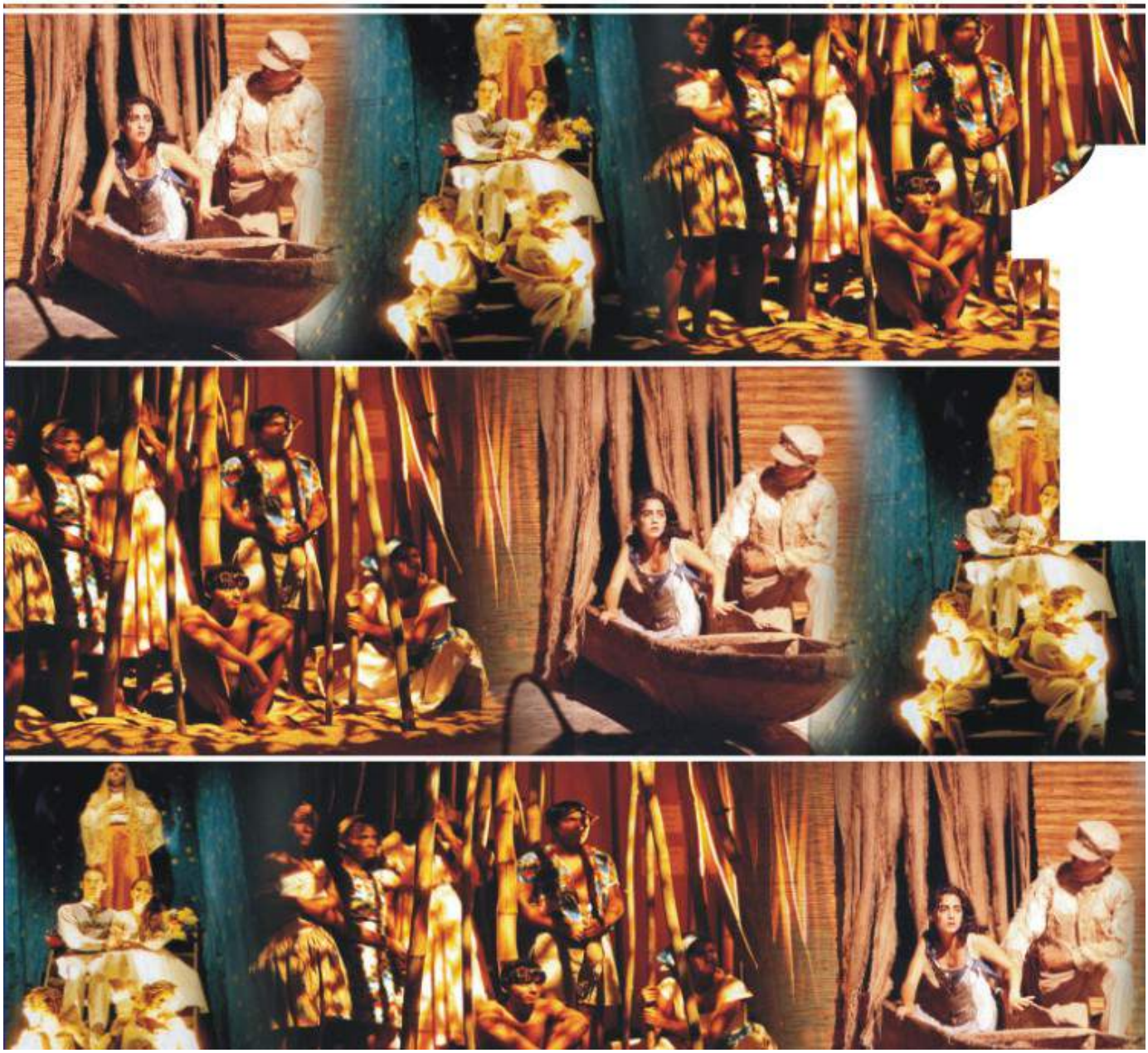
Caderno de Dramaturgia do Galpão Cine Horto

1998 Noite de Reis
1999 Caixa Postal 1500
2000 Por Toda a Minha Vida

Oficinão



Cadernos de Dramaturgia do
Galpão Cine Horto

VOLUME 1

OFICINÃO 1998 – Noite de Reis

OFICINÃO 1999 – Caixa Postal 1500

OFICINÃO 2000 – Por Toda a Minha Vida

REDATORES Chico Pelúcio, Junia de Castro Magalhães Alves, Marcelo Henrique, Bete Penido, Eduardo Moreira, Sofia Fada e Lúcia Trindade Valente

COLABORADORES Marcelo Braga, Ivana Andrés e Cristiana Brandão

REVISÃO DE TEXTO DRAMATÚRGICO Júlio Maciel e Leonardo Lessa

VOLUME 2

OFICINÃO 2001 – Cães de Palha

OFICINÃO 2002 – O Homem que Não Dava Seta

OFICINÃO 2003 – A Vida é Sonho

OFICINÃO 2004 – In Memoriam

REDATORES Ana Régis, Chico Pelúcio, Maria Cristina Andrade, Paulo Azevedo, Isabel Jimenez, Letícia Andrade, Luis Giffoni, Lydia Del Picchia, Junia de Castro Magalhães Alves e Lúcia Trindade Valente

COLABORADORES Paulo Azevedo e Nina Caetano

REVISÃO DE TEXTO DRAMATÚRGICO Ana Régis, Túlio Sieiro, Marcelo Oliveira e Juliana Martins

VOLUME 3

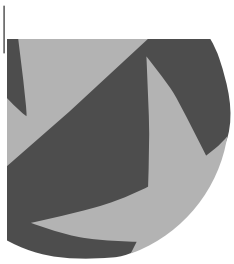
OFICINÃO 2005 – Estado de Sítio

OFICINÃO 2006 – Quando o Peixe Salta

OFICINÃO 2007 – Lúdico Circo da Memória

REDATORES Marcelo Bones, José Carlos Aragão, Fernando Mencarelli, Rodrigo Campos, Francisco Medeiros, Junia de Castro Magalhães Alves e Maria José M. Vianna

REVISÃO DE TEXTO DRAMATÚRGICO Rodrigo Campos e Luis Alberto de Abreu



Galpão Cine Horto

Cadernos de Dramaturgia do Galpão Cine Horto

OFICINÃO

Volume 1

ARGVMENTVM
Belo Horizonte
2009

Todos os direitos reservados à ARGVMENTVM Editora Ltda.
© Galpão Cine Horto

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem a autorização da Editora. As idéias contidas neste livro são de responsabilidade do seu autor e não expressam necessariamente a posição da editora.

COORDENAÇÃO EDITORIAL Luciene Borges

CONSELHO EDITORIAL Eduardo Moreira, Fernando Mencarelli, Júlio Maciel, Júnia Alves, Leonardo Lessa

REDAÇÃO FINAL Nina Caetano

FOTOGRAFIAS Guto Muniz

CAPA Otávio Santiago

PROJETO GRÁFICO DE MIOLO Milton Fernandes

PRODUÇÃO EDITORIAL Daniela Antonaci

REVISÃO ORTOGRÁFICA Erick Ramalho

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE | SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C129
v.1

Cadernos de dramaturgia do Galpão Cine Horto : oficinão, volume 1. - Belo Horizonte, MG : Argvmentvm, 2009.

152 p. ; il.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-98885-52-0

1. Galpão Cine Horto (Centro Cultural). 2. Teatro - Belo Horizonte (MG) - História. 3. Teatro - Estudo e ensino - Belo Horizonte (MG). 4. Teatro brasileiro - Belo Horizonte (MG) - História e crítica. I. Galpão Cine Horto (Centro Cultural). II. Título: Oficinão, volume 1.

09-0721. CDD: 792.098151
CDU: 792(815.1)
17.02.09 19.02.09 011128

Centro de Pesquisa e Memória do Teatro | Galpão Cine Horto
Rua Pitangui, 3613 – Horto | 31030-065
Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil | Tel: 55 31 3481.5580
www.galpaocinehorto.com.br | centrodepesquisa@galpaocinehorto.com.br

ARGVMENTVM Editora Ltda.
Rua dos Caetés, 530 sala 1113 – Centro | 30120-908
Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil | Tel: 55 31 3212 9444
www.argvmentvmeditora.com.br | contato@argvmentvmeditora.com.br

SUMÁRIO

O Projeto Oficinão do Galpão Cine Horto
Chico Pelúcio *7*

Oficinão: uma experiência pedagógica
Luís Alberto de Abreu *11*

OFICINÃO 1998 – NOITE DE REIS 13

Ensaios

Noite de Reis – o primeiro Oficinão
Chico Pelúcio *15*

Noite de Reis: em ritmo mineiro
Junia de Castro Magalhães Alves *23*

FICHA TÉCNICA 25

OFICINÃO 1999 – CAIXA POSTAL 1500 27

Ensaios

Caixa Postal 1500
Marcelo Henrique e Bete Penido *29*

Caixa Postal 1500: encontro de história, música, teatro e literatura
Júnia de Castro Magalhães Alves e Lúcia Trindade Valente *37*

Texto

Caixa Postal 1500 43

FICHA TÉCNICA 87

OFICINÃO 1998 – POR TODA A MINHA VIDA 89

Ensaios

Por toda a minha vida
Eduardo Moreira *91*

Por Toda a Minha Vida
Sofia Fada *95*

A busca 96
Os Sete Pecados Capitais 97
O Desenvolvimento 98
O Conflito 99
O Texto 100
A Montagem 103

Texto

Por Toda a Minha Vida 105

FICHA TÉCNICA 149

EQUIPES

Grupo Galpão 151

Galpão Cine Horto 152

O PROJETO OFICINÃO DO GALPÃO CINE HORTO

Chico Pelúcio *

O Grupo Galpão, ao longo de sua existência, sempre desenvolveu outras atividades, além dos espetáculos, no intuito de revitalizar seu elo com a comunidade e com outros criadores. A necessidade de sobrevivência artística e organizacional nos levou a diversas experiências de troca, de encontro e de compartilhamento. Participamos ativamente da criação do Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo e, da mesma forma, do Movimento de Teatro de Grupo de Minas Gerais. Marcamos presença em diversos festivais, encontros, debates e discussões de projetos e políticas públicas. Concebemos e executamos as duas primeiras edições do Festival Internacional de Teatro de Rua de Belo Horizonte (1990 e 1992), que se transformou, em 1994, no Festival Internacional de Teatro Palco e Rua – FIT BH – numa parceria mais estreita com a Secretaria Municipal de Cultura. Com o afastamento do Galpão do FIT, em 1995, abriu-se uma lacuna na relação do Grupo com a cidade e com a comunidade artística. Iniciava-se a era do mercado individualista, das leis de incentivo, dos grandes eventos e do "salve-se-quem-puder", além da omissão do poder público brasileiro frente às suas obrigações constitucionais com a cultura.

Foi nesse vazio, nesse vácuo que surgiu a possibilidade de ocupação de um cinema antigo, abandonado, vizinho à nossa sede: o Cine Horto. No primeiro momento, não era a reforma física o maior problema, mas sim, como dar vida ao que seria um espaço voltado ao teatro. Abrimos uma ampla discussão com amigos, professo-

* Ator e diretor de teatro, integrante do Grupo Galpão e Diretor Geral do Galpão Cine Horto.

res, atores e diretores, no sentido de elaborar um projeto artístico para o que chamaríamos, posteriormente, de Galpão Cine Horto. Descobrimos, nessas reflexões, a existência de uma grande carência em Belo Horizonte: oportunidades de reciclagem para os artistas de teatro, especialmente os atores. Esse se tornou, então, o nosso primeiro objetivo. O Cine Horto deveria ser um espaço que possibilitasse diversas formas de troca, aprofundamento, pesquisa, formação e fomentação do teatro.

Durante quase um ano, realizamos uma série de encontros teóricos e práticos para o amadurecimento artístico do projeto, que batizamos de Oficinão. A proposta era proporcionar a um grupo de atores, já com experiência, um mergulho em algum tema específico. A pesquisa teria a duração de um ano e essa vivência resultaria na montagem de um espetáculo. Desse modo, o Oficinão seria a espinha dorsal da Casa, a partir da qual seriam buscadas outras formas de ampliar a experiência rumo à profissionalização dos envolvidos. Incluímos um curso de Produção Cultural na grade de atividades e incentivamos o envolvimento dos atores com os diversos segmentos da arte teatral, como a iluminação, a cenografia, o figurino, a dramaturgia. Por trás dessa engrenagem inicial já estava o que hoje norteia todos os nossos projetos: a busca de uma vivência coletiva, de uma ética e de valores próprios do trabalho de grupo, seja na sala de criação, seja nas tarefas organizacionais ou nas relações com a comunidade.

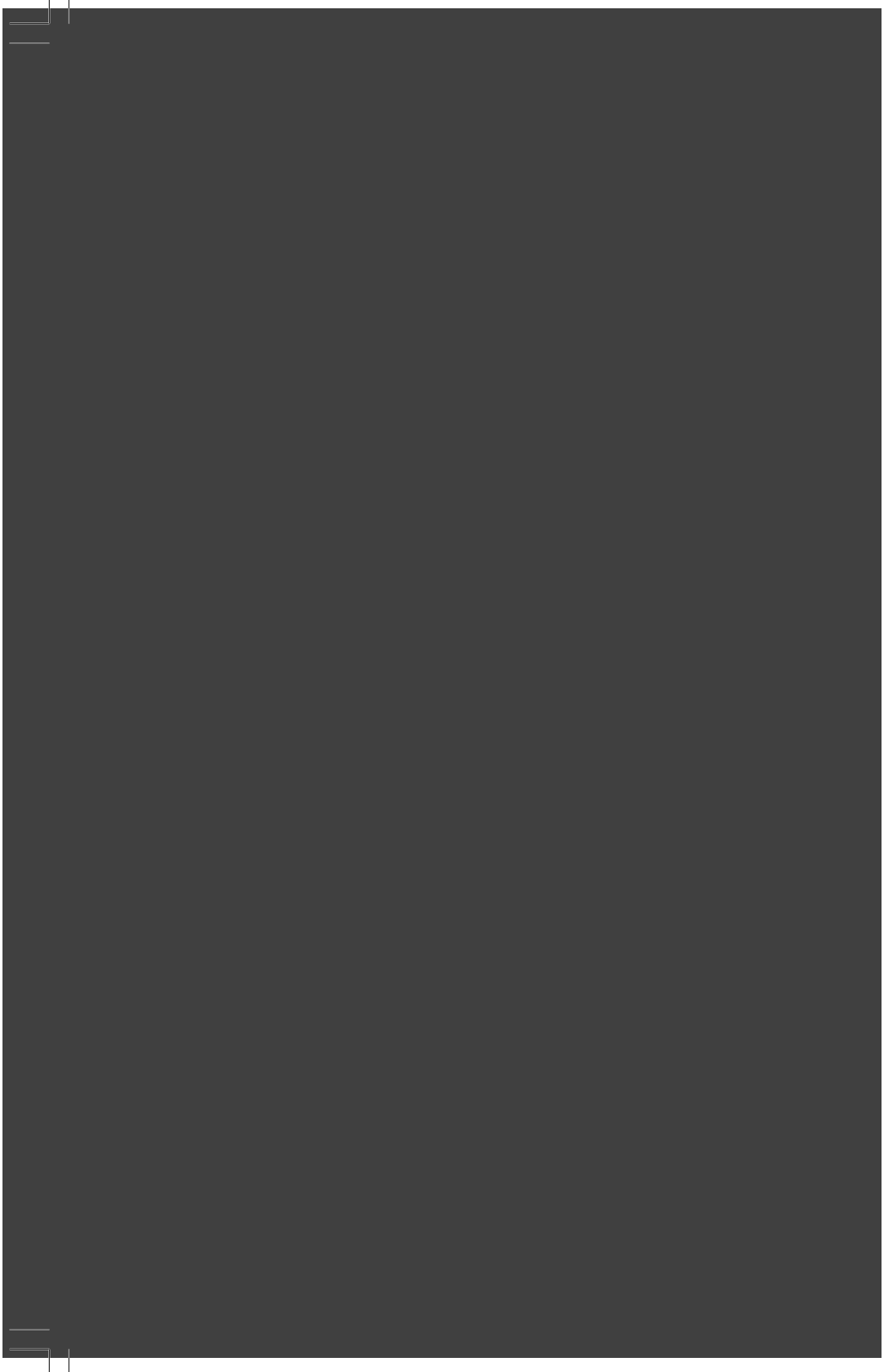
É importante registrar que o Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, experiência capitaneada por Aderbal Freire Filho, e a Escola Livre de Santo André, apresentada a nós por Maria Thais, foram fontes inspiradoras e referenciais que muito nos encorajaram em nossa busca. Assim, aventuramo-nos na implantação do Galpão Cine Horto, inaugurado às pressas em março de 1998 com a cara, a coragem e quase nenhum dinheiro.

Depois do primeiro Oficinão – que resultou na montagem da comédia de Shakespeare *Noite de Reis* – Júlio Maciel, ao assumir a coordenação da segunda edição do projeto, convida o dramaturgo de São Paulo e professor da Escola Livre de Santo André, Luís Alberto de Abreu, para implantar uma oficina de dramaturgia. Deu-se aí o início de um rico período de trabalho no Oficinão, que mergulhou

no chamado processo colaborativo de criação de um espetáculo. Esse caminho influenciou não só as futuras ações do Oficinão como de outros projetos do Galpão Cine Horto e, até mesmo, do próprio Grupo Galpão, que, na criação do espetáculo *Um Trem Chamado Desejo*, o faz sob os princípios do processo colaborativo.

A oficina de dramaturgia teve uma importância significativa: além de possibilitar a escrita de vários textos para os espetáculos do Oficinão e iniciar vários dramaturgos que, hoje, estão efetivamente trabalhando com diversos grupos, deixa uma vasta produção, ora objeto desta publicação. Com esse lançamento pretendemos preservar e disponibilizar aos artistas e ao público em geral não só os textos escritos para os Oficinões, mas, também, o relato do processo de criação que envolveu cada núcleo de trabalho.

Os *Cadernos de Dramaturgia do Oficinão* vêm somar-se à *Revista Subtexto*, atualmente em sua quarta edição, para incrementar a área de publicações do Galpão Cine Horto. Reunindo essas duas publicações, lançamos oficialmente o selo Edições CPMT, uma ação do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro realizada em parceria com a Editora Argvmentvm. Através dessa iniciativa rara e difícil, esperamos contribuir para a produção e difusão da informação numa área carente de publicações dessa natureza, além de incentivar iniciativas semelhantes.



OFICINÃO:
uma experiência pedagógica

Luís Alberto de Abreu*

O Oficinão do Galpão Cine Horto é um procedimento pedagógico na área de teatro. E dos melhores. Num país reconhecidamente carente de iniciativas desse tipo, o Oficinão se destaca por seu caráter inovador. Anualmente dezenas de atores de várias partes do Brasil se inscrevem para participar de um projeto de vivência artística única, como é próprio da construção da arte. Não se trata simplesmente da encenação de uma peça, nem de um curso ilustrativo sobre teatro, nem de oficina teórica ou prática sobre esta ou aquela técnica teatral. Trata-se do compartilhamento de experiências artísticas com diretores, dramaturgos, cenógrafos, figurinistas, iluminadores e estudiosos de outras áreas, voltados todos para a criação de uma experiência maior e única: a cena.

Acompanho o Oficinão desde sua segunda edição, em 1999, quando fui convidado a organizar o núcleo de dramaturgia que atuou no processo criativo que deu origem ao *CX Postal 1500*, espetáculo crítico na contramão das celebrações dos 500 anos de descobrimento do Brasil. De lá pra cá, posso afirmar que não existiram dois processos iguais, o que confirma a afirmação de que cada Oficinão é um processo artístico que não se repete. Houve oficinão do qual participaram nove dramaturgos para a construção de um único texto; oficinão em que os atores criaram a dramaturgia, oficinão sobre textos de Shakespeare e Calderón de la Barca. Isso não significa que não houve uma acumulação de experiências nem que não exista um viés comum a todos eles. O coletivo criador é um deles. Há um chamamento constante para a criação e o estabelecimento de um ambiente propício a ela, desde o início do processo, sem hierarqui-

* Dramaturgo e coordenador das Oficinas de Dramaturgia do Galpão Cine Horto.

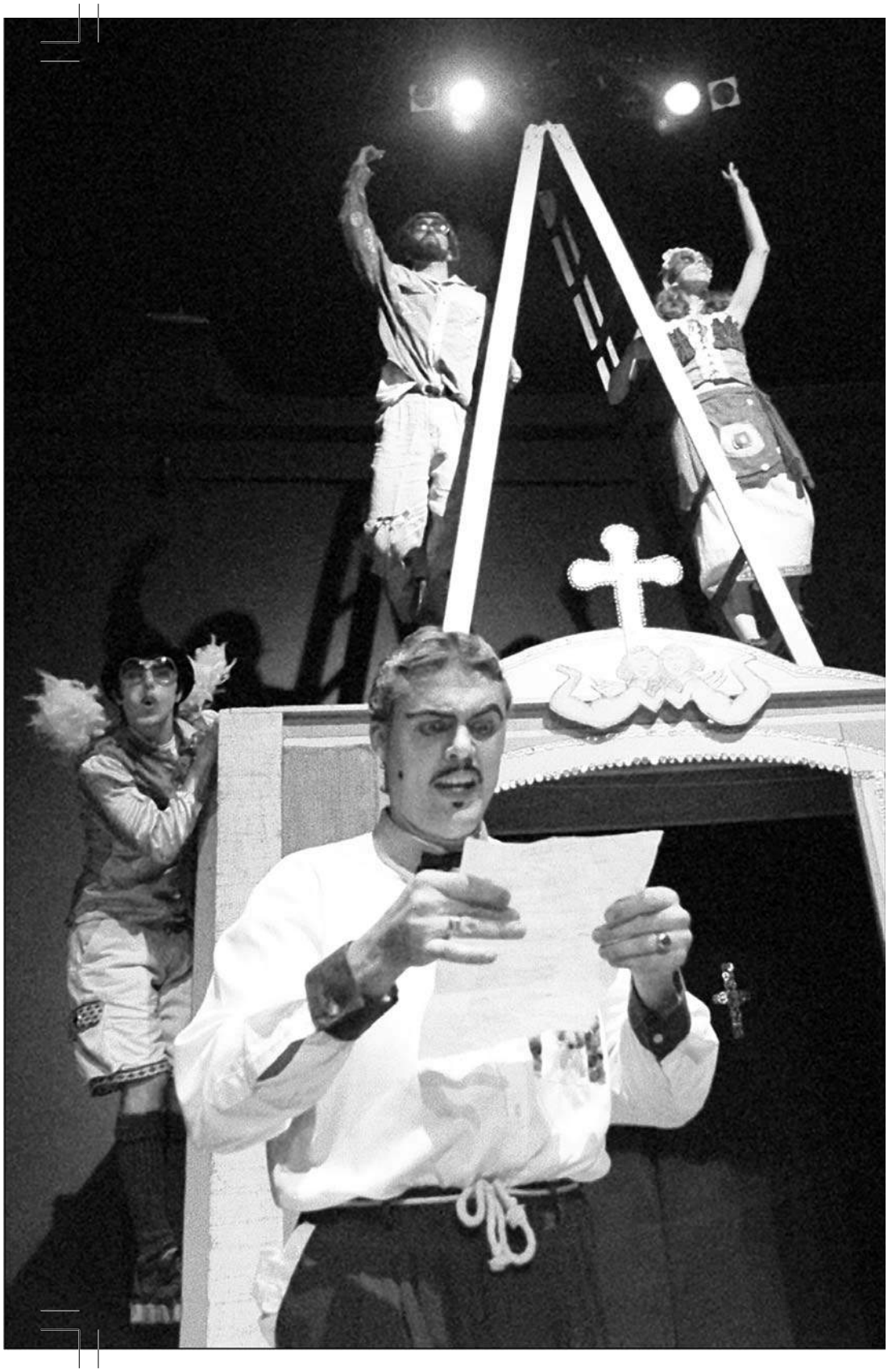
as estabelecidas *a priori*. Feudos de criação comuns a outros processos são abolidos e a cena torna-se responsabilidade de todos os envolvidos, independentemente de sua função ser dramaturgia, iluminação, direção, cenografia, música, interpretação ou figurino. A busca é o estabelecimento da cena que melhor e mais profundamente se relacione com o público. Neste sentido, há a busca de uma interpenetração de experiências, propostas, talento e trabalho.

