drama, José de Bérlys

### 1936

- 656. **Centripète** (Centrípeto), comédia, Jean-José Frappa
- 657. **Charlot, La Grande Vache** (Charlot, A Grande Vaca), drama, Jean Bernier (baseado em Albert Touchard),
- 658. **Il Grandira** (Crescerá), comédia, Paul Nivol
- 659. **Incognito Tragique** (Incógnito Trágico), drama, Jack Jouvin
- 660. **La Dame Qui A Perdu Son As** (A Senhora que Perdeu seu Ás), comédia, Léo Marchès e Jean Portail
- 661. **La Monstrueuse Étreinte** (O Abraço Monstruoso), drama, Marc Hély
- 662. **La Visionnaire** (A Visionária), drama, Jean-Joseph Renaud
- 663. **L'Amulette Rouge** (O Amuleto Vermelho), drama, Léopold Marchand
- 664. **Le Crime De La Rue Morgue** (O Crime da Rua Morgue), drama, André de Lorde e Eugène Morel (baseado em Edgar Allan Poe),
- 665. **Le Père à Justine** (O Pai de Justine), comédia, Marcel Kuhn
- 666. **Le Tabique taboque** (Sem Tradução), comédia, Mme Capron
- 667. **L'Énigme De Deux Nuits** (O Enigma das Duas Noites), drama, Robert Dol
- 668. **Tu Vas Un Peu Fort!** (Você é Exagerado!), Louis Verneuil
- 669. **Une Affaire D'intérieur** (Um Caso Interior), comédia, Jean Guitton
- 670. **Voluptés Stériles** (Prazeres Estéreis), comédia, Gabriel d'Hervilliez
- 671. **Yvette La Pucelle** (Yvette A Virgem), drama, Gluck

### 1937

- 672. **Chut! V'là La Bonne!** (Silêncio! Esse é o Caminho Certo!), comédia, Albert Acrement
- 673. **La Mort Qui Passe, Ou Dans L'ombre** (A Morte Que Passa, Ou Na Sombra), drama, José Germain
- 674. **L'Atroce Désir** (O Desejo Atroz), drama, René Rousseau
- 675. **Le Bâtard de Vauru** (O Bastardo de Vauru), drama, André Karquel
- 676. **Le Sang de la Bête** (O Sangue da Besta), drama, Marc Hély
- 677. **Le Satyre du Paliais-Bourbon** (O Sátiro do Palais-Bourbon), comédia, Léo Marchès
- 678. **Les Cadavres Vivants** (Os Cadáveres Vivos), drama, Marc Hély
- 679. **L'Étrangleur Invisible** (O Estrangulador Invisível), drama, José de Bérlys
- 680. **L'Horrible Torture** (A Horrível Tortura), drama, André de Lorde
- 681. **On A Volé Une Voiture** (Roubamos um carro), comédia, José de Bérlys e François de Rèze



- 682. **Sa Veuve** (Sua Viúva), comédia, Jean Guitton
- 683. **Une Belle Grue** (Um Belo Grou), comédia, Jean Guitton
- 684. **Une Heure Avant** (Uma Hora Antes), comédia, Georges Dolley
- 685. **Zou A Des Idées** (Zou Tem Ideias), comédia, Serge Varennes

### 1938

- 686. **Et De Père Inconnu** (E de Pai Desconhecido), drama, Charles Dornac
- 687. **La Caresse Qui Tue** (A Carícia que Mata), drama, Charles Hellem e Pol d'Estoc
- 688. **La Cure Merveilleuse** (A Cura Maravilhosa), comédia, J. Carricart
- 689. **La Tour d'amour** (A Torre do Amor), drama, Marcelle Maurette (baseado em Mme Rachilde),
- 690. **Le Fauteuil Veritas** (A Poltrona da Verdade), comédia, Jean Guitton e Marc Hély
- 691. **Le Tendron d'Achille** (O Tendão de Aquiles), vaudeville, Eugène e Edmond Joullot
- 692. **Lilette Davryl** (Lilette Davryl), comédia, Albert Jean
- 693. **Lizette en Ménage** (Lizette Na Limpeza Doméstica.), comédia, José de Bérays e Daniel Jourda