Mas o compartilhamento da criação não é o único aspecto inovador do Oficinão. O Oficinão resgata elementos de uma pedagogia antiga, pertencente a um processo de aprendizado e construção artística que se move contra a corrente da especialização e fragmentação do conhecimento que orientam a prática de grande parte das escolas de formação artística. Essa pedagogia antiga, tradicional e popular, esquecida, é estabelecida a partir do material concreto, da experiência individual e do conhecimento de cada criador, sem pressupostos ou certezas teóricas que possam desfigurar ou diminuir o potencial do trabalho concreto da cena. Nesse sentido, a melhor contribuição na construção e resolução dos problemas da cena não provém necessariamente de quem tem mais conhecimento teórico, mas de quem possui mais experiência ou mais sensibilidade no trato do material cênico. Isso, no processo pedagógico, derruba por terra os estágios de formação tão ao gosto das escolas formais, onde o conhecimento é ministrado em doses anuais e só a partir de determinado número de doses é permitido ao aprendiz alçar os primeiros vôos criativos. Como se trata de uma vivência, no Oficinão nem o conhecimento nem o fazer artístico é seriado; a seleção não é determinada nem pelo conhecimento teórico nem pelo currículo, mas pela experiência, sensibilidade, disposição e capacidade de trabalho para enfrentar o desafio de trocar experiências, abrir mão de certezas, confiar no coletivo, exercitar a individualidade criativa na grande e arriscada aventura de construir a cena e celebrá-la com o público. Não há conhecimento teórico, por mais importante que seja – e o conhecimento teórico o é – que substitua a experiência.

OFICINÃO
1998

Noite de Reis

GALPÃO
CINEHORTO



NOITE DE REIS

o primeiro Oficinão

Chico Pelúcio*

Em junho de 1997, o Grupo Galpão assina o contrato de aluguel de um antigo cinema abandonado, no Horto, em Belo Horizonte, para transformá-lo em um centro cultural ligado essencialmente ao teatro. Durante os oito meses que se seguiram de reforma do prédio, buscamos traçar um conceito para o novo espaço que orientasse as ações futuras da equipe envolvida na implantação do projeto. Foram muitos os encontros, pesquisas, oficinas e colaborações de amigos até a conclusão de que a iniciativa deveria ser direcionada, a princípio, para o ator à procura de aperfeiçoamento e reciclagem, uma vez que, em Belo Horizonte, havia uma lacuna nesse sentido.

Em 1998, o Galpão Cine Horto abre suas portas, então, com seu primeiro projeto, o Oficinão, criado para proporcionar um ano de trabalho de pesquisa e montagem de um espetáculo. A idéia central, em resumo, era de que o coordenador-diretor do projeto definiria, antecipadamente, o universo teatral a ser pesquisado para, em seguida, formar sua equipe e abrir inscrições para a seleção de 20 atores. Após essa primeira etapa, a equipe formada deveria, durante o ano, conduzir um processo de montagem voltado para a pesquisa e para o crescimento artístico e pessoal de todos os envolvidos. O processo deveria ter prioridade frente ao resultado final, assim como a vivência de grupo e a experiência coletiva seriam aspectos fundamentais a serem perseguidos como orientação das relações de trabalho.

Como se tratava de um projeto novo, que inventávamos a cada instante, achamos por bem ter um integrante do próprio Galpão

* Ator e diretor de teatro, integrante do Grupo Galpão e Diretor Geral do Galpão Cine Horto

assumindo, naquele momento, a coordenação. Foi assim que eu me afastei da montagem do *Partido* para me dedicar à implantação do Galpão Cine Horto e, ao mesmo tempo, à coordenação e direção do que hoje chamamos "o primeiro OFICINÃO". Como já disse, havia a necessidade de se definir antecipadamente o universo a ser trabalhado e pesquisado para, em seguida, compor a equipe de trabalho. O Grupo Galpão vivia ainda um intenso momento de viagens com *Romeu e Julieta*, o qual proporcionou, em sua montagem, um rico e especial processo de pesquisa, divisor de águas na história do Grupo. William Shakespeare ainda guardava muitos mistérios fundamentais a serem visitados. Contando ainda com os mesmo orientadores e professores que trabalharam na montagem de *Romeu...*, propus estudarmos a comédia desse inigualável autor teatral. Achei que essa opção seria interessante também para o Galpão, uma vez que o Grupo vinha trabalhando essencialmente com uma linguagem cômica e popular. E, para os atores que fossem ingressar no Oficinão, havia a delícia de interpretar e conhecer de perto uma obra do Bardo.

Montada a equipe, havia chegado a hora de selecionar os atores, motivo maior da criação do recém-criado Centro Cultural Galpão Cine Horto. A vontade era trabalhar com todos os cinqüenta e poucos atores que se inscreveram e encher todas as salas existentes. Mas não era possível e, através de testes, selecionamos 20 pessoas entre atores e atrizes. Essa talvez tenha sido a turma mais experiente que entrou no Oficinão. Como acontece normalmente, durante o processo alguns atores desistiram e chegamos ao final com 15 atores.

Havíamos identificado, também, a necessidade de um trabalho prático inicial com os atores, a fim de dar-lhes informações básicas que os orientassem não só nos procedimentos artísticos, como também no dia-a-dia de trabalho do coletivo. Essa fase eu chamei de "período de azeitamento". Nos dois primeiros meses dividimos o trabalho em duas partes distintas: atividades práticas com exercícios que levassem a um entendimento comum da presença do ator na sala de ensaio e sua busca das condições fundamentais para a criação e representação, além de aulas de música, de canto e de preparação corporal; e uma atividade teórica que consistia no estudo do

período renascentista e da obra de Shakespeare. Nos terceiro e quarto meses, além de continuarmos genericamente o estudo teórico, mergulhamos especificamente em três comédias: *A Megera Domada*, *Noite de Reis* e *A Comédia dos Erros*.

Além de leituras e estudos comparativos, passamos também a montar pequenas cenas dos três textos através de *workshops* conduzidos pelos próprios atores e orientados pelos integrantes do Galpão. Esse procedimento, apropriado pelo Grupo Galpão após uma oficina com o diretor Ulisses Cruz, passou a ser utilizado, com muita freqüência, na condução e resolução da criação teatral dentro do próprio Grupo. Além de ser um ótimo exercício para o compartilhamento e a troca, ele tem proporcionado ao Galpão alguma identidade autoral na construção dos espetáculos, mesmo sendo eles conduzidos por diferentes diretores. O *workshop* nada mais é do que uma rápida montagem de cenas, na qual os atores expressam sua visão, inclusive sobre o espetáculo. Ao montar a cena, sugestões devem ser apontadas sobre todos os aspectos que ela possa conter, tais como linguagem, figurino, cenário, iluminação, etc.

E, assim, conduzi os primeiros experimentos de montagem das três comédias escolhidas para aprofundarmos a pesquisa. Nos meses de maio, junho e no início de julho, estudamos e montamos fragmentos dessas comédias para, ao final desse processo, escolher *Noite de Reis*. A escolha desse texto se deu, principalmente, por ser considerado a comédia mais madura de Shakespeare e com personagens mais complexas. Mais um fator foi a existência de um grande número de personagens, o que favorecia a distribuição de papéis para todos os atores do Oficinão. Além disso, outra razão nos levou a essa escolha.

Tínhamos alguns atores provenientes do norte de Minas e outros com alguma ligação com manifestações populares. Isso fez com que a maioria dos *workshops* tivesse uma forte influência da cultura popular de Minas, impregnando dessas informações o resultado prático da pesquisa que vínhamos desenvolvendo. Daí surgiu, quase naturalmente, a vontade de ambientar nossa peça no universo rural e interiorano. Somado a isso, o fato de o texto iniciar com um naufrágio nos levou ao Rio São Francisco e às suas gaiolas de navegação. E, não por acaso (um dos atores e músico, Sassá, era da cida-

de de São Francisco), acabamos por organizar uma pesquisa de campo nessa cidade ribeirinha do velho Chico, a qual nos permitiu conhecer diversas manifestações populares, pessoas e o universo para onde queríamos transportar o texto e suas personagens. A viagem foi uma experiência muito rica que nos deu material para composição não só dos diferentes personagens, como também da trilha sonora, figurino, cenário e da atmosfera do sertão de Minas.

Uma vez decidido por *Noite de Reis*, a próxima etapa foi fechar o restante da equipe de criação. Evidentemente, poderia ter sido melhor se toda equipe já estivesse acompanhando o processo desde o início, mas isso não foi possível, uma vez que alguns professores saíram no segundo semestre e outros foram convidados a assumir o trabalho já com o texto escolhido. Foi quando organizamos a ida à cidade de São Francisco em busca de elementos e inspiração para mergulharmos de fato na montagem do texto. No dia seguinte à nossa volta da viagem, eu embarquei em uma turnê com o Galpão para a Europa e Bete Penido, assistente de direção, assumiu a coordenação dos primeiros trabalhos durante o mês em que me ausentei.

Mesmo *Noite de Reis* tendo muitas personagens, elas não eram suficientes para todos os atores, o que me levou a dobrar papéis. Isto é, algumas personagens deveriam ser criadas por dois atores que se revezariam durante a temporada. Essa forma de trabalhar dificultou bastante o processo de criação e o trabalho da direção, já que significava ensaio dobrado e o cuidado de convivência entre os atores esco-

lhidos para criarem a mesma personagem. Além de mais ensaios e mais cuidado, essa opção obrigou todos a uma maior generosidade, pois os resultados alcançados por um ator eram sempre disponibilizados para apropriação do coletivo, principalmente das duplas que criaram a mesma personagem.

De todos os aspectos vividos na viagem ao São Francisco, o universo musical foi o que mais influenciou a equipe, que contava com a coordenação de Fernando Muzzi. O trabalho musical do primeiro semestre havia incentivado os atores a tocar alguns instrumentos e, ao voltar da viagem, esse aspecto foi significativamente potencializado com grande envolvimento do grupo. A idéia do naufrágio de uma "gaiola" que chega a uma pequena, perdida e típica cidade do sertão mineiro direcionou a criação da figurinista Cibele Navarro e do cenógrafo João Marcos Gontijo. Cibele orientou os atores numa pesquisa e criação dos figurinos usando, como base, chitas, colchas de retalho, cortinas de contas de lágrimas, além de misturar materiais reciclados. João Marcos trouxe a inspiração de uma praça do interior e, literalmente, uma canoa de um pau só.

Lembro-me de que, ao visitar a casa de um velho pescador, vimos uma canoa velha de um pau só, já inutilizada para navegação, encostada nos galhos de uma árvore. Perguntamos se ele queria vender a canoa e ele disse algo assim: "se o senhor carece dela e se ela ainda pode ser de utilidade prú senhor, eu vendo. Vendo por cinqüenta reais que eu vou guardar aqui. E, quando o senhor não pre-

cisar mais dela, no combinado, o senhor me devolve ela do jeitinho que ela está". Aí eu perguntei por que ele queria a velha canoa de volta e ele me disse: "Com ela eu criei meus 11 filhos pescando no São Francisco e, agora, ela anda servindo para os meus netos brincá". E, com essa velha canoa, nossa montagem começava: ela entrava imensa, cenário a dentro, resgatando o Capitão e Olívia de um naufrágio.

Ainda no que diz respeito ao cenário, o teatro multimeios do Galpão Cine Horto (naquele momento, bastante inédito) nos permitia fugir do palco italiano e experimentarmos outras formas de encenação. Este fator foi determinante para a nossa pesquisa e, logicamente, para o resultado final. Criamos um espaço cênico que utilizava boa parte do teatro, suas portas, suas varandas, urdimento e buracos. Optamos por deixar o público sentado em arquibancadas dispostas uma de frente para a outra, formando um grande corredor cênico, de modo que um espectador, ao ver a cena, incorporava o outro espectador sentado à sua frente, unindo ficção e realidade como normalmente acontece na rua. Buscávamos, com essa estratégia, aproximar a peça do público que acabava por se tornar mais cúmplice da encenação.

Hoje, dez anos depois, com uma visão distanciada, percebo esse processo bastante influenciado pela montagem de *Romeu e Julieta* na sua estruturação e na busca de uma leitura de Shakespeare mais próxima de nossa realidade. Entretanto, as características daquela equipe e do caráter pedagógico do Oficinão nos levaram a caminhos particulares e, nem por isso, menos reveladores. Constatar a força e a universalidade do Sr. William Shakespeare no encontro com o público certamente é uma experiência definitiva para todos os criadores teatrais, especialmente para o ator.

Nossa pré-estréia foi decepcionante, sem energia, com os atores como que duvidando da nossa encenação e do poder do texto. As cenas, sem fluência, tropeçavam nas passagens de uma para outra. Eu via as personagens sumindo gola adentro dos figurinos e as vozes como que se sustentando por um frágil fio de ar. A alma popular e colorida, conquistada no norte de Minas, surgiu desbotada e acanhada naquela primeira apresentação. No dia seguinte, fizemos uma reunião de avaliação, tentando apontar os porquês daquela sensação

de derrota. Constatamos que a insegurança e a descrença do ator em cena eram os principais motivos da fragilidade da apresentação da noite anterior. Cobrei duro dos atores o mesmo frescor, a mesma energia e o mesmo prazer que já havíamos conquistado nos ensaios.

E então, já na estréia, o espetáculo revelou seu poder de comunicação com o público, delineando claramente o gráfico do espetáculo e colorindo de folia, de congado e de uma boa dose de cachaça a alma das personagens. Seguiu-se uma deliciosa temporada, inaugurando a primeira peça do Oficinão do Galpão Cine Horto. A cada dia, nossa montagem se fortalecia, as cenas encontravam o seu foco principal, o ator se aproximava mais do espectador e a dinâmica da dramaturgia fluía muito agradável. A vivência cotidiana dos atores

com o espetáculo, testemunhando seu amadurecimento, assistindo à evolução de suas personagens e assumindo para si a responsabilidade do melhor encontro do teatro com seu público, certamente foi fundamental para aquela equipe e cumpriu um aspecto pedagógico importante.

Nesse sentido, ter coordenado o Primeiro Oficinão com esses atores, com essa equipe, com a benção do Bardo e da forma que se deu, foi uma experiência demasiado forte para ser esquecida, tanto profissionalmente quanto como resultado de um saudável encontro entre seres humanos.

NOITE DE REIS:
em ritmo mineiro

Junia de Castro Magalhães Alves*

A *transrepresentação* da comédia de Skakespeare *Twelfth night* para a *Noite de Reis* do Oficinão Galpão é o trabalho original de direção do ator Chico Pelúcio, que coordena a Primeira Oficina de teatro oferecida pelo Grupo. A montagem da peça, incluindo 18 personagens e da qual participam 15 atores, destaca-se pelo esmero poético e pela sensibilidade estética: marcas das *performances* do Galpão.

Noite de Reis, que desta vez se desenrola às margens do Rio São Francisco e apresenta um "bobo" inspirado no misticismo das mulheres ribeirinhas, conserva, por escolha do diretor, a linguagem mais formal da tradução de Sérgio Flaksman. Na realidade, o contraste que se dá entre os diálogos muitas vezes rimados do discurso dramático de Shakespeare, transplantado para o português, e a montagem da peça em formato mineiro aumenta o estranhamento do público, fator diferencial do trabalho artístico.

A aparente inadequação contida no binômio fala e forma do texto performático dirigido por Pelúcio exerce deveras uma função lúdico-estética de correspondência entre palco e platéia, enquanto retoma os fechos e desfechos do modelo inglês, recortado para a sua *Tranrepresentação* mineira. Essa montagem, que dura menos de duas horas, caracteriza-se por um trabalho intersemiótico consciente, isto é, por uma tentativa de especificar por meio dos traços lógicos e comuns dos signos (verbais, visuais, sonoros...) algumas semelhanças e diferenças entre as inúmeras variedades da cultura representada na peça. Exemplifico. As personagens shakespearianas vestem modelos clássicos, exóticos ou do interior de Minas Gerais, no desenho e cores, de Cibele Navarro; embalam-se no ritmo da trilha sonora, ora romântica, ora eletrizante, de Fernando Muzzi;

* Professora Titular de Inglês do Unicentro Newton Paiva, Ph.D. em Literatura Comparada.

movimentam-se com cadência de *lord* ou *lady*, de caboclo ou sertaneja graças à preparação corporal, de Dudude Hermann; e falam com sotaque mineiro por meio da tradução vigorosa e fluente, de Sérgio Flaksman. A orientação teórica, com manifestações pós-modernistas da interferência dos gêneros e de culturas, cabe a Aimara da Cunha Rezende e Cacá Brandão.

O espectador acompanha, atento e admirado, com emoção e interesse, o drama de Viola (Cesário), Olívia e Orsino, e torce pelo final feliz. Segundo Miguel Anunciação, crítico de espetáculos do jornal *Hoje em Dia,* em 21 de janeiro de 1999, "não há grandes momentos em *Noite de Reis*". Mas a resposta do público parece desdizer o comentário, pois uma das características essenciais do teatro, ou seja, a magia da ilusão, envolve a audiência que responde positiva e efusi-vamente a essa mescla de comédia e farsa. Penso que talvez, por alguns momentos, falte um pouco daquele tom melancólico encontrado em grandes trabalhos, como, por exemplo, nos filmes de Carlitos, quando o humor e o patético fundem-se na produção do riso e da tristeza.

Sempre vale a pena marcar um encontro com o trabalho do Oficinão Galpão, em sua sede no Horto, para rir, participar, sentir, concordar, discordar, questionar, responder, cismar, buscar, seguir, flutuar, retomar, renovar e viver uma das experiências deliciosas que o teatro pode produzir: esta representação competente e hábil de *Noite de Reis.*

Bibliografia

ANUNCIAÇÃO, Miguel. *Noite de reis* é agradável, mas carece de grandes momentos. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 21 jan. 1999. Caderno Cultura, p. 2.

OFICINA DE DRAMATURGIA DO GRUPO GALPÃO. *Noite de reis*. Belo Horizonte. Arquivo do Grupo Galpão, 1998. Não publicado. Adaptação de *Noite de reis*, de William Shakespeare.

SHAKESPEARE, William. *Twelfth night*. In: THE HAMLIN PUBLISHING GROUP (Ed.). *The complete work of William Shakespeare*. London: Spring Books, 1978. p. 66-88.

NOITE DE REIS

Autoria: William Shakespeare
Direção: Chico Pelúcio
Assistência de Direção: Bete Penido
Orientação Teórica: Aymara da Cunha Resende e Cacá Brandão
Preparação Corporal: Dudude Herrmann
Preparação Vocal: Babaya
Cenografia: João Marcos Gontijo e Helvécio Izabel
Figurinos e Adereços: Cibele Navarro
Iluminação: Alexandre Galvão e Wladimir Medeiros
Assistência de Iluminação: Rose Brant
Trilha Sonora e Preparação Musical: Fernando Muzzi
Maquiagem: Regina Maia
Textos do Narrador: Dayse Belico
Cenotécnicos: Helvécio Izabel e Ivanir Avelar
Projeto Gráfico: Laura Bastos
Produção Executiva: Simone Rosa

Elenco/Personagem:

Antônia Pinheiro (Narradora e Maria)
Bruno Godinho (Sebastião)
Catin Nardi (Andrea e Valentino)
Cláudio Costa Val (Malvólio)
Fabiana Trindade (Condessa Olívia)
Geovanne Sassá (Antônio)
João Faleiro (Andrea e Valentino)
Laura Bastos (Feste)
Luciene Borges (Viola)
Marcelo Borges (Capitão, Guarda e Padre)
Martha Avelar (Menino e Fabíola)
Mauro Maya (Tobias)
Margareth Serra (Maria)
Miller Machado (Duque Orsino)
Myriam Campas (Fabíola e Cúrio)

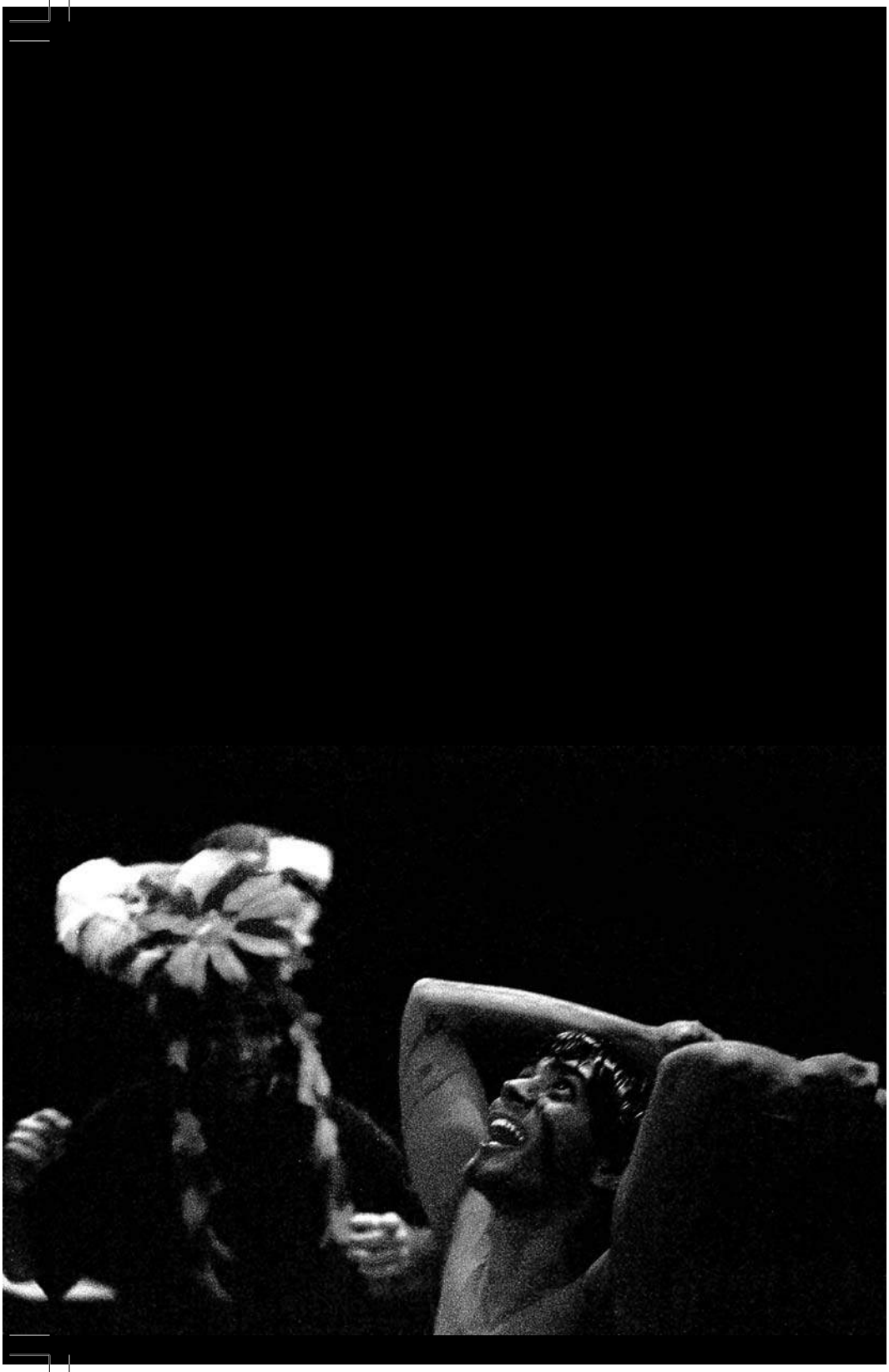
Professores: Aymara da Cunha Resende, Ângela Mourão, Babaya, Cacá Brandão, Cláudia Mesquita, Fernando Muzzi, Romulo Avelar, Marcelo Bones e Grupo Galpão.