### 1939

- 694. **Au sous-sol** (No Porão), comédia, Alfred Gehri
- 695. **Bourreau D'enfants** (Carrasco de Crianças), drama, Jean Aragny
- 696. **Bureau Central Des Idées** (Escritório Central de Ideias), comédia, Alfred Gehri
- 697. **Du Sang Dans Les Ténèbres** (Sangue nas Trevas), drama, Louis-Jean Finot
- 698. **La Machine À Tuer La Vie** (A Máquina Para Matar A Vida), drama, Jean Aragny
- 699. **Le Cargo de l'épouvante** (A Carga do Terror), drama, R. Boissier
- 700. **Le Mariage de Gypette** (O Casamento de Gypette), comédia, Lucien Boyer
- 701. **L'Égorgement de Mme de Praslin** (A Degola da Sra. de Praslin), drama, José de Bérays
- 702. **Lit en location** (Cama de Aluguel), comédia, Jean Guitton
- 703. **Mon Mari Voyage** (Meu Marido Viaja), comédia, Georges Delamare

### 1940

- 704. **Et Ils S'aperçurent Qu'ils Étaient Nus** (E Eles Perceberam que Estavam Nus), comédia, Marc Blanquet
- 705. **La Vipère** (A Víbora), comédia, Jules Mauris
- 706. **Le Satyre de Merlan-les-Flots** (O Sátiro de Merlan-les-Flots), comédia, Jean Refroigney
- 707. **Les Bourreaux** (Os Executores), drama, Louis-Jean Finot
- 708. **Marchand De Cadavres** (Vendedor de Cadáveres), drama, André de Lorde
- 709. **On Prend Les Mêmes** (Tomamos o Mesmo), comédia, G. Glouzot
- 710. **Whisky Pour Deux** (Whisky para Dois), comédia, André Rivollet

## 1941

- 711. **Conciliation** (Conciliação), comédia, Jean Granier
- 712. **Couleur De Sang** (Cor de Sangue), drama, Claude Orval
- 713. **Garçonnière Pour Deux** (Garçonnière para Dois), comédia, Marc Blanquet
- 714. **La Bonne Tempête** (A Boa Tempestade), comédia, André Mouëzy-Éon
- 715. **La Sauce Archiduc** (O Molho Arquiduque), comédia, André Mouëzy-Éon
- 716. **La Servante Au Grand Cœur** (A Servente de Bom Coração), comédia, Cardinne-Petit
- 717. **Le Mariage de Nicole** (O Casamento de Nicole), comédia, Pierre Robyns
- 718. **Le Masque De La Mort** (A Máscara da Morte), drama, Claude Orval
- 719. **L'Eau À La Bouche** (Água na Boca), comédia, Serge Veber
- 720. **Les Nuits D'un Damné** (As Noites de Um Condenado), drama, Charles Méré
- 721. **Un Soir De Bachot** (Noite de Bacharel), drama, Jules Mauris

## 1942

- 722. **Fermeture Éclair** (Zipper), drama, André Mouëzy-Éon
- 723. **La Dangereuse Expérience** (A Experiência Perigosa), drama, Octave Bernard
- 724. **Le Couvre-Feu** (O Toque de Recolher), comédia, Jean Granier
- 725. **Le Nouvel Arvers** (O Novo Arvers), comédia, Saint-Granier
- 726. **Le Souffle De L'au-Delà** (O Sopro do Além), from Beyond drama, Claude Orval
- 727. **Un Visage Dans La Nuit** (Um Rosto na Noite), drama, Jean Farragut

## 1943

- 728. **Cauchemar** (Pesadelo), drama, René Fauchois
- 729. **La Sainte-Marthe** (Santa Marta), comédia, Pierre Varenne
- 730. **Les Suppliciés** (Os Executados), drama, Charles Orval
- 731. **Lune Rousse** (Lua Roxa), comédia, André Mouëzy-Éon
- 732. **Maman** (Mamãe), comédia, Cluade Orval
- 733. **Printemps** (Primavera), comédia, Bernard Zimmer
- 734. **Un Cas Singulier** (Um Caso Singular), comédia, J.-P. Feydeau
- 735. **Une Jeune Mariée** (Uma Noiva Jovem), comédia, Yves Mirande

## 1944

- 736. **Crédit Municipal** (Crédito Municipal), comédia, André Ransan
- 737. **Épouvante** (Pavoroso), drama, Claude Orval
- 738. **Factice** (Artificial), comédia, André Mouëzy-Éon
- 739. **La Huche** (A Vasilha), comédia, Claude Orval
- 740. **L'Étriente Du Mort** (O Abraço da Morte), drama, Marcelle Maurette
- 741. **Madame-Phryné** (Madame-Phryné), comédia, Marc Blanquet

742. **On Est Bien Ici** (Estamos Bem Aqui), comédia, Henri Duvernois

743. **Une Garce** (Uma Sem Vergonha), drama, Louis-Jean Finot

### 1945

Neste ano o Grand-Guignol não teve atividades regulares por conta da II Guerra Mundial.

### 1946

744. **Affaire Passionnelle** (Caso Apaixonado), farsa, Renée Gardès

745. **Ce pauvre M. Desbonnets** (Pobre Sr. Desbonnets), comédia. Marcel Rousselle. Direção de Paul Ratineau.

746. **Deux Filles de Brest** (Duas Garotas de Brest), comédia, Alfred Marchand

747. **Le Bateau Des Mille Caresses** (O Barco das Mil Carícias), drama, Maurice Dekobra

748. **Le crime de Mme Vallier** (O Crime da Sra. Vallier), drama, Jean Métayé

749. **Monsieur Est Servi** (O Senhor é Servido), drama, André Mouëzy-Éon

750. **Un Spécialiste** (Um Especialista), comédia, Léo Lelièvre

### 1947

751. **Célestin le Conquérant** (Célestin, o Conquistador), comédia, Marcel Rousselle. Direção de Eva Berkson

752. **La Dame À La Rose** (A Dama de Rosa), comédia, André Le Bret e Maurice de Grendel

753. **La Marmite de Papin** (A Marmita de Papin), comédia, Matei Roussou

754. **La Morte** (A Morte), drama, Louis-Jean Finot

755. **L'Appel Du Sang** (O Chamado de Sangue), drama, Gabriel Breton

756. **Le Carnaval Des Spectres** (O Carnaval dos Espectros), drama, Maurice Dekobra. Direção de Eva Berkson

757. **Le Cri Du Chameau** (O Choro do Camelo), comédia, Paul Nivoix. Direção de Eva Berkson

### 1948

758. **Bon Déjeuner** (Bom Almoço), comédia, Georges-Marie Beranose

759. **Deux, Sans Atout** (Dois, Sem Coringa), comédia, Jean Dang

760. **Erotikos** (Erotica), comédia, Georges-Marie Beranose

761. **Faust 48** (Fausto 48), comédia, André Pérye

762. **Heureux Pères** (Pais Felizes), comédia, Georges Dolley. Direção de Alexandre Dundas

763. **La Maison Du Fossoyeur** (A Casa do Coveiro), drama, André Le Bret e Maurice de Grendel

764. **Le Rire de Rosalba** (A Risada de Rosalba), drama, E.M. Laumann e René Jeanne

765. **L'Ermite Du Cap Nord** (O Eremita do Cabo Norte), drama, Fernand Salomon

766. **Les Yeux De L'autre** (Os Olhos Do Outro), drama, Maurice Limat. Direção de Eva Berkson.

767. **Règlement De Comptes** (Serviços de contabilidade), drama, Louis-Jean Finot

768. **Six Heures, Chaussée D'antin** (Seis Horas, Estrada para Antin), comédia, Roger Ferdinand

## 1949

769. **Atroce Désir** (Desejo Atroz), drama, René Rousseau  
770. **Bon En Retard** (Bem Atrasado), comédia, P. Vanderberghe  
771. **L'Apollon de Nancy** (O Apolo de Nancy), comédia, Jean Berthet  
772. **Le Chéri de Cécile** (A Preferida de Cécile), comédia, Maxime Lansac  
773. **Le Spectre Blanc** (O Espectro Branco), Henri Bauche  
774. **Morte Et Vivante** (Morto e Vivo), drama, Octave Bernard e Alain Monjardin

## 1950

775. **Pas d'Orchidées Pour Miss Blandish** (Sem Orquídeas para a Sra. Blandish), drama, Éleine Charles e Marcel Duhamel (baseado em James Hadley Chase). Direção de Alexandre Dunas.