Também fizeram parte "Oficinão 1998": Dayse Belico, Mailda Costa, Rose Brant, Sérgio Cesário, Sylvia Klein e Thaís Garayp.

OFICINÃO
1999

Caixa Postal 1500

GALPÃO
CINEHORTO



CAIXA POSTAL 1500

Marcelo Henrique*

Bete Penido**

Quando Júlio Maciel assumiu a coordenação do segundo ano do projeto Oficinão, convidou Bete Penido para dividir com ele a tarefa de direção do espetáculo. Era o ano do Descobrimento do Brasil. A proposta inicial do Júlio era que os atores selecionados para o Oficinão escrevessem o texto, cujo tema seria, justamente, o Descobrimento, mas do ponto de vista dos indígenas. A princípio, essa idéia trouxe algumas resistências, porque era aniversário dos 500 anos do Descobrimento, e, por isso, se acreditou que falar sobre esse tema poderia se tornar um pouco cansativo, devido às inúmeras comemorações já anunciadas para celebrar essa data pelo Brasil afora. Mas o Júlio estava obstinado com a idéia. Ele tinha estado há pouco tempo com o índio Kaká Verá e ficara bastante impressionado com a sua cultura e sabedoria.

Outra preocupação que surgiu foi de como os atores iriam construir esse texto. Bete particularmente achava, nessa época, que seria

*Marcelo Henrique é radialista, publicitário e produtor de cinema e TV. Formado em Comunicação Social pela UFMG, exerce atividade profissional desde 1992, e já trabalhou com produção de TV, rádio , teatro e shows. Desde essa época escreve textos jornalísticos, crônicas e críticas para emissoras de rádio e TVs de Belo Horizonte. Na oficina de dramaturgia do Oficinão 1999 exerceu pela primeira vez a função de dramaturgo.

**Bete Penido é diretora, atriz, professora e palhaça. Formada pelo teatro Universitário da UFMG, especializou-se em *clown* na École Phillipe Gaulier em Londres. Fundadora e Diretora Artística do grupo de palhaços "Hoje tem Marmelada", trabalhou como coordenadora de dramaturgia nas peças *CX Postal 1500* e *Papo de Anjo*, do Galpão Cine Horto. Dirigiu os espetáculos *Amor de Perlimpim com Belisa em seu Jardim* e *Amazônia*, este último juntamente com Ulisses Tavares, do Grupo Giramundo.

um acúmulo muito grande de trabalho: eles teriam que fazer pesquisa histórica, criar personagens, escrever cenas, etc. Então, numa conversa, eles chegaram à conclusão de que seria melhor convidar um dramaturgo para escrever o texto ou criar uma equipe voltada para sua pesquisa e criação. A segunda opção entusiasmava mais, pois havia a carência, em Belo Horizonte, de um espaço no qual novos dramaturgos pudessem ser formados. Mas havia ainda outro problema: nenhum dos dois tinha experiência em dramaturgia e seria preciso um dramaturgo experiente que pudesse conduzir esse processo.

Expondo as idéias e dificuldades ao Chico Pelúcio, ele falou da Escola Livre de Santo André e sobre um dramaturgo que desenvolvia um trabalho de equipe bem interessante, o Luís Alberto de Abreu. O Júlio fez as malas e partiu para conhecê-lo com muito entusiasmo, mas pouco dinheiro no bolso. E, para alívio geral, o Abreu aceitou o convite de ser o coordenador geral dessa equipe que se formaria e trouxe com ele uma metodologia de criação que chamava de Processo Colaborativo.

Os papéis começaram a ser definidos: Bete ficaria na coordenação local da dramaturgia e Júlio assumiria a direção. O professor Ítalo Mudado foi convidado a dividir com ela essa tarefa. Enquanto Bete faria uma coordenação mais técnica (ou seja, marcaria reuniões, cobraria tarefas e faria a ponte entre o Abreu e a equipe de dramaturgia), o Ítalo nos daria suporte intelectual (orientando-nos na leitura dos textos, assim como nos indicando textos para ler). Mais tarde, o Ítalo escreveria uma das cenas mais divertidas da peça, o encontro entre um índio do século XVI com um folião de carnaval, vestido de índio, no século XX. Com as inscrições feitas, foram realizados os testes e se formou o 1º Núcleo de Dramaturgia do Galpão Cine Horto.

> Fiquei sabendo de uma seleção que ia acontecer no Galpão Cine Horto. Já conhecia o projeto do Oficinão, que tinha encenado *Noite de Reis* no ano anterior, apesar de não ter assistido ao espetáculo. Desta vez era para participar de uma oficina de dramaturgia, que escreveria o texto para o espetáculo daquele ano, coordenada por um Luís Alberto de Abreu, ilustre desconhecido para mim. Tudo bem, não dá para conhecer todo mundo, sobretudo numa área que não era, exatamente, a de minha atividade

> profissional. Nem mesmo semi-profissional. Na verdade, minha maior ligação, até então, com teatro, era minha esposa, atriz. Achei instigante o desafio, juntei uns textos que tinha escrito, com estilo meio de trovador (inspirados pela nona vez em que assisti Romeu e Julieta, do Galpão), fiz a entrevista e para minha alegria fui selecionado. Massa. (Depoimento de Marcelo Henrique, do Núcleo de Dramaturgia)

O maior desafio do 1º Núcleo de Dramaturgia não era escrever um espetáculo inédito sobre os 500 anos do Descobrimento do Brasil, mas fazê-lo de forma coletiva. Geralmente, a produção de texto é uma atividade individual e, de início, o núcleo contava com 14 pessoas. Além disso, como já dito, a proposta era escrever esse texto num método totalmente desconhecido para a maior parte dos participantes: o método colaborativo, desenvolvido e já utilizado pelo Luís Alberto de Abreu em suas experiências na Escola Livre de Santo André.

> Li sobre a oficina de dramaturgia do Galpão no Estado de Minas e imediatamente me interessei. Nunca havia escrito para teatro, mas resolvi arriscar. Escrevi uma cena para mandar para a seleção e fiquei esperando. No dia em que saiu o resultado eu liguei para a Rose. Ela me falou que eu não tinha passado. Era um feriado. Acabei indo para João Monlevade, minha cidade natal (...). Quando cheguei lá, a Rose me ligou falando que tinha se equivocado, que eu tinha passado sim. Voltei para BH feliz da vida e fui apresentada a um mundo novo.
>
> Falar sobre os 500 anos do Brasil era um desafio para todos. Para mim, também era um desafio escrever para teatro. Os encontros aconteciam duas vezes por semana, comandados por Bete Penido e Ítalo Mudado. Tivemos muitas aulas interessantes, com índios, pesquisadores e professores renomados. Nos feriados aconteciam os *workshops* com Luís Alberto de Abreu, nosso coordenador. Ele nos apresentou o processo colaborativo, novidade não apenas para mim. (Depoimento de Sofia Fada, do Núcleo de Dramaturgia)

O grupo era formado por pessoas de várias atividades profissionais (atores, jornalistas, produtores, professores), com experiências em dramaturgia e teatro em níveis diferentes, o que, a princípio, não se mostrou exatamente como um elemento dificultador. O primeiro encontro com Abreu já nos mostrou isso: para ele, havia muita

riqueza nesta diversidade. Além disso, ninguém havia trabalhado, ainda, com uma metodologia colaborativa. O seminário organizado no início de fevereiro no Galpão Cine Horto serviu para gerar entrosamento entre os participantes e para que conhecêssemos os princípios que norteavam essa forma de criação. Esses encontros, muito elucidativos, também serviram para mostrar que o sucesso da empreitada se daria por meio de disciplina e de um desprendimento em relação ao produzido. E, como a troca de informações e idéias estaria presente o tempo todo na proposta, a maturidade para criticar e ser criticado seria fundamental.

Uma das práticas colaborativas que foi usual durante todo o processo, de acordo com suas etapas, foi a apreciação dos pares sobre os textos produzidos pelos companheiros, com diferentes graus de profundidade, formato e, mesmo, qualidade. A base de pesquisa para a produção dos textos não poderia ser outra: a história do Brasil. Foi feita uma revisão bibliográfica de tudo que achávamos interessante, mesmo não falando diretamente do Descobrimento. Os títulos foram estudados individualmente, ou por duplas, de acordo com sua profundidade, e apresentados em seminários para todos participantes. De Gilberto Freyre a Bakhtin, passando, obrigatoriamente, por Eduardo Bueno, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior e Darcy Ribeiro. Paralelamente a este aprofundamento teórico, trabalhávamos com o desenvolvimento do texto, partindo de uma metodologia quase didática: imagens, ações, cenas, até chegar ao *canovaccio*.

Foi da pesquisa bibliográfica que saiu a maior parte das cenas que ficaram no texto final. Muitas vezes sem ter essa pretensão, muitas vezes com os participantes "passando o carro na frente dos bois": uma imagem é uma imagem, célula básica de uma cena, elemento simples que carrega algum significado, que traz e sugere uma ação, um desenvolvimento. Pelo desconhecimento do processo, não raro as pessoas chegavam com cenas prontas, quando o objetivo era apenas ter a descrição de uma imagem para, depois, explorar a quantidade de ações que ela poderia suscitar, num exercício de livre interpretação por parte de quem não havia descrito a imagem. Ou seja, uma pessoa trazia uma imagem, e outro participante a "transformava" em uma ação. Para depois virarem cenas. Desta feita, se-

gundo Luis Alberto de Abreu, quando se chegasse à construção da cena, era mais fácil reconhecer seu núcleo, seu conceito, sua força. Uma cena sem núcleo não é uma cena, é apenas uma ação. E um espetáculo teatral é feito de cenas.

Paralelamente a estes avanços da dramaturgia, os atores também faziam seus estudos e pesquisas para a construção das personagens, livremente baseados nas imagens e ações desenvolvidas pelo núcleo de dramaturgia. O Processo Colaborativo era colaborativo não só entre os dramaturgos, e envolvia também os atores e o diretor. Muito enriquecedor foi o momento em que todas as partes passaram a trabalhar mais próximas: os dramaturgos viram o resultado da pesquisa dos atores e algumas ações "encenadas" e puderam ter uma idéia do que realmente estavam escrevendo. Toda a contribuição dos atores pôde ser absorvida por quem escrevia e, daí, surgiram novas ações que, mais tarde, se transformariam em novas cenas.

> Júlio já estava fazendo as primeiras experimentações com o grupo do Oficinão quando iniciamos nossos encontros. Foi-nos apresentado um jogo (...): em volta do palco, todos os atores permaneciam sentados e era solicitado ao público que escolhesse um ator. Este deveria ir para o centro e improvisar uma cena, junto com outras personagens, que fizesse parte do seu "repertório". Ao final, este ator voltava para o seu lugar e outra pessoa do público fazia outra escolha. Era chamado de "O Jogo do Tabuleiro". Todas as personagens pertenciam à época do Brasil Colônia e eram índios, jesuítas, degredados, negros, escravos, etc. Foi uma pena não ter sido mantido este processo de interação com o público na montagem do *Caixa Postal...*, como a estrutura mesmo da peça. Mas sem dúvida aquela primeira encenação marcou nosso grupo e ajudou nas decisões que tivemos que tomar logo no início de nossos encontros. (Depoimento de Ivana Andrés, do Núcleo de Dramaturgia)

Os prazos apertavam, os atores e o diretor necessitavam das cenas, prontas e amarradas, e muitas vezes o núcleo de dramaturgia não conseguia enviá-las para que o espetáculo pudesse ser "levantado", seja por inexperiência, falta de criatividade ou quaisquer outros motivos. Não obstante, a heterogeneidade do grupo de atores, além de sua quantidade, gerava toda sorte de desconfortos: descontentamento com trajetória de personagens, atores com papéis maio-

res e outros com menores, descontentamento com o texto, improvisações de atores que não se transformavam em cenas. Atores escreviam cenas para suas personagens, não encenavam os textos como eram escritos, mudando frases e intenções. E realmente o processo se tornou mais colaborativo, e mais conflitante também. Provavelmente, foi o aumento do intercâmbio entre as partes que ocasionou essa fase do processo. A presença dos dramaturgos nos ensaios havia sido extremamente enriquecedora. Os atores e o diretor também se envolveram mais na pesquisa e na construção dramatúrgica das personagens. E, claro, vieram os conflitos. Dos conflitos vieram os questionamentos, as discussões e, sobretudo, as soluções.

A natureza do processo de criação colaborativa foi fundamental para a troca de informações e para se chegar a um texto em que as questões sociais, políticas e econômicas inerentes aos quinhentos anos de Descobrimento pudessem ser abordadas, sem que o espetáculo tivesse uma conclusão determinista ou estabelecesse um juízo de valor. Por outro lado, durante a maior parte do processo, os dramaturgos se concentraram nas cenas, no desenvolvimento e aprimoramento das mesmas, e num determinado momento percebeu-se que tínhamos cenas consolidadas, com núcleo bem definido, interpretações maduras, mas não tínhamos um espetáculo. Havia uma série de cenas, algumas que até dialogavam entre si, mas o todo carecia de conexões, de um fio comum. Era quase um amontoado de cenas. Na verdade, a própria natureza do processo (de construção paulatina), a natureza do tema e a variedade de imagens e de ações inerentes a ele poderiam gerar esta situação, observação feita pelo Luis Alberto de Abreu desde o início do processo.

Não por coincidência, a solução também veio dele: a necessidade de um narrador, de um observador de fora que amarrasse todos os conteúdos. Uma vez que os atores já tinham seus papéis, e seus trabalhos de construção consolidados, a questão passou a ser: quem poderia interpretar esse papel?

> A gente já tinha constatado que o espetáculo dava uns "pulos", mudava de assunto meio de repente, tinha que relacionar melhor algumas cenas, mas 'tava difícil de achar uma solução. Um belo dia a Bete chega com um texto que o Abreu tinha feito, com um "amarrador", uma persona-

> gem que introduzia alguns assuntos e que juntava algumas cenas, resolvendo um nó dramatúrgico. Eu fiquei meio boquiaberto, com a rapidez com que a solução veio, com a clarividência do Abreu... E de cara a gente achou que o papel tinha que ser feito pela Bete, a personagem era meio uma professora, e a Bete meio que era o bedel da dramaturgia... A sugestão foi um pouco por vingança nossa, por ela viver dando a "dura" na gente, cobrando as coisas de nós... E não é que deu certo? (Depoimento de Marcelo Henrique, do Núcleo de Dramaturgia)

A versão final só ficou definitivamente pronta após termos assistido ao ensaio geral e ao ensaio gravado. Depois, assistimos à gravação, e percebemos que muitos textos poderiam ser burilados, algumas cenas melhor construídas e mais bem amarradas. Na verdade, mesmo depois da estréia, alguns dramaturgos ainda sugeriam mudanças, não conseguiam enxergar na montagem alterações já feitas... Uma prova maior de que todo processo de construção de texto é dinâmico, e pode ficar em constante alteração. Na verdade, cada dia de apresentação pode ser um novo espetáculo.

De resto, um sentimento de satisfação foi o que ficou entre os participantes da oficina de dramaturgia. Consenso no grupo foi a aceitação do processo colaborativo e a percepção da riqueza de seu método. Naturalmente, cada participante teve um envolvimento diferente, de acordo com disponibilidade, capacidade e interesse; o que é natural num processo coletivo. Porém, sem que isso implicasse em diferença de importância entre os participantes. O fundamental, para nós, no processo todo, foi a participação, independentemente da quantidade de texto da pessoa que ficou na versão final, independentemente da avaliação que terceiros fizeram do texto. O processo é mais rico, e não foi difícil perceber esta riqueza no espetáculo.

CAIXA POSTAL 1500*:*

encontro de história, música, teatro e literatura

Júnia de Castro Magalhães Alves*

Lúcia Trindade Valente**

Caixa Postal 1500, comédia histórica em um ato, dirigida e produzida pela Oficina de Atores e de Dramaturgia do Grupo Galpão - 1999, foi escrita e encenada para celebrar os quinhentos anos a partir da data da chegada de Pedro Álvares Cabral às costas do Brasil. A montagem, uma incursão no universo do descobrimento, retrata um olhar coletivo sobre o caráter, a formação e a colonização do País. A direção é de Júlio Maciel.

A produção é um encontro de história, música, teatro e literatura, no qual o "Manifesto Antropófago", de Oswald de Andrade ocupa lugar de destaque, por sua natureza crítica, condizente com o tom, isto é, com a atmosfera psicológica do espetáculo.

A forma escolhida para a construção da peça é a de um diálogo entre o passado e o presente, no qual se acomodam fatos históricos, músicas, canções e textos literários que transportam a platéia para o contexto do Brasil colonial do século XVI e que transitam em um movimento cronotópico de ida e volta no tempo e no espaço.

Ao recontar o conto brasileiro, *Caixa Postal 1500* assinala, para o espectador ouvinte, questões relevantes da prática política desta Nação, que, semelhantemente às outras, constitui-se como resultado de agentes históricos, a saber: o índio, o negro, o português, o

* Professora Titular de Inglês do Unicentro Newton Paiva, Ph. D. em Literatura Comparada.

** Professora de Francês, Especialista em Língua Portuguesa: Lingüística do Texto.

jesuíta, os navegadores, os aventureiros, o rei, o poeta, o político, o folião, o francês, o holandês, a literatura, o teatro, a espada, a flecha, a selva, a clareira, o mar, o navio, os nós, o sol e a sombra, o lastro e a carga, entre tantos outros mencionáveis.

Tomando como foco temático o nascer, o crescer e o ser brasileiro, esta produção desperta no espectador uma curiosidade, ou interesse, ou fascínio pela cultura ou, mais precisamente, pelas culturas formadoras da unidade nacional.

Os diversos episódios do macrossigno *Caixa Postal 1500* calcam-se em situações fictícias denominadas *petits récits* pelo teórico francês Jean-François Lyotard e distintas do *grand récit*, que compreende uma história totalizante, íntegra, progressiva e contínua – a história que parece saber onde começou e para onde vai. A força deste trabalho jaz no choque do não familiar, na provocação da curiosidade voltada para a saga dos índios caiowás-guaranis, na descontinuidade do tom e do ponto de vista das várias personagens da peça.

É assim que *Caixa Postal 1500* examina os fracassos e o determinismo a que se sujeitam vidas desesperadas no decorrer do processo da colonização. Apresenta cenas de alienação, de aridez cultural, fanatismo, crueldade, demência, embriaguez, circunstâncias que funcionam como substitutas das frustrações individuais. É uma peça que tem no enredo uma seqüência de desentendimentos e de discordâncias. Oferece uma psicopatologia dos grupos formadores da civilização e da cultura brasileira ao mesmo tempo em que questiona a natureza das sociedades e, mais do que isso, a metafísica da responsabilidade moral.

A performance do texto descortina uma polifonia e intersemiose de linguagens da qual participam Pero Vaz de Caminha, Manuel Bandeira, Thornton Wilder, Pelé, o bispo Sardinha, Oswald de Andrade – personalidades diversas e bem conhecidas – em assonância com a história, a teoria literária, a poesia, a técnica narrativa, as músicas de carnaval, o futebol, a favela, a senzala, o açúcar, o café e outras considerações.

De Caminha, em intertexto com o padre Anchieta, que escreveu poemas na areia, acha-se uma alusão às cartas, no diálogo entre os jesuítas Gusmão, Navarro e Mariano.

Manuel Bandeira faz-se presente por meio de seu famoso "Vou-me embora prá Pasárgada / Lá sou amigo do rei / Lá tenho a mulher que quero / na cama que escolherei", muito bem colocado na argumentação do Folião bêbado do século XX, quando em diálogo diacrônico com o Índio do século XVI.

De Thornton Wilder, nota-se a intertextualidade dramática mencionada nas instruções da direção para o prólogo da peça brasileira, no qual os professores-autores relacionam a função da personagem Diretora de Cena com aquela do *Stage Manager* em *Our town* (Nossa cidade, produzida pela primeira vez em 1938).

Pelé aparece na fala do negro Possuído, como se fora uma visão e uma previsão do futuro, em contraste dialógico com a favela.

Passados 78 anos da realização da Semana de Arte Moderna de 1922, que marcou a inauguração do Modernismo no Brasil, *Caixa Postal 1500* recoloca na ordem do dia o texto provocador do "Manifesto" de Oswald de Andrade, que vai buscar, na prática antropofágica da sociedade indígena, a fonte que alimentará seu apetite pela independência sócio-intelectual do povo brasileiro.

A devoração do bispo Sardinha pelos índios, após o naufrágio do navio que o trazia para o Brasil, foi utilizada no "Manifesto Antropófago" como metáfora do golpe que rompe os grilhões culturais impostos pela tradição dos colonizadores. A idéia é render uma homenagem "carnavalizada" a todos os opressores que, na pessoa do religioso, deveriam ser simbolicamente comidas. Com a afirmativa "O bispo Sardinha como todo mundo sabe foi deglutido pelos índios. E aqui começa o caos", o texto introduz a prática antropofágica, recitada pelos selvagens – na forma que a interpretou e registrou Oswald de Andrade – em diálogo com a instituição religiosa, representada na peça pela personagem clerical.

O riso debochado e sarcástico de Andrade repete-se na resposta do espectador, ecoando, paradoxalmente, a seriedade e profundidade do raciocínio de Walter Benjamim, ao registrar que "Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi".

Bakhtine acha-se igualmente presente em diversos momentos do trabalho. A Batalha Final de extermínio dos índios, por exemplo, encena um grande carnaval povoado de máscaras representantes dos aborígenes; do brasileiro contemporâneo alienado (o Fo-

lião, que em sua fala mescla o time de futebol com o navegador português Vasco da Gama e com os holandeses; dos portugueses "descobridores" e colonizadores da terra *brasilis*); dos franceses (os invasores, cuja presença na peça lembra a vitória do jogo decisivo de futebol, quando da disputa pela Copa, no campeonato mundial de 1988, realizado na França). Várias máscaras e vozes coabitam neste espetáculo para construir uma espécie de paródia dos sistemas que se entrecruzam. *Caixa Postal 1500* funciona como voz denunciadora e se nutre de um sentimento trágico interno, de uma tensão paradoxal em que a bipolaridade dominante/dominado se encontra, todo o tempo, questionada.

Atraente, divertida, séria, cômica, analítica, engajada, instrutiva e de bom gosto, *Caixa Postal 1500* oferece, com ironia, bom humor, *nonsense* e alguns efeitos melodramáticos não somente uma trama bem estruturada, como ainda uma reflexão sobre o País. É bem verdade, e mesmo curioso, que, dentro da fórmula do modernismo contemporâneo (pós-modernismo?) utilizada nesta peça, percebe-se também nela aquele mesmo comprometimento, no caso paradoxal, com a tradição e o uso de clichês que enfatizam a inexorabilidade e o determinismo históricos.