## 1951

776. **Nuits Corses** (Noites da Córsega), drama, Charles Hellem e Pol d'Estoc  
777. **Une Garce** (Uma Sem Vergonha), drama, Louis-Jean Finot

## 1952

778. **Coopération** (Cooperação), comédia, José de Bérlys. Direção de Jean Gobert.  
779. **J'ai Une Touche** (Eu Tenho Um Toque), comédia, José de Bérlys  
780. **La Farce De Ténébreux** (A Farsa do Sombrio), Michel de Ghelderode  
781. **Le Bonhomme Bénédicte** (O Marido Beneditino), comédia, Pierre Giafféri  
782. **Le Dernier Regard** (O Último Olhar), comédia, R. Bastien. Direção de Jean Dout  
783. **Le Vampire** (O Vampiro), drama, Jean-Joseph Renaud. Direção do autor.  
784. **Les Barbes Nobles** (Os Barbas Nobres), comédia, André Roussin. Direção de Georges Vitaly.  
785. **Miss Choléra** (Senhora Cólera), comédia, Jean Kolb e Jean Marsèle  
786. **Un Saint Homme** (Um Santo Homem), comédia, José de Bérlys

## 1953

787. **Aglaé** (Aglaé), comédia, André Ransan  
788. **Dormez, Je Le Veux!** (Durma, Tranquilo!), comédia, Georges Feydeau. Direção de Georges Vitaly.  
789. **Du Plomb Pour Ces Demoiselles** (Leve Essas Garotas), drama, Frédéric Dard  
790. **La Garce et l'ange** (A Puta e o Anjo), drama, Frédéric Dard  
791. **L'Énigme De La Chauve-Souris** (O Enigma Do Morcego), drama policial, Mary Roberts Rinehart e Avery Hopwood

## 1954

792. **Dr. Jekyll et Mr. Hyde** (Dr. Jekyll e Sr. Hyde), drama, Frédéric Dard (baseado em Robert-Louis Stevenson). Direção de Robert Hossein.

793. **Les Salauds Vont En Enfer** (Os Bastardos vão para o inferno), drama, Frédéric Dard. Direção de Robert Hossein.

794. **L'Étreinte Sanglante** (O Abraço Sangrento), drama, Marcelle Maurette

### 1955

795. **Et Les Femmes N'en Sauront Rien** (E As Mulheres Não Saberão Nada), comédia, Paul Derval

796. **La Chair De L'orchidée** (A Carne da Orquídea), drama, Frédéric Dard e Marcel Duhamel (baseado em James Hadley Chase). Direção de Robert Hossein.

797. **La Monnaie De Ses Rêves** (A Moeda dos Seus Sonhos), comédia, André Ransan

798. **La Tueuse** (A Matadora), drama, André-Paul Antoine. Direção de René Rocher

799. **Les Assassins de Montchat** (Os Assassinos de Montchat), drama, Frédéric Dard (baseado em Paul Godeaux). Direção de Michel de Ré

800. **Sleeping-Party** (Festa do sono), comédia, André Mouëzy-Éon

### 1956

801. **Adieu La Terre** (Adeus à Terra), drama, André-Paul Antoine. Direção de René Rocher.

802. **Call-Girls** (Call-Girls), drama, André-Paul Antoine. Direção de René Rocher.

803. **Je Suis Seule Ce Soir** (Estou Só Esta Tarde), drama, André-Paul Antoine. Direção de René Rocher.

804. **Levons Le Rideau!** (Sobe a Cortina!), drama, André-Paul Antoine. Direção de René Rocher.