Bibliografia

ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão*: entrevistas. São Paulo: Globo/SEC, 1990.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: *Vanguarda européia e modernismo brasileiro.* Ed. Gilberto Mendonça Teles. 11ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

ANUNCIAÇÃO, Miguel. Campanha de popularização tem 71 peças. *Hoje em dia*: teatro-cinema/ perspectivas 2000, Belo Horizonte, p.3, 1 jan., 2000.

ANUNCIAÇÃO, Miguel. Peça '*Caixa Postal 1500*' volta hoje ao cartaz em BH. *Hoje em dia*: cultura, Belo Horizonte, p.3, 9 mar., 2000.

ASSIS, Júlio. '*CXPostal 1500*' conta história do Brasil. *O tempo*: magazine-Minas, Belo Horizonte, p.3, 27 jan., 2000.

BAKHTINE, Mickhail. *La poètique de Dostoievski.* Paris: Seuil, 1970.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7ª. ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

CASSESE, Patrícia. Galpão encena saga do descobrimento. *Hoje em dia*: cultura, Belo Horizonte, p.3, 27 jan., 2000.

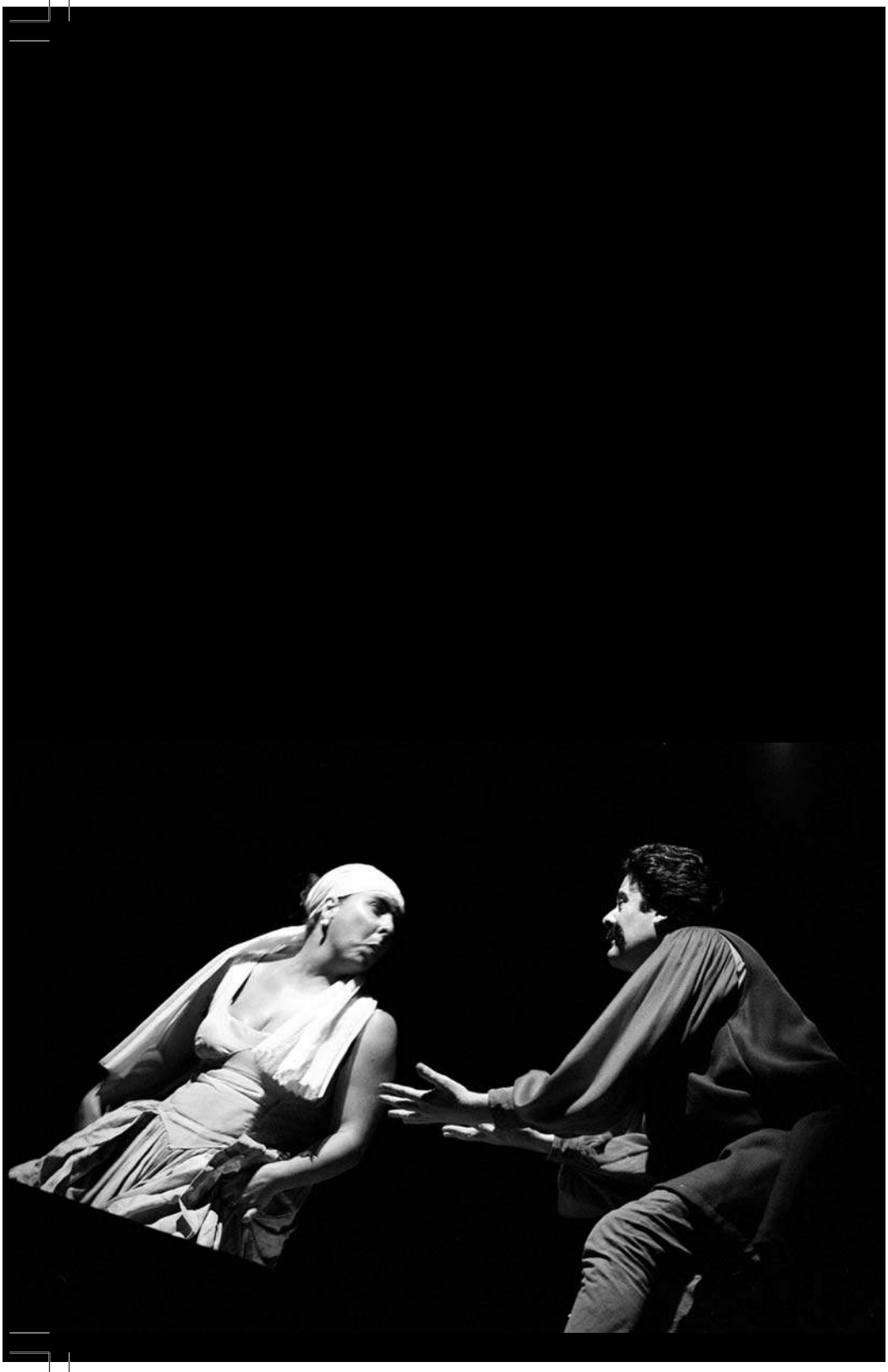
GUIMARÂES, Pedro. História sob novo prisma. *Estado de Minas*: espetáculos/artes cênicas ,Belo Horizonte, p. 6, 27jan., 2000.

OLIVEIRA, Georgia et alli. *Caixa Postal 1500*. Manuscrito inédito, 2000.

PIRES, Pablo. Galpão usa descobrimento como tema de seu Oficinão. *O tempo*: magazine crônica, Belo Horizonte, p. 8, 8 jan., 2000.

WILDER, Thornton. *Our town.* New York: Harper & Row, 1985.

Obs. Este artigo é um resumo da comunicação apresentada em Moscou no X Congresso da FIEALC (Federação Internacional de Estudos sobre América Latina e Caribe) – 2001.



CAIXA POSTAL 1500

PERSONAGENS

Diretora
Okiô
Índia Beija-Flor
Anarê
Kamayrá
Hangay
Ica
Amélia Caiowá
Bernardo Caiowá
Fabiano Caiowá
Jussara Caiowá
Jurema Caiowá
Otaviana Caiowá
Maria
Manuel
Antônio Mendes
Grumete
Jovem Portuguesa
Folião
Benedito
Elesbão
Bispo Sardinha
Mariano
Gusmão
Navarro

Prólogo

Entra, correndo, a diretora

DIRETORA: Boa noite! Obrigado por terem atendido ao nosso convite. Devo confessar que, mais que um convite, foi um chamado, um pedido de ajuda. Como muitos, também fomos tentados a refletir sobre o significado dos 500 anos do descobrimento. E, como muitos, estamos paralisados pelo peso de tanta perplexidade. Tantas imagens, tantos fios e histórias formam um emaranhado de nós que parece impossível deslindar. Dizem que o grande Alexandre desatava a nós a golpes de espada. É uma forma eficiente e cruel de cortar os nós juntamente com os fios. E, nesses 500 anos, foi utilizada por milhares de minúsculos alexandres que não se importaram se os nós e fios da História são tecidos com homens. Como sempre, continua mais fácil matar um homem que entendê-lo; continua mais fácil esquecer o morto e o assassino do que adivinhar seus corações. Por isso, o convite, o chamado, o pedido de ajuda a vocês para desatar o nó de nossa perplexidade. *(Entram em cena índios chamando por Bernardo)* Aqueles atores que vocês vêem ao fundo representam os Caiowás-guarani, tribo do Mato Grosso do Sul que, nos últimos anos, tornou-se tristemente famosa pelo alto índice de suicídios. *(Índio aparece no alto dos bambus. Tribo canta)*

OTAVIANA CAIOWÁ: *(Referindo-se ao índio imóvel ao centro)* Ele é Bernardo Guará. Tem doze anos.

JUREMA CAIOWÁ: De manhã fui chamar para nadar mais eu no rio. Mas ele não quis não, não foi.

AMÉLIA CAIOWÁ: Vamos mais eu ver o buraco do tatu perto da cerca do fazendeiro, eu disse. Ele não quis, foi não.

OTAVIANA CAIOWÁ: Pagé disse:

FABIANO CAIOWÁ: Bernardo tá muito triste. Fiquem de olho.

OTAVIANA CAIOWÁ: Ficamos. Dei meu arco pra ele. Ele pegou, olhou, não quis.

DIRETORA: Nossa principal dificuldade é como se costura esse e outros fatos às comemorações dos 500 anos! Talvez fosse mais fácil enterrá-los todos e plantar soja para exportação sobre suas covas! E esquecê-los. Mas preferimos continuar perplexos. *(Entra Maria. Carrega um fardo nas costas)*

MARIA: *(À diretora)* Posso entrar pra minha cena, ó rapariga?

DIRETORA: O momento não me parece o mais adequado.

MARIA: *(Meio irritada)* Pode não ser, mas é isso que me compete fazer agora! Se não é do seu agrado, vá reclamar a el-rei ou a quem de direito. *(Sem dar mais importância à diretora, se ajeita para começar)*

DIRETORA: Parte de nossa perplexidade vem também disso. Como conciliar o trágico e o riso, o drama ao nonsense, a dor, a alegria, elementos tão característicos e tão presentes em nossa História e cultura. Mas assim é a vida e, por isso mesmo, já devíamos estar acostumados. Mas ela sempre nos surpreende.

MARIA: E Então? Posso começar a cena, ó rapariga?

DIRETORA: Não se surpreendam com o caos. Vou tentar não me surpreender. *(Diretora faz um sinal, concedendo voz à Maria, e afasta-se)*

MARIA: Vem, Manuel. *(Manoel entra)*

MANUEL: Ei! O que vês aí desta colina que eu não posso ver de cá?

MARIA: Porto, navios, velas. O povo se ajunta como pinhas e parece um único ser monstruoso que toma todo o cais. Há meses camponeses são tangidos dos campos pela fome e pelo sonho de sobreviver até os quarenta anos. Vejo também um jesuíta! *(Entra o jesuíta Mariano)*

MARIANO: Na confusão do porto havia um frade jesuíta miúdo, de traços delicados que escondia sob a batina o corpo de uma mulher. Não se sabe sua história, seu nome real. Não se sabe a razão da farsa, se fugia de alguma perseguição, de algum crime. Contam de uma mulher que, sob domínio da lua, assassinou seu marido. Contam de outra que, disfarçada de homem, navegou ao Novo Mundo. Contam de outra que cansou de ser mulher neste século XVI. Dizem que a herege não queria parir com dor, conforme a maldição

divina, nem se submeter ao homem, conforme o mandamento. Não se sabe quem era aquela que partia rumo o Novo Mundo e sob a batina escondia seu corpo e sua história. *(Sai)*

MANOEL: Dizem que lá o sol não é escaldante nem o frio rigoroso como cá.

MARIA: Dizem que em Portugal os campos se despovoam e que não há uma única família sequer sem um membro que se fez ao mar.

MANOEL: Então, vamos!

MARIA: Não sei nadar. Em caso de naufrágio morro!

MANOEL: Deixa-te de pavores. Em viagem podes morrer de peste, insolação, fome; se pegarmos calmaria, de escorbuto. Ou devorados por baleias, sereias, dragões e outros monstros aquáticos. Depois, no Novo Mundo podes morrer queimado de febres, esmagado por elefantes, retalhado por tigres e panteras ou assado por gentios. Escolhe.

MARIA: Posso ficar.

MANOEL: Podes. E podes morrer à mingua em boas terras portuguesas. Ou esperar que, depois de enriquecido no Novo Mundo, eu volte para ti.

MARIA: Ah, Jesus! Vamos, que o caso me parece tão sem solução, que será felicidade se o navio afunda. *(A diretora interfere)*

DIRETORA: Obrigado, por enquanto. *(Maria olha a diretora, perplexa, como se ele a tivesse interrompido no meio da cena)*

MARIA: Só?

DIRETORA: Queria mais?

MARIA: Uma grande cena de navegação, tempestades. A caravela varrida pelos ventos, jogada pelas ondas e eu, transida pelo terror, agarrada ao mastro principal...

DIRETORA: Foi o suficiente para ilustrar o movimento dos portugueses em direção ao Brasil.

MARIA *(Para o público)* Foi mesmo? Não acham que poderia ter um pouco mais de tempero, de ação?

DIRETORA: Não, eles não acham! *(Maria e Manoel saem de cena, contrariados)* Brasil, século XVI! *(A um sinal da diretora, luz ilumina um índio que prepara suas armas na floresta. Ouve-se, cada vez mais próxima, uma voz que canta uma marchinha de carnaval. Alarmado, o índio se esconde. Na clareira surge um folião, fantasiado de índio. Traz uma garrafa de cachaça na mão. Está meio bêbado. O índio se aproxima do folião, com grande curiosidade).*

OKIÔ: *Abá? Amotar-eym-bara? Karaíba peró? (Ameaçando-o)*

FOLIÃO: Uai! Você também tá perdido? Eu não sei como é que foi: de repente, sem mais nem menos, eu 'tava sozinho, perdidaço nesta floresta!... Coisa estranha!... E você? Como é que você chegou aqui? Se perdeu do seu bloco também? *(O índio aproxima-se do folião, encantado com a sua fantasia)*

FOLIÃO De onde que é o seu bloco, hem meu? Sua fantasia é muito proleta, mas você tá parecendo mais índio do que eu. *(Vendo que o índio está sem tanga debaixo das penas)* Você é realista, cara! Peladão debaixo dessas penas mixurucas!... Dando uma de índio de verdade, né? O teu bloco tá todo pelado assim, é? A censura deixou!?... Mas onde foi para o meu bloco?

OKIÔ: *(Rodeia o folião, apontando detalhes na fantasia) Aoba morubixaba, aoba porangatu! Aó piranga... îuba ... aó toby ... Endé karaíba?*

FOLIÃO: É turista? Estrangeiro? É nada! Tá querendo me engrupir, meu? Agora, cá pra nós, colega, tu não fica meio vexado com esses penduricalhos assim tão exibidos não, hein? Vai, toma aqui um gole da branquinha... *(Estende a garrafa de cachaça para o índio, que não a pega, mas olha espantado para ela e para o folião)*

OKIÔ: *Mabé pé? Uru?*

FOLIÃO: Que mané pé? Que uruca? É cachaça mesmo, da boa! E vamos acabar logo com essa frescura de imitar índio de verdade. *(Estende novamente a garrafa para o índio)*

OKIÔ: *Y ? Y?*

FOLIÃO: E o quê, meu? Desembucha, que você não é gago! Ô amigo: olha aqui! Quer tomar toma, se não quer, não empata! Vira logo a cachaça!

OKIÔ: Ca-cha-ç... *Mbaé pé*?

FOLIÃO: Lá vem você com esse "mbaé pé" outra vez!... Tu vai ou não vai beber a cachaça? Mas onde é que foi parar o meu bloco? *(O índio, muito desconfiado, leva o gargalo à boca e toma um gole, imitando o gesto anterior do folião. Surpreende-se com a bebida, engasga-se e cospe)*

FOLIÃO: Que que é isso, irmão?! *(Bate nas costas do índio para desengasgá-lo)* São Braz! São Tonel e São Alambique! Até parece que você nunca tomou cachaça! *(Toma-lhe a garrafa)*

OKIÔ: *Y aîa ! augaipaba!* Ca-cha-ça *angaipaba!*

FOLIÃO: Ô garotão, a galera todo do seu bloco é assim, é? Faz esse teatro todo, é? Fica tudo com pinto de fora e fica falando feito índio, é? A "tchurma" lá é *cult*, hein?!

OKIÔ: *(Tomando a garrafa do folião e batendo no peito) Iyé u* ca – cha- ça! *(Toma meia garrafa num gole e faz esforço para não cuspir nem engasgar. Alucinado pelo álcool, fica agitado) Endé meeng aoba poranga (D*ança, pula*) Aoba porangatu*! *(Bebe mais um gole, dá um grande salto) Y aia!*

FOLIÃO: *(Já bem bêbado, imita ações do índio)* Eu tô encantado contigo, meu chapa! Tu, agora, quase me convenceu de que é mesmo índio; tu é mesmo um puta ator!... *(Tomando a garrafa do índio)* Quero beber mais... *(Levanta a garrafa e grita como se fosse um grito de guerra) Kaui ! Y aîa!*

OKIÔ: *(P*rotestando*) – Nda Kaui: Y aia! (O índio se aproxima do foli-ão e começa a pegar nas penas de seu saiote e nas bijuterias da fantasia)*

FOLIÃO: Tira a mão daí, cara! Parece viado!...

OKIÔ: *(Indicando, por gestos, que deseja trocar seu arco e flecha pela fantasia do folião) Karaíba meeng aoba poranga. Ixé meeng guurapara, uuba*.

FOLIÃO: Que suruba, o quê! Tá louco?

OKIÔ: *Karaíba meeng aoba poranga! (Gesticulando)*

FOLIÃO: Trocar sua fantasia com a minha... É isso? Por que não fala português claro, porra! E tu acha, *look at my face, your little piece a shit motherfucker !*, que vou trocar minha rica fantasia com essa pobreza infinita?!...Te manca, meu chapa!

OKIÔ: *(Volta a alisar a fantasia do folião) Karaíba meeng aoba poranga; ixé...*

FOLIÃO: Que saco! Você é viado, é? Fica me alisando! Afinal, qual é mesmo o teu bloco, hein? Até agora tu só falou nessa língua de merda que parece coisa de índio. E então: qual é o teu bloco, hein, Ataliba?

OKIÔ: *(Começando a se irritar) Ixé, Itaiyba, guarini...*

FOLIÃO: Quer saber? Já cansei do seu teatro! Vou-me embora! *(Se vira e começa a sair)*

OKIÔ: *(O índio se senta, bêbado, e começa a chorar, tentando comover o folião) Karaíba meeng poranga Itaiyba...*

FOLIÃO: *(Sem graça, animando o índio)* Tá bem, "seu" Itagiba, chorão, vou trocar de fantasia, porque fui com a tua cara. Você é legal! *(O folião se despe de sua fantasia, ficando só de cuecas. O índio lhe entrega arco e flecha em troca)* Mas, quando sairmos desta floresta, a gente destroca, tá legal? Falando nisso, aqui é a floresta da Tijuca? Mas eu tava em Copacabana!...

OKIÔ: *(Apontando a cueca do folião) Karaíba meeng aoba...*

FOLIÃO: A cueca não! Pode tirar o cavalo da chuva. A galera do meu bloco não anda de pinto de fora não! *(Os dois saem mata adentro discutindo pela cueca. Luz se acende sobre um homem, um degredado. ele está parado e olha o horizonte fixamente.)*

ANTÔNIO MENDES: Sou Antonio Mendes, português de Lisboa, e logo não serei ninguém. Não sei bem quantos anos tenho, mas sei cometi alguns crimes pelos quais sou castigado. Se vocês olharem naquela direção, ainda verão, por alguns minutos, um navio. Que se

afasta lá no horizonte em direção a Portugal. Lá, na Pátria que me tiraram, está plantada a minha vila e, nela, estão plantados minha velha mãe, família, amigos. Eu fui arrancado de lá e plantado na vasta solidão desta terra. Olhem! Se vocês olharem naquela mesma direção, não verão nada além do oceano vazio: o navio já cruzou o horizonte. Pronto: já sou ninguém. Como vêem, faço um grande esforço para segurar o desespero. *(Às lágrimas)* Mas não vou conseguir por muito tempo. *(Sai)*

MARIA: *(Entrando)* Manuel! Manuel... Tu estás aí? Estás vivo ou morto? Se estiveres vivo, responda! Se estiveres morto... não precisas responder, que já saberei pelo teu silêncio! *(Ao público)* Desculpe, mas é preciso ser claro com Manuel, que não tem lá muita inteligência. Ah, meus senhores! Naufragar não é o mesmo que perder o pé em Guarapari, não! Foram dias e noites de chuvas, raios, negrume, um fragor de ondas altas como montanhas e estrondos tão terríveis, que imaginei serem os anjos do Apocalipse anunciando o dia do Juízo Final! Triste sina das mulheres portuguesas, obrigadas a seguirem seus maridos portugueses. *(Entra Manoel, cuspindo água)* Estás vivo, mentecapto!

MANUEL: Gostaria de teres casado com aquele galego de Espanha?

MARIA: Pelo menos não estaria aqui.

MANUEL: Pelo menos estamos vivos.

MARIA: É, já andamos metade do caminho! Estamos no Oceano Atlântico, agarrados a destroços em algum lugar entre Portugal, África e Brasil! Preferia ter morrido à míngua em boas terras portuguesas!

MANUEL: Deixa-te de lamúrias!

MARIA: Vamos morrer, Manuel. Então, me responda, Manuel, tu me amas?

MANUEL: Isso lá são horas?

MARIA: Se tu não me respondes, é porque não me amas. E se tu não me amas, é porque tens uma amante... Eu não vou morrer sem descobrir quem é essa andorinha bagageira... *(Para o público)* É puta

mesmo, gente. China, marafona, messalina, rameira, biscaia, bagaxa, madama, jereba, loba, fuampa, gança, perua ... Quem é a sua amante, Manuel? Quem é ela?

MANUEL: Esqueça o passado, Maria.

MARIA: Foi com aquela freirinha do Mosteiro, não foi, cafajeste?

MANUEL: Meu docinho de bacalhau, seja razoável... Foram bem poucas as vezes.

MARIA: Então, é verdade. Patife! Manuel, senta-te cá! Senta-te cá e me responda: quantas vezes tu me traíste com a tal freirinha? Confessa para que pelo menos desse crime o demônio não possa te condenar. Quantas vezes?

MANUEL: Minha sardinha na brasa, que importa isso agora...

MARIA: Quantas vezes? *(Enfia sua cabeça no mar, afogando-o)* Canalha! Quantas?

MANUEL: *(Recuperando-se)* Queres saber mesmo, gordura pouca? Pois foram 15! Não, 16 vezes, Maria, sabes? 16!

MARIA: Tu me pagas, devasso!

MANUEL: Maria! Olhe lá! É terra!

MARIA: Graças à Virgem!

MANUEL: Vamos! Eu não disse? Deus é português, Maria!

MARIA: Não blasfemes, homem! *(A diretora interrompe a cena)*

DIRETORA: Obrigado pela cena. Foi realmente graciosa, embora eu, pessoalmente, prefira cenas com maior substância, algo mais de acordo com a veracidade histórica. *(Maria vira-se, irritada, para a diretora de cena. Manoel interfere)*

MANUEL: Cala-te, Maria! Não verbalizes o que estás pensar! Não vale a pena! *(Maria a custo contém-se e sai)*

DIRETORA: E, depois disso, o Brasil pertenceu à Espanha e voltou a Portugal, Maurício de Nassau governou Pernambuco, cabeças de nobres rolaram na Revolução Francesa e Tiradentes foi enforcado. O

Brasil se livrou de Portugal e se livrou de seu próprio império. Canudos foi destruído e tribos inteiras foram exterminadas na expansão do café, como tinham sido exterminadas antes na busca do ouro e como seriam exterminadas bem depois na abertura de estradas e fronteiras agrícolas. Grande parte da mata queimou, e ainda queima, enquanto os Caiowás cantam ao redor de Bernardo. *(Índios entram cantando, tentando animar Bernardo. Falam com ele, que não responde)*

AMÉLIA CAIOWÁ: Trouxe frutas, banana, mamão, manga madura, que você gosta tanto. Por que não quer comer, Bernardo?

FABIANO CAIOWÁ: Trouxe água fresca, suco. Até um gole de cachaça. Porque não bebe?

JUREMA CAIOWÁ: Lembrei histórias alegres, dei risada, trouxe meu macaco pra fazer graça pra você. Por que não ri?

OTAVIANA CAIOWÁ: Por que quer ir embora, piá? Por que quer morrer? *(A mãe inicia choro)*

DIRETORA: É o bastante. Parem. *(A mãe vira-se triste para a diretora. Este ordena friamente)* Componha-se, enxugue os olhos, mude a expressão. *(A atriz, tomada pelo personagem, se desespera, chora)* Levem a mãe ou a representação vai se tornar por demais melodramática. *(Amparada por dois atores, a atriz se acalma)* Kamayrá, conte a ele a história de Panchuavari.

FABIANO CAIOWÁ: Aquele dia amanheceu triste de novo. Ninguém saiu para caçar, nem os jovens. Para qualquer lugar que eu olhasse, só via a agonia dos parentes. A nossa tribo estava morrendo. Panchuavuari fumou a noite inteira, sonhou pequeno e não conseguiu aplacar a aflição dos parentes. Aí que resolvi ver Panchuavuari. Peguei meu tacape e caminhei até a sua casa. Ele estava ali deitado na sua rede, fumando. Foi que eu vi o sapo cururu olhando pra mim. Panchuavuari, sem me ver, me perguntou: – O que você está fazendo aí, cunhado? – Estou vendo você por causa do pessoal. Durante a noite muitos homens morreram de sezão, tremores e suor. Ele me disse que de nada adiantava morar numa grande casa com muita gente doente, sem esperanças no poder de cura do seu pajé. Foi aí que Panchuavuari mostrou para mim aquele sapo cururu. Ele falou

que o sapo era o invuera do seu filho morto, e que ele teria engolido o fogo que a nossa tribo precisava pra se salvar. Falou também que um dia, ele, Panchuavuari, iria morrer e, aí, se eu quisesse ver a alma dele, eu teria que levantar a cabeça do chão e olhar para o céu procurando o gavião. Foi quando parti para pegar a cuia de pedra com o remédio que ele tinha sonhado aquela noite. Ele ainda 'tava deitado, na sua rede, e aí eu peguei a cuia de pedra e a cacetadas matei Panchuavuari na rede de dormir. Desse dia em diante eu me transformei num homem forte como o falecido e tomei o nome de Kamayrá, um antigo pajé muito poderoso. Três dias depois eu fiz um remédio pra nossa tribo se sarar, todo mundo se curou e foi uma grande festa!

BERNARDO: Mentira. Não teve festa.

FABIANO CAIOWÁ: Não teve.

BERNARDO: Os parentes não se curaram.

FABIANO CAIOWÁ: Não se curaram.

AMÉLIA CAIOWÁ: Mas a história contada com a mentira ficou mais bonita, não ficou, Bernardo? Fala com a gente.

JUREMA CAIOWÁ: Vamos banhar lá no rio? *(Bernardo some entre os bambus. Os índios olham para a diretora de cena, que faz um gesto de impotência. Saem)*

DIRETORA: No século XVIII, os caiowás-guaranis possuíam vinte e cinco por cento do território do Mato Grosso do Sul. Hoje, possuem menos de um por cento. Trabalham nas fazendas como peões, quando há emprego. Bebem. O número de suicídios entre os adolescentes, por envenenamento e enforcamento, é altíssimo. As inúmeras congregações religiosas não conseguem substituir as crenças, os costumes nem os deuses guaranis que já morreram. Mas houve um tempo em que os velhos deuses estavam vivos. *(Entram em cena três jesuítas desorientados)*

NAVARRO: *(Irritado)* Pelo dedo do pé esquerdo de Deus, cá estamos nós de novo perdidos! Selva de porcaria! Estamos a procurar um lugar que não existe!

GUSMÃO: Santíssima Trindade! Credo em Deus Padre, tende piedade de nós, Senhor! A noite está a cair e estamos cá, três pobres e humildes servos da vossa obra, a mercê dos animais ferozes e dos monstros horrendos e apavorantes que habitam este lugar...

NAVARRO: Mas, Cala-te! Caluda! Vem lá tu novamente com essas conversas de monstros e animais, que te dou um safa na trompa, pá!

GUSMÃO: Tu que és um insensível, um bruto! Não enxergas que este lugar em que cá estamos é o Reino do Preste João, aquele lugar fantástico do qual ouvíamos falar quando crianças, habitado por monstros e animais terríveis, que não tardarão em aparecer.

NAVARRO: Ora, não me venhas com essas idéias. Eu não caio na tua conversa! Os únicos habitantes desse purgatório são esses gentios preguiçosos e promíscuos! Não sabem fazer outra coisa senão andar por aí com suas vergonhas nojentas à mostra. São uns animais, bestas enviadas pelo demônio para nos tirar de nossa sagrada missão em terras lusitanas. Mariano! O que está a fazer?

MARIANO: *(Riscando na areia com um graveto)* Estou a escrever o rascunho de uma carta que enviarei ao nosso estimado Rei, contando as maravilhas dessa terra.

NAVARRO: *(Irônico)* Rascunho de uma carta, irmão. Nós cá perdidos a procurar o caminho e tu a escrever besteiras no chão!

MARIANO: *(Pára de escrever, irritado)* Não são besteiras!

GUSMÃO: *(Intervindo)* Bela lavra, irmão Mariano. *(Lendo)* "... e em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por causa das águas que tem".

NAVARRO: Mas veja lá quanta besteira! Quem em sã consciência vai enviar uma carta dessas para o rei de Portugal!? Tu és um demente! O que fiz eu para cá estar, Senhor, perdido nesta selva infecta... *(Ouvem um barulho)*

(OS TRÊS) Um monstro! Um monstro! *(Saem correndo. Perdem-se, trombam e encontram-se)*

GUSMÃO: São vocês!

MARIANO: Deus seja louvado! Vamos orar e pedir a Deus que nos mostre o caminho.

GUSMÃO: Porém, antes deveríamos nos perdoar.

MARIANO: Está bem. Eu te perdôo, irmão Gusmão.

GUSMÃO: Eu te perdôo, irmão Mariano. *(Para Navarro)*

NAVARRO: Estão perdoados, meus irmãos, estão perdoados. Mas o que vamos fazer?

MARIANO: Ai Jesus, Jesus... a cruz... a cruz! *(Animado)* Vamos jogar essa cruz para o alto, e o lado para o qual ela apontar quando cair será o caminho o qual devemos seguir.

NAVARRO: Ora, irmão, não podemos pegar um instrumento sagrado e jogá-lo para o alto!

GUSMÃO: Além do mais, esta cruz foi Ignácio quem me deu! E ele não gostaria que a tratássemos dessa forma.

MARIANO: Isto é apego material! E quanto ao senhor, tens uma idéia melhor?

NAVARRO: Ora, podíamos seguir as estrelas, mas...

MARIANO: *(Zombando)* Oh! O grande navegador! Como vai, Pedro Álvares?

NAVARRO: *(Irritado)* Estás a me provocar durante toda a viagem!

GUSMÃO: *(Interferindo na briga)* Está bem, está bem, vamos jogar a cruz! Mas qual lado da cruz é que vamos seguir?

MARIANO: Vamos seguir a cabeça de Cristo!

NAVARRO: Não sabes o que dizes, parvo! Vamos seguir os pés. Os pés é que andam.

GUSMÃO: Mas os braços apontam.

NAVARRO: Nesse caso, seguimos o braço direito ou o esquerdo?

GUSMÃO: O direito, que é o lugar onde ficarão os justos. O lado esquerdo é o do demônio.

NAVARRO: Nesse caso, o que vamos fazer?

MARIANO: Vamos jogar a cruz, e depois resolvemos! *(Jogam a cruz para o alto e se viram. Entra em cena uma índia disfarçada com folhas, que pega a cruz)*

NAVARRO: Ora? O que é isto?

MARIANO: Esta moita não estava cá!

NAVARRO: Está a se mexer! *(A índia aparece de repente. Navarro desmaia)*

MARIANO: Me parece uma índia!

GUSMÃO: Uma índia filhote!

NAVARRO: Ela está nua! *(Acordando)*

MARIANO: Nua em pêlos!

GUSMÃO: Nua sem pêlos. Ela pegou a minha cruz!

MARIANO: Irmão, vamos fazer contacto! *(A índia mostra a cruz)*

NAVARRO: *(Para a índia)* Como está, belo dia, não?... *(Troca a cruz por um terço. Ela se enfeita com ele)*

MARIANO: Me parece mansa...

ANARÊ: Arasabuna! *(Mostrando o terço)*

MARIANO: Benza Deus!

GUSMÃO: Ficou muito bonito! *(Índia Anarê se aproxima deles)*

MARIANO: Não reaja! *(Índia Anarê os observa com curiosidade. Entra debaixo da batina de Gusmão)*

GUSMÃO: Estamos a fazer contato, irmão Mariano...

NAVARRO: Reaja irmão! *(Tiram Gusmão depressa)*

MARIANO: Onde está a tua família?

GUSMÃO: Teu pai, tua mãe, tua tia...

NAVARRO: Irmãos, parentes, avós...

MARIANO: Família! Vamos representar a família sagrada para ela!

GUSMÃO: Isto é uma ótima idéia! Eu farei José!

MARIANO: Eu farei o menino sagrado!

NAVARRO: *(Contrariado)* Bem, eu serei Maria... *(Tomam a postura de figuras de presépio e cantam "Noite Feliz" de maneira horripilante. Anarê se esconde, tampando os ouvidos e os olhos)*

MARIANO: Não está a funcionar! Ela não está a entender! *(Os três avançam sobre ela com perguntas)* Família!

GUSMÃO: Avós! Marido! Filhos!

NAVARRO: Cozinha! Fraldas! Mamadeira

MARIANO: Neném! *(Anarê foge aterrorizada. Os jesuítas correm atrás dela. Entram em cena correndo dois escravos fugidos. De repente, "baixa" o santo em um deles, que pára e começa a ter visões)*

BENÉ: Isto é hora de receber santo? Mas é o curiapeba! Vam'bora, homem, que se o capitão do mato pega a gente, é pelourinho até tirar sangue. Vam'bora, nego!

ELESBÃO: *(Fala, possuído)* Um dia, um menino negro como a gente, de pele escura e carapinha como as nossas, vai nascer num quilombo cheio de gente. Vai nascer para nos livrar da maldade do branco. Ele virá para nos salvar.

BENÉ: *(Assustado)* O que nos salva é nossas pernas! Vam'bora, homem! Vam'bora que logo, logo o capitão do mato vai tá aqui, ó, cachorrando no nosso calcanhar.

ELESBÃO: Vejo um menino! Não sei qual o quilombo dele. Ele traz uma arma que é desconhecida de todos nós! Está correndo, sendo perseguido, mas ninguém consegue pegar ele!

BENÉ: *(Com medo)* Isso, negão! Vamos fazer o mesmo que ele faz! Vam'bora! Sebo nas canelas, que parece que eu acho que penso que tô escutando uma coisa aqui que semelha latido de cachorro!

ELESBÃO: Ele parou! Esta observando o inimigo! Ele corre de um lado, corre do outro... Não entendo!

BENÉ: O que está vendo, homem?

ELESBÃO: Agora nada, que a transmissão não tá nada boa...

BENÉ: Vam'bora, nego!

ELESBÃO: Agora vejo! Vejo um homem vestido de preto e vinte e dois homens, onze de cada lado, numa relva verde, bem aparadinha. Eles tão empurrando uma esfera branca pra lá e pra cá. O relógio marca: dezesseis minutos para a etapa complementar! Em volta dos homens, o povo balançando uns panos pra lá e pra cá e xingando de "Marafona! Marafona!" a mãe desse homem vestido de preto.

BENÉ: E o que que 'cê quer dizer com isso, homem?

ELESBÃO: E eu é que sei?

BENÉ: Visão mais besta, homem! Pára com isso e *vamo* arredar pé daqui!

ELESBÃO: Esse negão, que corre com essa esfera pra lá e pra cá e ninguém consegue pegar, um dia vai ser rei. E quando ele for rei de todo esse quilombo, tudo quando é negro vai estar é feito!

BENÉ: Tá bom mano, mas *vamo* azular!

ELESBÃO: Esse negão fico rico! Tá morando numa maloca grande, bonita, lá pros lado das malocas dos brancos. E, ó, com uma loraça!

BENÉ: *(Curioso)* E o resto do quilombo, hein, mano?

ELESBÃO: Todo mundo livre, feliz, vivendo maravilhosamente bem. Só que estão tudo socado, morando lá no morro, e onde tem dois cabe um!

BENÉ: E eles não são livres? Por que que moram lá então?

ELESBÃO: *(Saindo do transe)* Acho que é questão de gosto.

BENÉ::Dos negros?

ELESBÃO: Claro que não, Bené; dos brancos! E vam'bora, que eu confio mesmo é nas minhas pernas! *(Fogem por entre os bambus. Numa clareira aparece uma índia)*

IKÁ: O dia amanheceu bonito. Iká foi pra mata colher mandioca. Viu Abaturú, que ia jogar flecha pra matar tapiira. Avô dele tinha fome, queria comer tapiira. Iká chamou, Abaturú foi. Iká mostrou o arambá dela. Arambá dela tinha muito dente, muito! Abaturú, riu, gostou, falou pra não morder e sururucou com Iká. Iká não mordeu. Abaturú voltou, contou pro avô dele. Avô quis sururucar. Foi, falou com Iká, deu presente. Iká deitou, o velho deitou. O arambá de Iká mordeu, cortou taconha do velho! O velho costurou com fio de cipó e espinho de tucum. Um dia Iká viu homem branco. Reconheceu, falou: _ é filho de Namandurietê, que foi pro norte! Chamou, mostrou o arambá dela. Sururucou. Não mordeu, não cortou taconha do branco. Homem branco levantou depois, matou Iká. Tribo toda chorou. *(Um barulho na mata. Iká foge. Surge de um lado um grumete foragido. De outro, um degredado também fugitivo. De longe, se investigam)*

GRUMETE: *(Tenso)* Quem vem aí?

ANTÔNIO MENDES: *(Também tenso, engrossando a voz para não demonstrar o medo)* E aí, quem vem?

GRUMETE: Sou um mancebo singelo e sem tensão.

ANTÔNIO MENDES: És português?

GRUMETE: *(Com desconfiança)* Sou Áureo de Maria, português sim, e de Lisboa também sim, e outrossim me encontro perdido. Sou grumete. E vós, quem sois? *(Ambos saem lentamente do mato. O grumete, manco, tem a cara franca e traz um farnel de comida. O degredado aparenta estado lastimável)*

ANTÔNIO MENDES: *(Com ares de pessoa importante)* Sou Antônio Mendes, honrado português de Lisboa. Por ordem da coroa, aqui fui deixado para acompanhar a vida dos gentios.

GRUMETE: *(Curioso)* És um degredado?! Que crime horrível cometeste?

ANTÔNIO MENDES: *(Atacando-o)* Trata da sua vida se não queres morrer! Que cheiro é esse?

GRUMETE: *(Humilde)* Queijo! Queres vinho, senhor?

ANTÔNIO MENDES: Vinho?

GRUMETE: *(Entregando a garrafa)* Posso te fazer uma pergunta, senhor?

ANTÔNIO MENDES: *(Furioso)* Caluda! Aqui quem faz as perguntas sou eu! De onde vens?

GRUMETE: Fugi da nau de Bartolomeu Dias, onde servia. Preferi ficar em terra firme a seguir viagem. A terra de Santa Cruz e sua gente me propõem bonanças!

ANTÔNIO MENDES: *(Zombando)* Bonanças? És um doidivanas? Ora, não me faças rir!

GRUMETE: *(Fantasiando)* Acaso aqui a vida não é boa e folgazã de índias nuas, peixes e carnes em abundância?

ANTÔNIO MENDES: Ouça-me, os índios daqui me tomaram num ataque violento e repentino. Mataram três homens da minha condição, só eu sobrevivi. Levaram-me para sua aldeia. Me amarraram um cipó mui grosso no pescoço para eu não fugir. Me deram uma rede e uma índia moça, para comigo dormir e me guardar.

GRUMETE: Uma índia? Moça?

ANTÔNIO MENDES: A mais formosa que naquela aldeia havia.

GRUMETE: Ah! Que excelente aluá! Esta é a vida com que sonho e rogo e que peço a Deus! *(Irônico)* Dizei-me, sr. Ribeiro, acaso não sois afeiçoado às mulheres?

ANTÔNIO MENDES: *(Irritado)* O que insinuas, ó pentelho? Ponha-te no teu lugar. Ainda que ninguém tenha te ensinado, respeita os mais distintos. Em Portugal, eu seria o teu senhor e tu, o meu servo!

GRUMETE: *(Implorando)* Perdoai, senhor Antônio! Mas dispor de mulher honrosa e formosa, e fornicar, fornicar, fornicar, sem padres para vigiar... Em sã consciência, eu jamais fugiria de tal aldeia!

ANTÔNIO MENDES: Caluda, insolente! Pois bem se vê que da missa não sabes a metade. Vou te contar o outro verso da moeda,

pois a dita mulher era o próprio demônio! Se ia falar aos importantes da tribo, lá estava ela... se ia caçar, lá estava ela... Até mesmo na hora mui privada de obrar, lá estava ela, a espionar-me por entre as folhagens... *(Tem a visão de um vulto. Assusta-se. Volta)* Não havia como fugir! E ela ainda me fazia trabalhar como se fosse uma mulher!

GRUMETE: *(Fragilizado)* Ora, a labuta não me é novidade. Na caravana lavava os porões, carregava os fardos e servia aos malditos marinheiros, sem direito a sono ou digno bocado. Até a saúde deste olho perdi, de tanto me espancarem. Isto lá é vida cristã?

ANTÔNIO MENDES: Oiça-me, pois ainda não te disse tudo. Após me manterem dessa maneira por cinco ou seis luas cheias, decidiram me comer.

GRUMETE: Comer? Cru?

ANTÔNIO MENDES: Não, assado! Antes de tu te lançares nos braços desses gentios com tanto entusiasmo, deves saber uma única verdade: a comida de predileção desses demônios é carne humana moqueada!

GRUMETE: Que coisa horrível estás a dizer-me, senhor?!

ANTÔNIO MENDES: *(Irônico, dando sinais de loucura)* Quando determinam comer um cativo, fazem grandes festas; chamam parentes, amigos de outras tribos. Pescam, bebem, cantam e dançam.

GRUMETE: Mas, senhor Antônio, como fugiste?

ANTÔNIO MENDES: Na calada da madrugada, quando todos estavam ferrados no sono da bebedeira, levei a índia para um passeio na mata. Sob pretexto de fornicar, nos afastamos da tribo. A cada sítio que parávamos, copulávamos, parávamos e copulávamos, parávamos e copulávamos... eu estava a quase não mais poder... Foi quando, léguas adiante, a gentia impôs voltarmos. Fazia sinais, pulava, gesticulava, falava como uma macaca. Perdi a calma e a ataquei. *(Repetindo a ação no grumete)* Apertei tanto seu pescoço, com tanta força, que ela ficou roxa e estrebuchou no chão. *(Largando-o, rindo com cinismo)* Cesteiro que faz um cesto faz um cento. Fiz de novo. Então, corri sem olhar pra trás. Estou a fugir há três dias e corro o risco de

ser de novo capturado. Eu tenho cá com meus pensamentos que ninguém conhece mais essas matas do que esses gentios. Mas, caso o senhor queira ficar e esperá-los... senão, a direção da aldeia é por ali. *(Aponta a direção)* Então? Tens certeza de que desejas ir?

GRUMETE: *(Temeroso, mas tomado pelo desejo)* Já paguei pelos meus pecados a servir meus conterrâneos. Se esses gentios me derem uma índia moça, por uma semana que seja, juro ao senhor que morrerei feliz. Mui feliz! *(Saindo)* Adeus, senhor Antônio.

ANTÔNIO MENDES: *(Rindo)* Adeus! Que Deus te dê boa hora! *(Segue correndo na outra direção, se depara com Iká, se apavora, corre em delírio. O espírito da índia o persegue. Saem de cena. Aparece Bernardo no alto do bambu. Entra sua mãe, Otaviana Caiowá).*

OTAVIANA CAIOWÁ: Bernardo! *(Oferece-lhe água. ele desce ao seu encontro, sem tocar o chão)* No começo, todo o universo era música. Namanduriete pairava. Começou a cantar e tudo o que cantava ganhava vida. Assim ele resolveu criar os primeiros seres, os anciões, o arco-íris. Namanduriete pediu aos anciões para criarem seu filho a sua semelhança. Eles dormiram e, sonhando, visualizaram o que poderia ser feito: criaram pindoré, a palmeira; criaram Ipatatá, a pedra de fogo; criaram a mãe terra; criaram butmãé, essência de Guaraci – pedaço de coração de Guaraci. Cada ancião ajudou a vestir o Butmãé, recobrindo o coração com os ossos, a carne, a pele, etc. E, para se lembrar que sua origem é Tupã, o coração bate, dizendo: Tu-pã, Tu-pã.

Para entrar na terra, Butmãé desceu pelo arco-íris e penetrou na palmeira para sentir como era a terra e, depois, ficar sobre ela. Da maraca, um bojo com semente dentro, que canta e faz nascer, Butmãé e Mabutnim criaram as tribos. Depois, as tribos se separaram. Uma foi para o norte e a outra, para o sul. Passou muito tempo e, quando se reencontraram, eles não se reconheceram. Não lembraram que todos foram criados por Namandurieté. *(Bernardo sobe correndo, some. A mãe se desespera)* Bernardo! Não! *(*Black-out. *Foco na diretora)*

DIRETORA: Os caiowás acreditam que cada indivíduo tenha duas almas: uma de origem divina e outra que nasceu da terra, ângue.

Depois da morte, ângue fica vagando próximo do local da morte. Os caiowás sempre temeram a ângue e os suicídios. Quando um índio se mata, a ângue não consegue encontrar o caminho do céu. Por isso, incita outros suicídios para que, juntas, as ângues consigam encontrar o caminho do céu. *(Entram Anarê e Mariano. A diretora sai)*

MARIANO: *(Insistindo com Anarê)* Anarê, flor!

ANARÊ: *Potyra!*

MARIANO: *Potyra*, flor!

ANARÊ: *Potyra!*

MARIANO: Não, Anarê, fale flor, por favor, pelo amor de Deus... uma vezinha que seja! Flor!

ANARÊ: Flor...

MARIANO: Falaste! Danadinha! Irmão Gusmão, Irmão Navarro! Venham! *(Entram Navarro e Gusmão)* Os irmãos precisam ver os progressos que tenho tido com essa pequena jovem. Vejam! *(Pega uma flor e mostra para Anarê)* Anarê, flor.

ANARÊ: *Potyra!*

MARIANO: *(Atônito)* Não, Anarê! Flor! Flor!

ANARÊ: *Potyra!*

MARIANO: *(Implorando)* Flor! Flor!

NAVARRO: Estamos a perder tempo nesse purgatório!

ANARÊ: Flor....

NAVARRO: *(Surpreso)* Está a falar!

MARIANO: *(Orgulhoso)* Viram a pronúncia? Anarê, árvore. Árvore.

ANARÊ: *Ybirá.*

MARIANO: *Ybirá*, árvore.

ANARÊ: Árvore.

MARIANO: Cabelo. *(Aponta para o cabelo)*

ANARÊ: *Aba.*

MARIANO: *Aba*, cabelo.

ANARÊ: Cabelo.

GUSMÃO: Esta pequena gentia está a falar fluentemente o português!

NAVARRO: Irmão Mariano, não achas que devíamos passar logo para as palavras da cristandade?

MARIANO: Mas, irmão, eles mal conseguem entender as coisinhas do dia-a-dia... Como vão assimilar os dogmas da Santa Igreja Católica?

NAVARRO: Ora, temos que tentar, pois, para isso, estamos neste inferno...