805. **L'Assassin** (O Assassino), drama, Jean-Pierre Couty

806. **L'École Du Strip-Tease** (A Escola de Strip -Tease), comédia, Eddy Ghilain e Fernand Millaud. Direção de Fred Pasquali

807. **L'Orgie Dans Le Phare** (Orgia no Farol), drama, Alfred Marchand

808. **Meurtre Au Ralenti** (Assassinato Em Câmara Lenta), drama, Boileau-Narcejac

809. **Un Truc Américain** (Um Truque Americano), comédia, Eddy Ghilain

810.

### 1957

811. **La Loterie De La Mort** (A Loteria da Morte), drama, Eddy Ghilain e Pierre Larroque

812. **La Noce À Papa** (As Núpcias do Papai), comédia, Alfred Marchand. Direção de Fred Pasquali.

813. **La Violeuse** (A Violada), drama, Eddy Ghilain

814. **L'Espionne** (A Espiã), drama, Eddy Ghilain

815. **Moi, Napoléon!** (Eu, Napoleão!), comédia, A. Dieudonné

### 1958

816. **La Fin Du Monde** (O Fim do Mundo), drama, Max-Henri Cabridens (baseado em Jacques Natanson),

817. **La Torpille Humaine** (O Torpedo Humano), drama, Eddy Ghilain

818. **L'Amour Passe-Partout** (O Amor Passa Por Tudo), comédia, Jacques Mareuil

819. **Le Crime de La Toussaint** (O Crime do Dia de Todos os Santos), drama policial, Pierre Larroque

**820. Le Saut De La Mort** (O Salto da Morte), drama, Eddy Ghilain (baseado em *Salto Mortale* de Alfred Marchand),

**821. Miss Vertu** (Sra, Virtude), comédia-farsa, Jacques Mareuil. Direção de Fred Pasquali.

### 1959

**822. La Ceinture De Chasteté** (O Cinto de Castidade), comédia–vaudeville, Eddy Ghilain. Direção de Fred Pasquali.

**823. La Rage Au Ventre** (A Raiva no Ventre), Eddy Ghilain

**824. Trois Dans Un Lit, Ou La Vengeance D'un Propriétaire** (Três na Cama, ou A Vingança do Proprietário), comédia, J. Charvat

### 1960

**825. Faites-Moi Un Enfant** (Me Faz Um Filho), vaudeville, Eddy Ghilain

**826. La Mort Qui Tue** (A Morte que Mata), drama, Eddy Ghilain

**827. La PR Atomique, Ou La Vedette Nue** (A PR Atômica, ou a Vedete Nua), farsa, Eddy Ghilain. Direção de Eddy Ghilain.

**828. Le Cercueil Flottant** (O Caixão Flutuante), drama, Eddy Ghilain

**829. Les Coupeurs De Têtes** (Cortadores de Cabeça), drama, Eddy Ghilain Direção de Christiane Wiegant.

**830. Les Gaietés De L'administration** (Os Gaiatos da Administração), comédia, Eddy Ghilain

**831. Tout, Mais Pas Ça!** (Tudo, Mas Não Isso!), comédia, Eddy Ghilain. Direção de Eddy Ghilain.

### 1961

**832. Championnat d'Amour** (Campeonato do Amor), comédia, Eddy Ghilain. Direção de Eddy Ghilain.

**833. La Sorcière** (A Feiticeira), drama, Eddy Ghilain. Direção de Christiane Wiegant.

**834. Le Grain de Beauté** (O Grão da Beleza), comédia, Éva Michel

**835. Les Blousons Sanglants** (As Jaquetas Sangrentas), drama, Eddy Ghilain

### 1962

**836. Deux Femmes Sur Les Bras** (Duas Mulheres Nos Braços), comédia, Jacques Mareuil. Direção de Jacques Mareuil.

**837. Les Yeux Sans Visage** (Os Olhos Sem Rosto), drama, M. Renay (baseado em Jean Redon). Direção de M. Renay.

**838. Parodie De La Mort** (Paródia da Morte), drama, M. Renay (baseado em Peter Randan). Direção de Bernard Charlan.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

NERVO CRANIANO ZERO: A PEÇA

THRILLPEDDLERS: SHOCKTOBERFEST 2014

THE MIDNIGHT ARCHIVES: THE GRAND-GUGINOL – THEATRE OF FEAR AND TERROR

GRAND-GUIGNOL – THE LAST PERFORMANCE