MARIANO: Tolerância e adaptação. Anarê, terra! *(Bate com o pé no chão)*

ANARÊ: *Ibi!*

MARIANO: *Ibi*, terra! *(Pulando em círculos, batendo os pés no chão. Anarê e Gusmão também entram na roda)*

ANARÊ: Terra! Terra!

NAVARRO: *(Irritado)* Mas isto está a passar dos limites! Menina! Vem cá, senta-te cá e presta atenção! *(Agarra-a pelo braço e a senta)* Céu... é onde mora Deus... Deus... e cá nesta terrinha é onde mora o demônio! *(De repente, ouve-se um trovão. Anarê olha assustada para o céu e se esconde amedrontada)*

ANARÊ: Tupã, Tupã! *(Apontando para o céu)*

GUSMÃO: Muito bem, Irmão Navarro!

NAVARRO: Obrigado! Viste, Irmão Mariano, a minha didática funciona muito melhor que a tua! Ela já está a temer o demônio.

MARIANO: És mesmo um pretensioso, não? Não percebes que a menina está a temer o trovão, ó parvo?

GUSMÃO: Mas neste medo todo que está agora, penso que é melhor encerrar-mos a aula.

NAVARRO: Vamos, que vai chover a qualquer momento mesmo...

MARIANO: *(Maravilhado)* Espere. *(Aponta para o céu e fala para Anarê)* Anarê, Tupã, Deus. Deus.

NAVARRO: Estás a associar o nome de Nosso Senhor ao de um Deus pagão, irmão?

MARIANO: Ela teme ao trovão! Nós acabamos de encontrar um nome para Deus. É Tupã! *(Maquiavélico)* Daqui para frente, tudo será diferente! *(Para Anarê)* Presta atenção: *Tupã-oka*, Igreja. Igreja.

ANARÊ: Igreja...

MARIANO: *Tupã sy*, Nossa Senhora. Nossa Senhora...

ANARÊ: Nossa Senhora!

MARIANO: *Tupã ará*, tomar a Deus. Comungar, comungar...

ANARÊ: Comungar, comungar...

MARIANO: *(Para Gusmão)* Dá-me uma hóstia....

GUSMÃO: Não tenho mais hóstias.

MARIANO: *(Para Navarro)* Dá-me uma hóstia....

NAVARRO: Não vou te dar as únicas hóstias que tenho! Consagrei esta manhã para a chegada do Bispo....

MARIANO: *(Impaciente)* Em nome de Deus, por nosso senhor Jesus Cristo, dá-me uma hóstia!

NAVARRO: Está bem! *(Dando uma hóstia para Irmão Mariano)* Ai está!

MARIANO: *(Para Anarê, mostrando-lhe a hóstia)* Corpo de Cristo.

ANARÊ: *(Pegando a hóstia e comendo)* Corpo de Cristo...

OS DOIS *(Para Anarê, aflitos)* Não mastigue!!! *(Anarê se assusta e quase engasga com a hóstia)*

MARIANO: *(Repreendendo os padres)* Calma! Vão assustar a menina...

GUSMÃO: Irmão Mariano, deixa-me tentar... *(Para Anarê)* Presta atenção, Anarê, agora eu sou você e você sou eu. *(Pega coroa de Anarê e dá-lhe as hóstias)*

MARIANO: Mas assim vais confundir a menina...

GUSMÃO: Mas não devemos confundir para dominar? *(Para Anarê)* Anarê, Corpo de Cristo! *(Ela pega uma hóstia e coloca da boca de Gusmão)* Amém! Esquece-te do amém, irmão!

MARIANO: Anarê, amém!

ANARÊ: *(Entrando na brincadeira)* Amém! *(Indicando para que todos se ajoelhem. Navarro a ignora)*

MARIANO: *(Para Navarro)* Por favor!

NAVARRO: *(Impaciente)* Ora, mas estamos a fazer teatro para esta pagãzinha nua!...

MARIANO: Tolerância e adaptação! *(Anarê começa a fazer gestos, pedindo para que fechem os olhos)*

GUSMÃO: Não temos isto na missa, irmão Mariano.

MARIANO: É uma criança, vamos fazer o que ela quer! *(Enquanto os três se encontram ajoelhados e de olhos fechados, Anarê foge com as hóstias cantando "corpo de cristo, corpo de cristo". Os três abrem os olhos e vêem que ela fugiu com as hóstias)*

NAVARRO: Ora! A menina está a fugir com nossas hóstias! Vá buscar as hóstias, Gusmão!

MARIANO: Vá!

GUSMÃO: *(Contrariado)* Está bem! *(Sai atrás de Anarê)*

NAVARRO: E agora? Teremos que fazer hóstias de mandioca!

MARIANO: Os gentios vão adorar! *(Entram em cena Bené e Elesbão. Cumprimentam-se com sorriso sem graça)* Simpáticos, não? *(Saem)*

ELESBÃO: É, e eu só vou comendo pelas beirada..

BENEDITO: Só na tranqüila...

ELESBÃO: Pois eu *tava* outra noite na senzala e foi comendo pelas beirada que eu me servi, e os mano também!

BENEDITO: Todo mundo?

ELESBÃO: É! Eu fui comendo pelas beirada, e os mano atacaram o centro. E das beirada eu cheguei no centro !

BENEDITO: Coisa boa é a gente tá junto, pelo menos tá junto com os nosso... nesta vida...

ELESBÃO: Boa...

BENEDITO: Muito!

ELESBÃO: E todo mundo pensa que esta nossa vida é dura. Nos trouxeram para esse país de tantas belezas naturais!

BENEDITO: De navio! Fizemos um cruzeiro marítimo e nem precisamos pagar passagem.

ELESBÃO: Nos puseram no porão pra gente não pegar nem chuva nem sereno no convés. Afinal somos todos irmãos!

BENEDITO: Nós quem? Os mano?

ELESBÃO: Os mano e os branco !

BENEDITO: Ah, tá! Irmão *cê* quer dizer filhos do mesmo pai, né?

ELESBÃO: É! Por isso, nós negão fica tudo junto na senzala – como 'ocê falou – e aí é mais fácil de um cuidar do outro.

BENEDITO: *(Sorrindo)* Que beleza! Dormindo na terra fria, apertadinho naquele lugar abafado e úmido!

ELESBÃO: No inverno é bão.

BENEDITO: E no verão? Eh, "sauna" gostosa!

ELESBÃO: Tão juntinho, que é mais fácil um ajudar o outro com as moléstia!

BENEDITO: Ainda mais que nossa balanceada alimentação *diet*...

ELESBÃO: Uma espiga de milho!

BENEDITO: Fruto de rigorosa pesquisa científica...

ELESBÃO: Por dia !

BENEDITO: Nos proporciona a adaptação ideal ao meio ambiente!

ELESBÃO: Vivemos sem excessos.

BENEDITO: Sem excessos, sem o desconforto da obesidade.

ELESBÃO: Aos quarenta, não ficamos com aquelas barrigotas inconvenientes.

BENEDITO: Aliás, nem chegamos aos quarenta.

ELESBÃO: Envelhecer pra que? Pra ficar cheio de achaques? Dando trabalho aos outros? O bom é morrer na plenitude!

BENEDITO: Isso aí, mano! O negócio é a gente ir comendo pelas beiradas! *(Saem. Entram a índia Beija-Flor e Anarê. Gusmão vem correndo atrás)*

GUSMÃO: Anarê, quem é esta sua amiga?

ANARÊ: *(Sussurra algo para índia Beija-Flor)* Gusmão...

BEIJA-FLOR: Ah! Gusmão!

GUSMÃO: Você deveria dizer a ela para se vestir... *(As duas conversam entre si)*

ANARÊ: Ela não gosta, padre!

GUSMÃO: Ora, é Deus que não gosta de ver a vergonha dos adultos... das crianças ele se permite. Presta atenção, Anarê, vou mostrar a sua amiga como se cobre uma vergonha. Pega-se um pano, mira-se a vergonha e cobre-se. *(Gusmão tira do bolso um pequeno lenço e o estica diante do seu púbis. Beija-Flor corre, pega o lenço, passa em seu sexo e devolve para ele)*

GUSMÃO: *(Horrorizado)* Anarê , Anarê, volte aqui! Tome! Eu não sou mais você, você não é mais eu, dê-me cá as hóstias...

ANARÊ: Eu comi tudo! *(Beija-Flor o encara, de braços abertos)* Anarê! Como faço para sair de cá? *(Beija-Flor começa a cantar. Ele fica perplexo)* Mas me parece a própria madona... *(Anarê sai correndo. Gusmão cai de joelhos e tira um látego. Começa a bater nas próprias costas. Beija-Flor toma-lhe o látego, bate nas próprias costas, fazendo cara de dor. Gusmão sai correndo e gritando por nosso Senhor Jesus Cristo, Virgem Maria e todos os santos. Atrás dele corre Beija-Flor, brandindo na mão o látego. Entram Benedito e Elesbão)*

ELESBÃO: Ê mano, ficar sofrendo pra que? Pra que viver doente?

BENEDITO: Senão, como é que a gente vai poder trabalhar de sol a sol, pegando um bronze...

ELESBÃO: e mantendo o corpo bonito e atlético sem gastar com academia!

BENEDITO: Porque branco acaba pagando academia pra ficar mais bonito.

ELESBÃO: E agradar as moças...

BENEDITO: As branca e as preta...

ELESBÃO: Que nem nós! !

ELESBÃO: Apesar de nós ser tudo irmão.

BENEDITO: *(Corrigindo)* Filhos do mesmo pai!

ELESBÃO: É mesmo. E com estas nossas roupa rasgada, mostrando a musculatura, as muié fica mais doidinha ainda!

BENEDITO: Estas roupa que parece rasgada, mas que são assim pra facilitá nossos movimento no trabalho.

ELESBÃO: Além da gente já tá na frente dos outro, lançando moda *punk*, rústico *chic*...

BENEDITO: Isso aí, mano!

ELESBÃO: Quem sabe até a gente não fatura um capilé com essas idéia?

BENEDITO: Eu prefiro é faturá com o trabalho na roça.

ELESBÃO: Como?

BENEDITO: 'Cê tá esquecendo que volta e meia a Colônia entra em crise? Quando acabar o petróleo, só vai dar pró-álcool, meu filho!

ELESBÃO: Aí só vai dar a gente, que sabe trabalhar a cana!

BENEDITO: É, Elesbão, o negócio é ir comendo pelas beirada...

ELESBÃO: Eu num já te falei?...

BENEDITO: Ô mano, então vai lá, sua vez! *(Pegam o tronco e saem. Entra a diretora)*

DIRETORA: Peço licença para apresentar mais dois novos personagens. Prometo que serão os últimos até o final. O primeiro deles é uma jovem portuguesa. *(A um sinal da diretora, entra a jovem portuguesa, personagem tensa)*

JOVEM: "A mulher tem que ser mãe, não se deve perder por maus caminhos". Isto era o que o século XVI sussurrava, zunia, repetia nos meus ouvidos, uma jovem que já nascera desgraçadamente sob as mandíbulas da fome, o abraço da orfandade, os odores da peste e as graças da prostituição. E o pior é que eu acreditei. Felizmente, o século XVI gostava das gordas e ainda que feia fosse... Com a falta de mulheres na colônia, na certa eu seria tratada como uma rainha, teria um marido e filhos, ele não perguntaria sobre o seu passado. Como todas, eu tinha por hábito cultivar falsas esperanças.

DIRETORA: Obrigado, minha jovem. *(Jovem sai)* O outro novo personagem é o bispo Pero Fernandes Sardinha. Personagem famoso pela rigidez moral, pelos atritos com os padres da colônia e, principalmente, por ter sido comido pelos índios aimorés. *(Entram Sardinha, mariano Navarro e Gusmão)*

NAVARRO: Bem-vindo à terra de Santa Cruz, eminência!

SARDINHA: Irmão Navarro! Onde?

NAVARRO: Ao Brasil, eminência. Fez boa viagem? *(O bispo caminha, cumprimentando os gentios. Ajoelha-se para beijar a terra. Um índio passa correndo e rouba sua estola. Saem todos correndo atrás. Entram Benedito e Elesbão)*

BENEDITO: Mas sabe o que é melhor? É que os nossos músculos, a criatividade e os conhecimentos também são fundamentais para inventar modos de fugir desta vida boa que a gente leva na escravidão... *(Sorri maliciosamente enquanto esfrega as mãos)*

ELESBÃO: Vida boa... Mas fazer o quê? A gente tem coração ruim...

BENEDITO: Somos ingratos, Elesbão. Deu jeito, a gente foge.

ELESBÃO: Já pedi perdão ao sinhô, já prometi ao padre que não fugia mais.

BENEDITO: O padre falou que é a vontade de Deus a gente ficar na senzala.

ELESBÃO: A gente devia de aceitar pra merecer ir pra senzala do céu.

BENEDITO: Mas, quando dá jeito, eu fujo. Tá no sangue.

ELESBÃO: Eu também. Num consigo arresistir. A gente tá sempre atrapalhando a vida dos brancos, nossos irmãos.

BENEDITO: Isso mano! Vão 'bora, ninguém tá na vigia! Pé na estrada!

ELESBÃO: *(Ironicamente)* Ô ingratidão! Ô nêgo sem coração que nós somos! Cair na vida assim, Bené!

BENEDITO: Adeus pra essa vida boa que a gente leva na escravidão! *(Cantam, talvez como dupla caipira)* Adeus, senzala querida!

Senhor, pelourinho e capataz! Coração chora nesta hora da partida, adeus para nunca mais! *(Elesbão e Benedito saem correndo. Entra Maria, gritando por Manuel. Entra o folião meio perdido. Entra a jovem portuguesa. Entram os caiowás, cantando e chamando por Bernardo. Entram os três jesuítas mais o bispo sardinha. Tudo é feito numa confusão de falas e movimento que traduzem a mais completa desorganização)*

DIRETORA: *(Colocando ordem)* Um espetáculo com um tema tão vasto como este requer alguma síntese, alguns cortes em histórias e personagens para o entendimento, ritmo, concisão e clareza. É normal que cenas mal estruturadas ou personagens com pouca profundidade sejam sacrificados no processo de criação do espetáculo.

MARIA: A senhora não se atreva!

FOLIÃO: Já que vim para o século XVI por um passe de mágica e pela idéia infeliz de algum dramaturgo, pelo menos me mande de volta antes de acabar minha história!

JOVEM: *(Dramática)* Eu nem tive tempo de expor minha alma.

DIRETORA: Sim, eu compreendo, mas...

OTAVIANA CAIOWÁ: Senhora, há dois dias o menino Bernardo não come. Está ficando fraco...

DIRETORA: Sinto muito! A vida pode conviver com milhões de histórias, um espetáculo, não! A partir de agora, para que a platéia não se enfade, se é que já não se encontra enfadada, eu organizarei a parte final do espetáculo. Maria, capricha, porque vai ser sua última cena.

MARIA: Eu sabia!

FOLIÃO: A senhora me conhece?

MARIA: Nunca te vi.

FOLIÃO: Sempre te amei. *Mon amour*, *ma femme*, *ma cherry*, *mon bijou*, jaburu... Não! É que estou tão confuso, que, às vezes, penso que sou um louco do século XVI que tem alucinações que veio do futuro, entendes? Ou um carioca de botafogo em coma alcoólico num hospital do século XX, sonhando com toda esta barafunda. Se só estou em coma, é esperar acordar e ir no Alcóolicos Anônimos. Se estou no século XVI, pra onde vou? Senhora? Por favor... *(Maria sai assustada, chamando por Manuel. Folião sai atrás dela. Entra Manuel, procurando pelas índias)*

MANUEL: Onde estão minhas belezas peladinhas? Onde estão? Onde estão as minhas evas-tupinambá com suas vergonhas raspadinhas? *(Entram as índias, brincando)* Ah! Aí estão vocês, minhas belezuras, minhas afrodites dos trópicos! Venham cá! Aproximem-se! Venham cá, que o titio não vai lhes fazer mal. Olha o que o titio trouxe para vocês...Tchan! *(Tira dos bolsos, da calça, da camisa, lenços de cores variadas)* Isso, assim... venham... aproximem-se... *(As índias começam a cheirar e a lamber os braços, mãos e pernas de*

Manuel. Manuel está em êxtase. Uma das índias morde uma mão de Manuel) Ai! Pode morder... mas de leve...com carinho, viu? *(A índia sorri e morde o braço de Manuel com mais força)* Aaaaiiii!! Ai, Meus Deus! Misericórdia!.... *(Entra Maria, trazendo uma tocha na mão)*

MARIA: *(Gritando furiosa)* Manuel! *(As índias olham fixamente para Maria, sem medo. Maria, então, cospe fogo na direção delas. Saem correndo apavoradas, gritando Anhangá! Anhangá! Anhangá!)* Manuel, seu desgraçado, seu indecente! Não posso me distrair por um momento que você já logo sai atrás dessas fêmeas de gentio bravo! Dessas gentias endemoniadas! O que você quer, hein, Manuel? Uma mulher fogosa? Pois já, já vou lhe dar todo o fogo de que você precisa! Vou lhe sapecar inteirinho!

MANUEL: Vem, que esse teu fogo me excita! Arrebita! Arrebita! Arrebita!

MARIA: De hoje em diante, serei, pra ti, uma verdadeira fogueira da Santa Inquisição! Já pra casa, anda! Passa, passa, já pra casa! Desavergonhado! Polígamo de uma figa! Sodomita! Herege e Asno!

DIRETORA: É o bastante, obrigado e adeus.

MARIA: Só uma palavra.

DIRETORA: Por favor! Um ou outro chiste, uma frase grosseira, uma reflexão simplória a mais ou a menos não vai fazer nenhuma diferença!

MARIA: Talvez, se eu fosse uma herege de torrar nas fogueiras, uma vadia bordeleira; se mandasse matar índios e negros de modo cruel ou castrasse homens do século XVI, eu teria melhor tratamento. Mas sou uma simples, como a maioria, sem grandes feitos. E grandes feitos na História, em geral, são grandes crimes. Gente como nós acaba assim, sem pompa nem registro. Mas, também, pouco importa deixar meu nome para a História. Importou pra mim viver o tempo que me foi dado com alegria. Mesmo casada com uma besta imprestável como o Manuel. *(Para a diretora)* Tomou, encalhada! *(Índios entram enquanto fala. ela acende a fogueira e sai)*

DIRETORA: Continuemos.

(Há uma fogueira meio do palco e alguns índios fazem uma roda em volta dela. Eles dançam e cantam no mesmo lugar, sem perder a posição na roda. Eles fumam um grande cachimbo, o qual vão passando adiante, à medida que cantam uma canção. Neste momento, surge, no outro lado da cena, por entre a vegetação, Navarro. O jesuíta entra correndo e joga terra na fogueira, berrando)

NAVARRO: Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, que se cale, diante do poder de Deus, essa chama demoníaca, que o nome santificado do Senhor triunfe sobre este ritual pagão. Glória a vós, Senhor; que o vosso poder luminescente traga a luz sobre estas trevas que estão a povoar a alma desse gentio, e que para sempre seque a flor dessa erva maldita que esse gentio está a fumar...

(Os índios ficam, a princípio, estupefatos e, em seguida, muito irritados com a intromissão do jesuíta. A índia beija-flor, furiosa, ordena com um gesto que os índios detenham imediatamente aquele homem. Os índios o agarram e colocam o cachimbo em sua boca)

NAVARRO: Jamais fumarei esta erva maldita!

BEIJA-FLOR: *(Forçando-o a fumar)* Atê!

(O jesuíta Navarro dá uma tragada, soltando a fumaça, e tosse. Os índios riem animadamente e recomeçam a cantar. Eles o empurram no chão e o cercam, rindo e cantando. Humilha-o, empurrando-o e batendo na sua cabeça. Aos poucos, eles vão saindo de cena, ainda rindo, deixando o jesuíta só. Os risos e a música que eles cantavam continuam sendo ouvidos em eco)

NAVARRO: *(Perdido)* Mas, o que está a acontecer? O que está a acontecer, meu Deus? Meu Deus, meu Deus, meu Deus... Estou possuído pelo Demônio... Vem! Agora que vieste, compreendo-te e te recebo. E sei que és morte e gozo! Meu Deus! Me ajude. Venha, venha a mim aquele que tanto tempo neguei. O Demônio... Meu Deus! *(Sai cambaleando pelo palco. Entra em cena irmão Gusmão. Entra, um tanto desarvorada, a jovem portuguesa)*

JOVEM: Irmão, eu preciso me confessar, eu preciso me confessar agora.

GUSMÃO: Venha minha filha. *(Puxa-a até um canto)* Então, minha filha, o que te persegue?

JOVEM: Eu pequei padre, eu pequei...

GUSMÃO: O que foi que fizeste?

JOVEM: Tive maus pensamentos, maus pensamentos e... e gostei, padre... ah! Deus me ajude! Me ajuda, padre, que tenho gostado cada vez mais e eles me assustam *(Contorce-se com recato)* São muitos padre, muitos...

GUSMÃO: Muitos pensamentos?

JOVEM: Não, muitos homens...

GUSMÃO: Muitos homens!?

JOVEM: Em meus pensamentos, padre, e eu peco com eles, com todos, eu peco com a carne. Eles são muitos, padre, cada hora um rosto, um corpo, um torso, um membro. *(Há* erotismo e angústia em sua voz*)* Eu não devia, que Deus me perdoe. Mas, quando chegam, eu os quero, quero qualquer que seja e em qualquer lugar... *(Sua respiração se torna levemente arfante, à medida que fala)* O senhor está bem, padre?

GUSMÃO: Seu corpo se tornou a pousada do próprio demônio!

JOVEM: Não, padre! Foi Deus que se apartou de mim! Dê-me Deus de volta!

GUSMÃO: Fora! Fora da casa de Deus! *(Jovem levanta-se e afasta-se. Gusmão a observa)*

JOVEM: Dizem que a jovem enlouqueceu. E andava pelas ruas sob risos e vaias, deitando com índios, negros e portugueses de baixa extração. Dizem que a sífilis, o mal de Nápoles, a enlouqueceu. Como já disse, com a falta de mulheres na colônia pensei que, na certa, eu seria tratada como uma rainha, teria um marido e filhos, ele não perguntaria sobre o seu passado. Como todas, eu tinha por hábito cultivar falsas esperanças. *(Sai. Entra sardinha, discutindo com Mariano)*

SARDINHA: Estás ouvindo, Mariano? Nas ruas gritam contra a ordem e grassam o judaísmo e heresias como se isso fosse terra de

ninguém e não de el-rei e da fé cristã! Esse é o resultado de vossa catequização?

GUSMÃO: Há que compreender...

SARDINHA: Não tenho de compreender. Vós aqui na colônia não vos comportais como padres. Como podeis usar crianças como intérpretes durante as confissões, colocando-as tão próximo do pecado, se são seres que ainda mantêm a pureza na alma? Como podeis permitir que os índios assistam às missas com as suas vergonhas à mostra?

MARIANO: Mas, eminência, se não conseguimos aprender a língua indígena depois de tantos esforços, é justo usarmos as crianças como intérpretes.

GUSMÃO: As crianças têm mais facilidade para aprender a nossa língua, eminência.

MARIANO: E é melhor os índios assistirem às cerimônias com as vergonhas à mostra do que simplesmente não assistirem. E depois, o próprio papa, a quem nós devemos obrigação, nos disse claramente que os índios são todo humanos e livres...

SARDINHA: Cala a boca! Antes do Papa vós deveis obrigação a mim, que sou o bispo! Tu não vês que esta terra é o inferno, uma terra de loucos... O próprio Navarro ensandeceu!

GUSMÃO: Navarro era um fraco.

SARDINHA: Não sei se existe cristão forte nesta terra! Índios tagarelando por todos os lados com suas vergonhas à mostra, carregando alegorias cristãs! Retorno a Portugal com o relato de como se permitem heresias e de como os senhores transformaram esta terra num mundo às avessas, num antro propício ao demônio e não a Cristo! *(Sai. Mariano vai atrás. Gusmão narra uma carta, enquanto tira seu cinto)*

GUSMÃO: Caro irmão, lembra-te que, quando escolhi vir para o Brasil e te pedi para interceder a meu favor junto ao nosso superior, confessei-me a você? Falei sobre os pensamentos que freqüentemente me ocupavam, os estímulos incessantes à luxúria com os quais me deparava. A opção que fiz de afastar-me de Portugal foi a opção de

afastar-me da lascívia, destes impulsos bestiais. Contudo, confesso não ter alcançado sucesso. As índias desta terra são tão bonitas e seus corpos nus me provocam tanto, que não tenho sossego. *(Faz um laço com o cinto)* Estas mulheres, além do mais, não respeitam o nosso voto de castidade e freqüentemente provocam a nossa libido. Meus olhos não se cansam das linhas harmoniosas dos seus corpos nus, que o nosso mundo ainda não aviltou. Não sei mais o que fazer. Flagelo-me na tentativa de coibir esses estímulos, vigio meus gestos, meus atos, sentimentos e até os meus sonhos. Diariamente confesso-me com perguntas muito objetivas, como instruem os nossos manuais de confessores, mas nada interrompe esses meus ardores, minhas palavras torpes. Nada, meu irmão, parece domar estas minhas sensações, meu ânimo lascivo. *(Põe o laço no pescoço)* Não sei mais o quê fazer. Por favor, ajude-me, pelo amor de Deus. *(Entra Mariano no momento em que se prepara para puxar a corda. Gusmão sai correndo. Entra a diretora)*

MARIANO: O que é isso, Gusmão!?

DIRETORA: Mariano, temos pouco tempo. Por que a farsa? *(Entra a jovem portuguesa, que atravessa a cena)*

MARIANO: Aquela é uma razão! Como ela disse mesmo? "A mulher tem que ser mãe, não se deve perder por maus caminhos". Queres mais? Comer duas vezes ao dia, estar ao abrigo da violência, da velhice aos vinte e cinco anos!

DIRETORA: Dizem que foste amante de um alto eclesiástico em Portugal.

MARIANO: Dizem muita coisa. Mas a razão maior é que vim pela fé. Homem ou mulher, não importa. A fé em cristo me abrasou. Vim trazer a fé ao gentio. Deixei tudo para dar um sentido à minha curta passagem por este mundo.

DIRETORA: Acredito em sua sinceridade. E espero sinceramente que tenha dado um sentido à sua existência. Mas veja alguém cuja existência perdeu o sentido.

(Bernardo aparece no alto do bambu. Sua mãe está embaixo)

OTAVIANA: Ouve a história, Bernardo! Depois as tribos se separaram e uma foi para o norte e a outra para o sul. Quando eles se reencontraram, eles não se reconheceram, eles guerrearam e todas as tribos morreram na guerra. E o mundo ficou em silêncio. Não tinha canto, não tinha dança, o maracá não tocava, não tinha homem pra soprar a flauta. Não quer mais ouvir, Bernardo? *(Sai, chorando. Mariano se afasta mudo, perplexo)*

DIRETORA: Mariano voltou ao século XVI e não se sabe o que lhe aconteceu. Pelo menos a História não guarda registro de sua passagem. Talvez porque ele não passe de uma ficção. O bispo Sardinha, como todo mundo sabe... *(Breu da noite. Entra bispo sardinha tentando se guiar na escuridão)*

SARDINHA: E o Senhor disse: este é o concerto que farei com vós, depois daqueles dias; porei as minhas leis em seus corações, e as escreverei em seus entendimentos! Pelo sangue do Senhor Meu Deus, nos uniremos!

HANGAY: Tsc tsc tsc. Só a antropofagia nos une.

SARDINHA: Conheces a minha língua... e, portanto, meu Deus, aceita-o, pois de antemão lhe tenho dito tudo: nestes dias, depois desta aflição, o sol se escurecerá...

HANGAY: *(Juntos)* E a lua não dará sua luz, e... *(Ante a cara estupefata do bispo, que se cala)* as estrelas cairão do céu, e as forças que estão no céu serão abaladas!

SARDINHA: *(Vacilante)* És um impostor, um português travestido! Sabes quem sou, com quem estás falando?

HANGAY: Só me interessa o que não é meu. Antropofagia, a absorção do inimigo sacro.

KAMAYRÁ: Para transformá-lo em totem. *(Cutuca as partes macias do bispo, como a barriga, e lambe os beiços)* Ou moquém!

SARDINHA: Tu não impedirás minha fatal jornada! Pois aqui, onde se pode o que se quer, isto se quer; e não se quer mais nada. Trago o progresso, o sucesso da armada; o futuro. Nem eu posso com tal força, bem menos ti. Subjugue-te e teu povo ao senhor Meu Deus!

HANGAY: Antes dos portugueses terem descoberto o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

KAMAYRÁ: Já tínhamos o comunismo.

HANGAY: A língua surrealista.

KAMAYRÁ: A idade do ouro.

HANGAY: A política, que é a ciência da distribuição.

KAMAYRÁ: *(Lambe os beiços)* Antropofagia.

SARDINHA: Deus é a luz, a verdade e a vida! Mais forte que a maior força dos homens! Os que trazem Sua palavra são igualmente iluminados!

KAMAYRÁ: Nunca fomos catequizados!

HANGAY: Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém-do-Pará! *(Risos)*.

SARDINHA: Se o homem não se converter, Deus enviará sua espada!

KAMAYRÁ: *(Para o público)* Contra Anchieta, cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema.

HANGAY: *(Para o bispo)* Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago – é mentira muitas vezes repetida!

SARDINHA: *(Eufórico)* És diferente dos demais gentios, pois entendes facilmente o que digo! Como podeis deixar um *(Gesticula, apontando para si)* de mesmo entendimento que o teu vagar por estas partes decadentes? Achas direito?

KAMAYRÁ: *(Apalpando os braços do bispo)* Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me disse que era a garantia do exercício da possibilidade. Comi-o. *(Sorri para o bispo)*

HANGAY: Não percebes que tu só me entendes quando quero, e eu sempre o entendo? Não temos o mesmo entendimento. Só a Antropofagia nos une.

SARDINHA: *(Enquanto repudia a mulher)* E vi uma mulher assentada sobre uma besta cor de escarlata, que estava cheia de nomes de blasfêmia, e tinha sete cabeças e dez chifres!

HANGAY: Contra a baixa antropofagia, aglomerada nos pecados do catecismo!

KAMAYRÁ: Contra a injúria, a calúnia e o assassinato!

HANGAY: Peste dos chamados povos cultos e cristianizados! É contra ela que estamos lutando!

SARDINHA: Hereges! Respeitem o emissário do Senhor!

KAMAYRÁ: *Tupi or not tupi, that is the question*

HANGAY: Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas revoltas eficazes na direção do homem.

SARDINHA: Que pretendeis fazer comigo?

KAMAYRÁ: Quanto a ti, só vamos comê-lo. As crianças brigarão por teus olhos, as velhas comerão tuas nádegas, as mulheres beberão teu sangue e chuparemos os ossos de teus dedos. A mim, naturalmente, caberá teu coração.

HANGAY: Só a Antropofagia nos une. Socialmente.

KAMAYRÁ: Economicamente.

HANGAY: Filosoficamente.

(Inicia-se uma batalha de torcidas)

ÍNDIOS *(Em coro, como a torcida do futebol)*

Olê, Olê, Olê, Olê,
Brasil, Brasil...

(Surge um grupo de portugueses no palco. Eles têm instrumentos de percussão e chegam fazendo muito barulho)

PORTUGUESES *(Também em coro, como a torcida do futebol)*

Terra a vista!
"Purtugal", "Purtugal", "Purtugal", "Purtugal"...

(Os índios começam a vaiar e assobiar)

PORTUGUESES *(Param mais afastados, provocando os índios)*

Ei, você aí, nós vamos invadir,
Nós vamos invadir...

(Após repetirem o brado por algumas vezes, eles abandonam a caravela e correm, gritando,até parar frente a frente com o grupo de índios)

ÍNDIOS *(Continuam vaiando, depois mobilizam-se e gritam)*

Português, você se fudeu!
Olha o último o que que aconteceu!...

(Exibindo uma caveira, vestida com a camisa da seleção francesa e espetada em um espeto gigante de churrasco. os portugueses calam-se, sentando-se, e os índios prosseguem)

Oi, sou antropófago,
Com muito orgulho,
Com muito amor...

(Os portugueses vaiam e depois respondem)

PORTUGUESES

A Amália Rodrigues canta,
A massa se levanta,
E só dá fado,
Ê, Ê, Ê, Ê, Ê, Ê, Ê, Ê,
Bota prá fuder...

(Os índios vaiam e respondem)

ÍNDIOS

Sou, sou índio, eu sou,
Vou dar flechada, eu vou,
E ninguém vai me segurar,
[nem jesuíta]
Ah, tô mameluco!
Ah, tô mameluco!...
Brasil, Brasil, Brasil...

(Enquanto os índios comemoram, os portugueses saem de cena por alguns instantes, voltando com um canhão. eles disparam em cima dos índios, que caem mortos. os portugueses levantam-se e comemoram)

PORTUGUESES *(Comemorando e descendo do palco, eles vão tomando posse dos cadáveres dos índios e negros)*

Rei, Rei, Rei,
D. João é o nosso Rei...
É "Purtugal", É "Purtugal", É "Purtugal"...

(Aparece Bernardo no alto dos bambus, com o olhar perdido)

BERNARDO: Passou muito tempo e, quando as tribos se reencontraram, eles não se reconheceram. Eles guerrearam e todas as tribos morreram na guerra. E o mundo ficou em silêncio. Não tinha canto, não tinha dança, o maracá não tocava, não tinha homem pra soprar a flauta. Depois, quando todos estavam mortos, os primeiros seres se olharam e se reconheceram. Começaram a chorar tristeza tamanha e tanta, que de suas lágrimas formou-se a lagoa que tem no Xingu. Tristes e assustados, foram falar com Tupã e ele disse: vocês criaram a morte. Arrependidos, perguntaram a Tupã o que poderiam fazer. Tupã disse que eles deveriam morrer para que os outros ressuscitassem. Então, eles cavaram um buraco na terra e se entregaram a ela. Quando eles morreram, todas as tribos do mundo ressuscitaram com o coração dividido. Assim, Butmãé e Mabutinim se transformaram no sol e na lua. Nós somos filhos deles. *(Entra a diretora)*

DIRETORA: Desculpe-nos. O que posso dizer é que continuamos perplexos. Mas talvez seja melhor assim. Porque, talvez, no meio de tanta festa, tantas comemorações, tantos vivas aos 500 anos, tantas perguntas sobre nossa história, uma delas se imponha: por que os Caiowás se matam?

Luz clareia os pés de Bernardo, que balançam enquanto sua ângue desce e vai de encontro à tribo, que canta

fim

CAIXA POSTAL 1500

Direção: Júlio Maciel
Dramaturgia: Oficina de Dramaturgia (Georgia Oliveira, Ítalo Mudado, Ivana Andrés Ribeiro, Jória Batista de Souza, Marcelo Braga de Freitas, Marcelo Henrique Costa, Maria Cristina de Andrade, Miguel Anunciação, Sérgio Luiz e Sofia Martins).
Coordenação Dramatúrgica: Luís Alberto de Abreu
Coordenação da Oficina de Dramaturgia: Bete Penido e Ítalo Mudado
Preparação Corporal: Dudude Herrmann
Preparação Vocal: Babaya
Preparação Musical e Trilha Sonora: Kristoff Silva
Cenografia: Chico Magalhães
Figurino: Ana Lana Gastelois
Assistente de Figurino: Sávio William
Execução de Figurino: Ireni Santana
Adereços: Ever de Assis
Consultoria em Maquiagem: Mona Magalhães
Iluminação: Alexandre Galvão, Wladimir Medeiros e Chico Pelúcio
Assistentes Técnicos de Luz: Cristiano Medeiros, Diógenes de Jesus, Felipe Cosse e Juliano Coelho
Operação de Luz: Cristiano Medeiros
Coordenação Montagem de Cenário: Helvécio Izabel
Projeto Gráfico: Arioc Tescari
Fotos de Divulgação: Guto Muniz
Assessoria de Imprensa: Paulo Boa Nova e Beatriz Radicchi
Coordenação de Produção: Romulo Avelar
Produção executiva: Ramon Braga

Elenco/Personagens

Admar Fernandes (Bernardo Caiowá e Okiô)
Alexandre Toledo (Manuel)
Ana Régis (Mariano)
Arioc Tescari (Kamayrá e Fabiano Caiowá)
Bete Penido (Diretora)
Carlos Batista (Gusmão)
Cristina Haddad (Maria)
Helvécio Izabel (Elesbão)
Lenine Martins (Antônio Mendes)

Lissandra Guimarães (Ica e Jurema Caiowá)
Luiz Fernando Filizzola (Folião)
Nina Caetano (Hangay e Jussara Caiowá)
Nyvea Karam (Anarê e Amélia Caiowá)
Orlando Besoytaorube (Bispo Sardinha)
Paulo Camargo (Grumete)
Ramon Braga (Navarro)
Rosana Parma (Jovem Portuguesa)
Sávio William (Benedito)
Silvana Stein (índia Beija-Flor e Otaviana Caiowá)

Professores

Profa. Carla Maria Junho Anastasia (Dep. de História/UFMG)
Prof. Ciro Flávio Castro Bandeira Melo (Dep. de História/UFMG)
Prof. José Monroe Eisenberg Lage de Resende (Dep. Ciência Política/UFMG)
Coordenção: Prof. Maria Efigênia Lage de Resende (Dep. de História/UFMG)

Workshops

Cultura Indígena/ Relato da Lenda "Início do Mundo": Kaká Werá
Teatro: Cacá Carvalho e Grupo Galpão

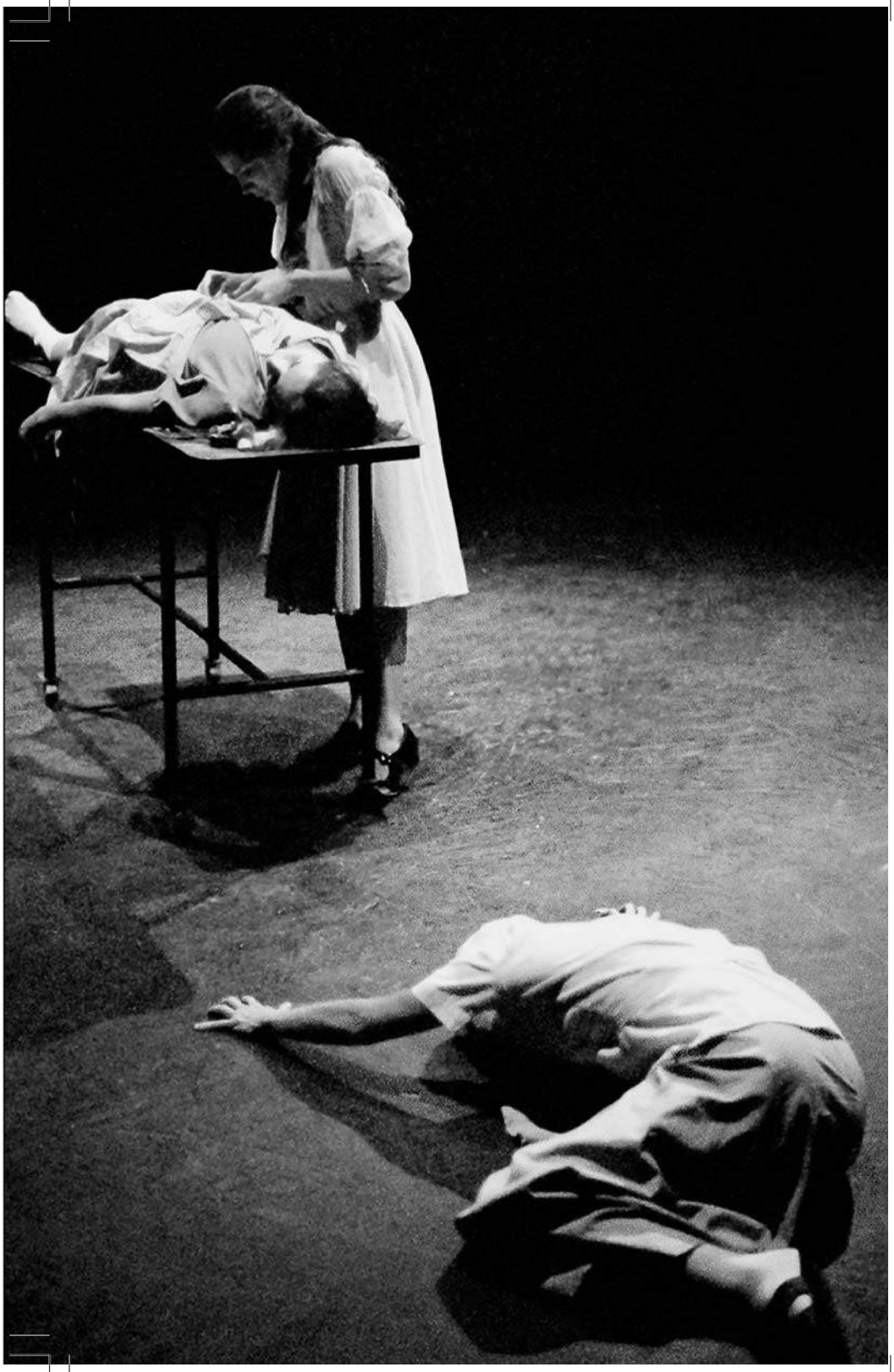
Estudos de Interpretação de Texto: Bete Penido e ítalo Mudado
Tai Chi Chuan (estilo Yang): Luciana Menezes.

Também fizeram parte do "Oficinão 99":
Alessandro Antônio Borges, Alessandro Piló, Ana Nery, Cláudia Assumpção, Cleo Carmona, Christian Basques Fernandes, Eduardo da Costa, Miller Machado, Roberta Maya e Wellerson de Oliveira

OFICINÃO
2000

Por Toda a Minha Vida

GALPÃO CINEHORTO



POR TODA A MINHA VIDA

Eduardo Moreira*

Ano 2000. O Galpão se preparava para montar o espetáculo *Um Trem chamado desejo*, com direção de Chico Pelúcio e dramaturgia de Luis Alberto de Abreu. Além disso, corriam os preparativos para a famosa temporada de *Romeu e Julieta* no Globe Theatre, de Londres. Como eu fazia a produção e a organização, em nome do Galpão, junto ao Paul Heritage e à direção do Globe, lá fui eu para Londres, no frio de fevereiro, para conhecer o espaço e acertar detalhes da produção. Para completar uma agenda bastante inflacionada, também fiz, em maio e junho, uma parceria com o grupo americano Dell Arte, na direção do espetáculo *Shotgun Wedding*, adaptação de *Casamento à força*, de Molière, que estreou no festival de verão da cidade de Blue Lake, na Califórnia. No meio disso tudo, como coordenador do projeto Oficinão daquele ano, ainda propus uma pesquisa sobre o melodrama, que guiaria a criação do texto e do espetáculo a partir dos princípios do processo colaborativo, o qual vinha sendo implantado a todo vapor no Galpão Cine Horto.

Minha primeira conversa foi com o Abreu, coordenador da oficina de dramaturgia. Combinamos que a abordagem do gênero seria para valer e não uma paródia. Íamos encarar o melodrama de verdade, e não criticá-lo, a partir dos exageros e das caricaturas. Isso, é claro, exigiria atores arrojados e destemidos, que não tivessem medo de caminhar no fio da navalha na interpretação de um gênero que, normalmente, é visto com desconfiança ou menosprezo, especialmente no teatro.

* Ator e diretor de teatro, integrante do Grupo Galpão. Dirigiu o espetáculo *Por Toda a Minha Vida*, montagem do Oficinão 2000.

O fato é que as idas e vindas a Londres e à Califórnia foram importantes para que eu me municiasse de informações e livros referentes ao tema. O melodrama inglês do século XIX e seus guias de expressões faciais e de sentimentos foram uma fonte fundamental, bem como os inumeráveis textos, avidamente traduzidos do inglês, que me permitiram entender a dinâmica da construção dramatúrgica do melodrama. As indicações fornecidas pelo querido Michael Fields (um dos fundadores e diretores do Dell Arte), que gentilmente detalhou para mim seu curso sobre melodrama para atores da escola, foram essenciais. Também estimulantes foram os próprios textos melodramáticos como *Pura como a luz da Manhã*, *O Dilema de um ébrio ou sua Honra por um tostão* e *O Espectro do Castelo*, além do fabuloso livro do teórico americano Peter Brooks (não confundir com o diretor inglês!), *The Melodrama Imagination*. Confesso que me senti bastante inclinado a encenar um texto pronto entre os vários que li e traduzi, o que, na verdade, se mostrou inviável, porque havia um grupo de dramaturgia, incumbido da elaboração do texto, que se reunia semanalmente e precisava se exercitar.

Ponto nevrálgico do processo vivido ao longo do ano, a articulação entre o grupo de atores e o grupo de dramaturgos não foi nada fácil: os atores não conseguiam chegar a um material que satisfizesse os dramaturgos e, por sua vez, os dramaturgos não conseguiam trazer uma idéia que convencesse os atores e a direção. Creio que as contradições dialéticas do chamado processo colaborativo foram levadas ao paroxismo (aliás, bem coerente com o espírito do melodrama). Eu não sabia para onde ir e esgotavam-se os prazos para se concretizar um roteiro básico ou *canovaccio*, como se dizia no jargão criado pelo Abreu (termo extraído dos roteiros de ações que os atores da *Commedia dell´arte* usavam como âncora dos seus improvisos e demonstrações de habilidades). O desespero chegou ao ponto em que uma das atrizes, Ana Maia, que acabou largando o trabalho no meio, trouxe uma idéia de seqüência de ações para um enredo que nos convencia bem mais do que as propostas trazidas pelo núcleo de dramaturgia.

Diante disso, é claro que eu optei pelo que me parecia o melhor para o trabalho, ou seja, o *canovaccio* proposto pela atriz. Como não podia deixar de acontecer, dentro de um processo de escola que

envolvia quase cinqüenta pessoas, entre equipe técnica, diretor, dramaturgos e atores, a decisão foi contestada, especialmente por alguns dramaturgos, os quais alegavam que eu estaria priorizando uma solução proposta individualmente em detrimento de um grupo que vinha estudando e que, cedo ou tarde, chegaria a uma solução. A crise se instalou, eu tive ganas de pedir o boné e seguir, de férias melodramáticas, para Londres ou para a costa norte da Califórnia.

A solução para o impasse acabou vindo do próprio Abreu, que convenceu seus pupilos dramaturgos de que o melhor para o trabalho deveria sempre prevalecer, independentemente de sua origem. Transcrevo aqui um e-mail enviado pelo Abreu, em 21de março, no auge da crise:

> Oi Eduardo
>
> (...) A sistemática de trabalho que poderíamos adotar é a colaborativa, ou seja, o desafio da construção da cena é de todos envolvidos. Se a cena da dramaturgia não estiver boa, a direção e os atores, mais que licença, têm obrigação "metodológica" de interferir no trabalho dos dramaturgos e vice-versa. (...) Nesse sentido você tem toda a liberdade de se reunir com os dramaturgos e propor coisas e sugerir caminhos de cenas. (...) Vislumbro, em princípio, que a peça que resultará do processo que iniciamos não terá unidade estilística (são vários autores) e sim unidade temática. Nesse sentido e visto que o melodrama lida com o universo dos sentimentos individuais e, via de regra, exacerbados, proponho talvez antes de estabelecer roteiros, que os dramaturgos comecem a trabalhar em torno dos vícios e das virtudes.

Retomamos o caminho, apesar de algumas deserções, e partimos com tudo para refazer a espinha dorsal, que era o *canovaccio*. Foram quase três meses em que passamos por umas vinte versões, com maiores ou menores alterações. Os improvisos dos atores, as observações dos dramaturgos e as intervenções da direção iam moldando e alterando o texto continuamente. Até a estréia, o texto sofria constantes alterações. A apropriação da forma verbal pela boca e corpo dos atores era outro desafio. A forma exacerbada do melodrama dificultava o trabalho para alguns atores, que penavam pela

excessiva imaturidade. A pergunta essencial, que não calava durante todo o processo de ensaios e nos quase dois meses de apresentações, era: como conciliar, de maneira convincente, as convenções teatrais do estilo melodramático com um sentido de verdade e de verossimilhança? Como romper a casca do formalismo e encontrar um sentido mais profundo nas cenas sentimentalmente exacerbadas que fazíamos? Qual é o limite entre o "representar" e o colocar-se, de fato, "em situação"?

Não sei até que ponto o resultado final correspondeu às múltiplas expectativas, mas acredito que o processo de criação – que abarcava uma grande heterogeneidade de formações e de interesses – foi bastante satisfatório, dentro de um parâmetro pedagógico. Hoje, ao olhar para trás, creio que retomaria o processo colaborativo com uma clareza de objetivos maior e, conseqüentemente, com uma direção mais vertical.

POR TODA A MINHA VIDA

Sofia Fada*

*Colaboração: Ivana Andrés e Cristiana Brandão***

Em 2000, o trabalho recomeçou para o Núcleo de Dramaturgia do Galpão Cine Horto. No início do ano, éramos dez: eu, Marcelo Henrique, Marcelo Braga, Tininha, Ivana Andrés, Geórgia, Jória Lima e Miguel Anunciação, todos dramaturgos oriundos do processo anterior, e Ana Regis, atriz do espetáculo *Caixa Postal 1500* que havia aderido ao núcleo da dramaturgia. Já havíamos nos habituado a trabalhar coletivamente, pois tínhamos enfrentado o processo colaborativo durante a oficina de dramaturgia em 1999.

O desafio, nesse ano, seria outro, proposto pelo diretor do Oficinão, Eduardo Moreira. O tema central giraria em torno do melodrama. De um lado, nós, os dramaturgos. Do outro, os atores. Todos reunidos em torno de um mesmo ideal: destrinchar o melodrama. Mais do que isso: criar um espetáculo melodramático. Mas não uma paródia, iríamos montar o melodrama clássico. Diante da proposta inicial, cada grupo passou a estudar profundamente o assunto: os atores se reuniam praticamente todos os dias, nós nos encontrávamos duas vezes por semana.

* Sofia Fada é formada em Jornalismo pela UFMG. Atua como roteirista e redatora publicitária, sendo autora de mais de 40 roteiros filmados, dentre documentários, ficcionais, institucionais, comerciais e educativos. Participou por quatro anos da Oficina de Dramaturgia do Galpão Cine Horto, responsável pelos textos dos espetáculos *Caixa Postal 1.500* e *Por toda a minha vida*. Autora do livro *O menino revirado*, lançado em 2007 pela Editora Armazém de Idéias. Atualmente é roteirista da WebTV Canal Verde.

** Ivana Andrés integrou a Oficina de Dramaturgia e Cristiana Brandão integrou o elenco do Oficinão 2000.

O melodrama é muito presente no imaginário coletivo dos países da América Latina, frente ao sucesso obtido pelas telenovelas. Por isso, nesse primeiro momento, o mais importante foi quebrar as visões pré-estabelecidas através da pesquisa e do estudo. O que tentamos fazer através da leitura de livros, das aulas de Luís Alberto de Abreu, nosso coordenador, e da apresentação de filmes, a que assistimos individualmente ou em conjunto.

Através das improvisações dos atores e dos nossos primeiros escritos, pouco a pouco o Melodrama foi tomando corpo e forma.

A busca

O cinema foi um forte instrumento da nossa busca por personagens, enredos e histórias melodramáticas. Nós, os dramaturgos, assistimos a *Um Bonde Chamado Desejo*, *Uma Rua Chamada Pecado* e *Longa Jornada Noite Adentro*. Os atores valeram-se dos filmes *Dom Juan*, *Aurora* (que acabou cedendo o nome à nossa heroína), *Órfãs da Tempestade* e *A Gargalhada*.

Outro importante guia para nossa procura, que naquele momento parecia incessante, foram as pontuações que Abreu havia feito, em uma de suas aulas, sobre algumas das características do melodrama. Segundo ele, nós teríamos que levar em conta um conjunto de relações inerentes ao gênero. No melodrama, o mundo é o lugar onde mora o mal: nele, visto como caótico e indecifrável pelo herói melodramático, a sarjeta toma conta das ruas. Os vilões são personagens que percorrem o mundo, cheias de vícios. São as personagens que mais atraem. O acaso, o fatalismo e a imprevisibilidade são elementos permanentes e marcantes, que, ao lado da Lei Moral e da Lei Divina, atuam contra a personagem principal. Por isso o texto melodramático é permeado por danos, doenças, orfandade, crime, suicídio, envenenamento, amores inter-classistas e muitos outros conflitos desta ordem.

No melodrama o passado é uma peça fundamental, sendo estático e muito forte dramaticamente. A personagem olha para trás com saudosismo. Perder a visão tem mais força por causa do passa-

do. Neste sentido, a cegueira é o defeito físico mais caro ao homem e vem como castigo ou como feito do vilão. A heroína do gênero, normalmente, é auto-suficiente, enquanto o herói está separado do mundo. A personagem melodramática fracassa, está em busca de sua identidade, do amor pela mãe ou pelo cônjuge. Ela apresenta uma falha moral e a consciência da perda traz o seu remorso à tona o tempo inteiro.

A linguagem que se estabelece no melodrama é a retórica, elemento fundamental para dar grandeza ao gênero. As ações são muito bruscas. Os vícios e as virtudes estão presentes e em conflito o tempo inteiro. Sendo que o vício é tão maior ou mais maldoso quanto mais frágil é o herói. É importante destacar que o gênero propõe uma construção maniqueísta e estereotipada das personagens, de tal forma que uma personagem má será somente má e uma personagem boa se mostrará boa até o final da trama. A estrutura melodramática culmina na identificação da platéia, que se dá pelo viés do reconhecimento destas personalidades apresentadas de maneira a enfatizar a dicotomia bem/mal que permeia a vivência humana.

Essa dicotomia também se aplica às ações das personagens e essas não podem ser senão boas ou más, uma vez que os caracteres estão dispostos quase sempre nessas duas categorias, diferindo apenas pela prática do vício e da virtude. Dessa maneira, o melodrama reforça muito os defeitos/qualidades de caráter. Em relação à criação das personagens, as aulas que tivemos sobre os sete pecados capitais foram imprescindíveis, nesse momento de busca, para uma melhor construção.

Os Sete Pecados Capitais

Transgressão intencional de um mandamento divino, o termo pecado apresenta conotação estritamente religiosa, não podendo, portanto, ser compreendido como transgressão de norma jurídica. Pecado é uma ofensa a Deus. Combinando-se a esta, à idéia do pecar como afastar-se de um caminho, o arrependimento significa retornar.

Paradoxalmente, pecar, ao mesmo tempo em que é afirmação da humanidade, é deformação do homem, sendo que, dentre os pecados que cercam o homem desde sempre, pequenas armadilhas à espreita na esquina de cada dia, sete foram eleitos como os mais perigosos. Em princípio, seriam apenas pequenos vícios, tentações. Seriam virtudes enlouquecidas. No entanto, cada um carrega a semente de muitos outros males.

Luxúria, ira, inveja, orgulho, avareza, preguiça e gula. Se em 1999 as aulas que tivemos com historiadores, indígenas e pesquisadores nos ajudaram a construir um panorama do Brasil colônia, no ano 2000 as aulas sobre os sete pecados capitais em muito contribuíram para a instigante tarefa de edificar um enredo melodramático. Uma construção que foi colaborativa nos dois oficinões, mas que guardaram diferenças significativas quando se comparam os processos.

O Desenvolvimento

As montagens *CX Postal 1500* e *Por toda a minha vida* permitiram aos dramaturgos experiências distintas no sentido da estruturação da dramaturgia.

O espetáculo *CX Postal 1500* representa o que o Abreu chama, com muita propriedade, de mar de histórias. São cenas que dizem respeito a um mesmo tema ou assunto, contextualizadas e costuradas por um narrador ou alguma personagem, ou mesmo sem nenhuma personagem destacada para isso. Essa forma de estruturação abriu um leque de possibilidades para nós, dramaturgos, que pudemos "brincar" com várias pequenas histórias aparentemente não conectadas, fornecendo ao espectador um painel diversificado e rico sobre uma época ou um assunto.

Já na construção da dramaturgia de *Por toda a minha vida*, como na grande maioria dos textos de tradição dramática, foi necessário buscar um roteiro bem estruturado, que girasse em torno de um nó dramático bem construído. Neste caso, precisávamos apresentar as personagens, identificar uma personagem principal e sua necessidade dramática, além das peripécias e pontos de virada, nos quais

um incidente ou evento engancha na ação e se reverte em outra direção. Cada peripécia ou ponto de virada faz com que a história ande para frente, no sentido de sua resolução. No melodrama *Por toda a minha vida* são os acontecimentos marcantes que dão rumo à história, à peça, sendo que há uma profusão de pontos de virada que têm como função manter o suspense da história.

Os processos criativos das duas montagens também foram diferentes. Ao contrário do que aconteceu na época de *CX Postal 1500*, após as pesquisas sobre o melodrama, nós não colhemos imagens para começar a desenvolver o material. Dessa vez, a instrução inicial já nos levou a escrever, de forma individual, narrativas que traziam situações melodramáticas. Para elaborar essa primeira narrativa, levamos em conta todo material que conseguimos reunir durante as nossas buscas. Além disso, o Abreu nos deixou algumas questões como guia. Primeiro, pensaríamos em uma personagem. Quem seria ela? O que ela buscava ou queria? Depois localizaríamos esta personagem, imaginando a periferia de qualquer lugar, sem detalhar muito. Algumas situações teriam mais potencial melodramático, como o hospício, a droga, conflitos familiares, loucura, delírio.

Com as narrativas individuais prontas, as discussões grupais foram riquíssimas. Entretanto, a maior dificuldade foi unificar o material e escolher a trama central. A princípio, pensamos na possibilidade de o tempo real da ação se passar num manicômio e em trabalhar a simultaneidade dos tempos. Outra idéia, a de se trabalhar a ditadura como pano de fundo, foi abandonada devido à possibilidade de se desaguar em um drama político ou social, o que não era o nosso objetivo. Com diferentes possibilidades de tramas e vários enredos em mãos, chegamos a um momento de intenso conflito.

O Conflito

O processo colaborativo não coloca os dramaturgos em um pedestal inalcançável. Ao contrário, os coloca lado a lado com os atores, abertos para sugestões, improvisações, críticas, criações...

Entretanto, nem sempre as coisas são tão fáceis e amigáveis quanto soam ao dizermos isso.

O tempo de criação dos atores e dos dramaturgos era diferente. Os atores se encontravam todos os dias, praticamente, e nós nos reuníamos apenas duas vezes por semana. Nem todos os dias os atores podiam contar com materiais novos, vindos do núcleo de dramaturgia. E o enredo definitivo, do qual tiraríamos o *canovaccio*, base para a criação do espetáculo na metodologia do Abreu, estava custando para vir à tona. Em agosto, nem o enredo definitivo nem o canovaccio final estavam prontos. Isso gerou uma insegurança no diretor, Eduardo Moreira, e também nos atores. Foi quando Eduardo apresentou um *canovaccio* em uma reunião da dramaturgia. Isso seria motivo de comemoração e alívio se não fosse por um detalhe: a autoria era de uma das atrizes, Ana Maia, que havia reescrito o material da dramaturgia em uma nova proposta.

Aquele *canovaccio* caiu como uma bomba na dramaturgia. Alguns dramaturgos gostaram do texto, outros nem tanto. Por outro lado, o diretor estava exultante e o elenco em peso havia aprovado aquele terremoto. No processo, foi importante para os atores entenderem que eles não estavam ali apenas para atuar. Como criadores, eles também deveriam propor. Inclusive cenas – bordel, cantoria, cenas de amor... E foi o que eles fizeram. O episódio gerou certo conflito dentro do núcleo de dramaturgia e também entre os dramaturgos e os atores. Mais do que aprovar o texto, a questão central era aprovar a intromissão. Como estávamos em um processo colaborativo, os desentendimentos que surgiram em virtude das circunstâncias foram dissipados em favor do espetáculo e, no final das contas, o *canovaccio* de Ana Maia foi tomado como base de todo espetáculo.

O Texto

Depois de desatados os conflitos, nós passamos a trabalhar sobre a proposta apresentada. A partir de então elaboraríamos o *canovaccio* final, que poderia ser modificado somente pela criação

cênica. Neste momento, esse rigor foi essencial porque, se ficássemos modificando o enredo e o *canovaccio*, não entraríamos no concreto da cena.

Assim nasceu a história de Aurora, uma menina que fora abandonada pelo pai ainda criança, que passara a juventude em um orfanato e que, depois de passar por inúmeros sofrimentos e desilusões, acaba leiloada pela dona de um bordel, Lola. No leilão, Aurora é comprada pelo seu pai, Gregório, que desconhecia a origem da "prostituta". Muitos vilões e conflitos melodramáticos permeiam o enredo de *Por toda a minha vida* até que Aurora morre e encontra a verdadeira felicidade no céu, ao reencontrar-se com seu verdadeiro amor, Antônio, após a morte.

No enredo, cada personagem do núcleo dos vilões foi associada a um pecado capital. A caracterização foi definida da seguinte forma:

Dolores (Lola, dona do bordel e grande vilã).....IRA

Dalva (ex-prostituta, mulher de Gregório).....GANÂNCIA

Gilda (filha de Dalva).....SOBERBA

Beatriz (irmã de Dario e Antônio).....GULA

Gregório (pai de Aurora).....PREGUIÇA

Jorge Augusto (filho de Lola).....LUXÚRIA

Dario (irmão mau caráter de Antônio).....INVEJA

Além dos vilões, outras personagens estavam presentes no *canovaccio*:

• Amália: mãe de Aurora, que morre logo no início depois de uma armação de Lola, sua irmã bastarda.

• Alba: Florista de coração puro que se torna amiga de Aurora e a abriga em sua casa. Irmã de Eunice e filha de Marilda. Acaba morrendo no lugar de sua irmã nas mãos de traficantes.

• Marilda: Personagem carismático e engraçado, apesar dos sofrimentos. Mãe de Alba e Eunice.

• Eunice: Filha de Marilda e irmã de Alba, ela é viciada em drogas e vive importunando a mãe e a irmã para pagar suas dívidas com traficantes.

• Margarida: Mãe de Antônio, Dario e Beatriz. Sofre com a diferença de caráter entre os irmãos.

Com as personagens criadas e o *canovaccio* final nas mãos, cada dramaturgo escolheu de duas a três cenas para desenvolver individualmente. Cada um escreveu sua cena em casa, leu para os outros durante as reuniões semanais, e acolheu as considerações que, em conjunto, definimos como as mais importantes.

Com todas as cenas prontas, montamos o "esqueleto" e o enviamos para o Abreu, que fez suas considerações finais antes de partirmos para a edição, que aconteceria com o acompanhamento e desenvolvimento da montagem.

A Montagem

Depois de incluir as mudanças propostas por Abreu, foi chegada a hora de editar o material acompanhando a montagem das cenas. Muitas coisas só foram decididas nesse momento. Todas as cenas propostas pela dramaturgia ganharam uma nova forma a partir da encenação dos atores e de suas propostas. O final, por exemplo, foi uma incógnita até a chegada da inspiração de *Romeu e Julieta* – que acabou ajudando a construir o desenlace entre Aurora e Antônio – e da música "Juízo Final", de Nelson Cavaquinho. A trilha foi fundamental neste sentido, uma vez que redesenhou todo o espaço

cênico, dando o reforço musical ao texto – pleonástico e característico do melodrama. Também foi nessa época que surgiram os anjos, personagens criados pelo diretor Eduardo Moreira para dar lugar a duas atrizes do elenco que estavam ainda sem papel definido. Os anjos serviram como uma "costura" das cenas, guiando a heroína.

No findar de todo processo, apenas sete dramaturgos (eu, Marcelo Henrique, Marcelo Braga, Tininha, Ivana Andrés, Geórgia e Ana Régis) assinaram a dramaturgia de *Por Toda a Minha Vida*. Passadas as pesquisas, as buscas, os (des)encontros, os (des)entendimentos, os erros e os acertos, o resultado foi recompensador. O texto definitivo, aqui apresentado, só foi fechado depois da estréia, com o encontro com o público. Como disse Cristiana Brandão, atriz que representou Aurora, nossa heroína, "teatro é assim mesmo, uma febre intermitente".

Bibliografia

ABREU, Luiz Alberto de. A Restauração da Narrativa. *O Percevejo,* n. 9, ano 8, 2000, pp. 115 a 125.

OROZ, Silvia. *Melodrama:* o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

POR TODA A MINHA VIDA

PERSONAGENS

Anjo 1
Jorge Augusto
Aurora
Beatriz
Lola
Eunice
Amália
Alba
Gilda
Antônio
Margarida
Dario
Dalva
Pastor
Marilda
Anjo 2
Adônis
Gregório

Prólogo

Na chegada do público, 2 anjos estão num dos corredores lendo, à luz de velas, um texto bíblico

Três casais dançam tango. Dalva e Gregório dançam, começam a se agarrar, quando acabam surpreendidos por Lola.

LOLA: Muito bem, sua vadia, então eu te retiro das ruas, das mãos daquele cafetão desgraçado, te arrumo uma clientela rica e constante e é com esta nota que você me paga. Piranha, cadela, puta de quinta. Não sabe o que é despertar a fúria de Lola. Adônis! Pegue tudo o que pertence a Dalva e jogue no meio da rua.

DALVA: Lola, você não pode fazer isso comigo. Eu sempre te servi com lealdade e devoção, sempre enchi as meninas de entusiasmo. Eu não queria, eu fui seduzida.

LOLA: Na sarjeta, para onde você vai, conseguirá no máximo ser seduzida por algum vagabundo ou sujar a pele com a baba de algum bêbado.

DALVA: Por favor, Lola, tenha piedade.

LOLA: Adônis, eu mudei de idéia, ela sai daqui com a roupa do corpo.

ADÔNIS: Não, madame, essa roupa é do show. *(Arranca a roupa de Dalva)*

DALVA: *(Amaldiçoando)* Isso não vai ficar assim, Lola, a desgraça vai cobrir de negro os teus dias.

LOLA: Negra é a cor da lama para onde vai voltar. *(Sai Dalva)*

LOLA: *(Voltando-se para Gregório)* E você, seu cão covarde.

GREGÓRIO: Não seja tola! Eu sempre fui assim, e você? Continua a mesma… Sempre jogando na cara das pessoas o que já fez por elas. Como se fizesse algo sem interesse.

LOLA: Pensa que eu me esqueci quem foi que se ofereceu para matar a esposinha quando eu lhe revelei o meu plano?

GREGÓRIO: Não sei como você pode querer matar Amália por causa de uma herança. Ela é tua irmã, Lola!

LOLA: Meia-irmã, por favor! Quando meu pai abandonou a mim e a minha mãe para ficar com a mãe de Amália por dinheiro, nós descemos até o inferno. Não tínhamos uma migalha de pão pra comer. Gregório, este dinheiro há de ser meu, custe o que custar!

GREGÓRIO: Lola, os seus planos ruíram, a herança está no nome da menina.

GREGÓRIO: Basta para mim. Acabou Lola! Acabou!

LOLA: Não se atreva a passar por esta porta, Gregório!

GREGÓRIO: Adeus, Lola.

(Sai Gregório e entra Adônis)

LOLA: Adônis! Traga papel e caneta! Vamos visitar uma recém-nascida!

(Todos saem de cena. Anjos entram e colocam objetos na cena, um deles coloca o camafeu sobre um criado mudo.)

(Amália entra com um bebê, cantando a canção "Perdi meu anel no mar". Entra Gregório, embriagado.)

GREGÓRIO: Me sirva um trago.

AMÁLIA: Acabou.

GREGÓRIO: Acabou! Como acabou? Então, me arrume dinheiro para comprar mais.

AMÁLIA: Acabou Gregório. Pelo amor de Deus, Gregório!

GREGÓRIO: Você ainda guarda este camafeu; se lembra do dia em que lhe dei Amália?

AMÁLIA: Claro que sim, foi um dos dias mais felizes da minha vida. Mais feliz que este dia, só fiquei quando nasceu a nossa filha.

GREGÓRIO: *(Ameaçando sufocar o bebê com o chapéu)* Você gosta muito de nossa filha, não é, Amália?

AMÁLIA: Claro que sim, ela é uma das coisas que mais amo neste mundo. *(Gregório, vai em direção à criança)* Pelo amor de Deus, Gregório! Não! Toma. *(Dá o dinheiro)*

GREGÓRIO: É assim que eu gosto, você ainda continua sendo a minha querida mulherzinha.

AMÁLIA: Fique sabendo que eu já registrei a menina e ela não tem pai. Eu não quero que ela carregue o nome de um bêbado.

GREGÓRIO: Tanto melhor! Eu não gosto dessa enjeitada mesmo; antes não tivesse nascido.

(Sai Gregório e entram os anjos. Amália pega o camafeu e coloca no bebê. Sai com o bebê e encontra Lola e Adônis)

LOLA: Amália?

AMÁLIA: Lola? O que quer de mim?

LOLA: Ora, para que tanto ressentimento? Vim reconciliar-me.

AMÁLIA: Depois de tudo o que fez com minha vida? Sinto muito, mas estou indo embora.

LOLA: Para onde?

AMÁLIA: Para um lugar onde eu e minha filha possamos viver em paz.

LOLA: Mas, Amália, não acha perigoso sair a essa hora? Qual o nome dela?

AMÁLIA: *(Reticente)* Aurora.

LOLA: Oh! Mas que belo nome! Deixe-me carregá-la. Você não pode negar um último desejo a uma tia! *(Amália, embora receosa, lhe dá a criança. A partir desse momento Lola se transfigura)*

LOLA: Mas veja, Adônis, não é um lindo bebê?

AMÁLIA: *(Nervosa)* Dê-me a criança, Lola ! Eu sabia que não podia confiar em você. A herança não está em meu nome.

LOLA: A herança está em nome de Aurora. Adônis, veja o que ela tem de tão precioso. *(Adônis toma um baú das mãos de Amália)*

AMÁLIA : Lola, pelo amor de Deus, dê-me minha filha ! Por misericórdia, não faça isso !

(Adônis sai, levando Amália. Ao fundo, ouve-se um tiro e um grito. Lola ri e lê a carta)

LOLA: Deixo aqui o meu adeus eterno. Que valia há no mundo para um coração magoado e contrito? Minha vida não tem sentido. Entrego a tutela de minha filha à minha irmã Dolores Laura de Jesus. Assinado Amália Rodrigues.

(Entra uma irmã de caridade, Lola entrega-lhe a criança depois de ler a carta. Entra Adônis e dá dinheiro para a irmã, que sai levando o bebê)

ADÔNIS: O rio levou o mesmo. O corpo boiou por alguns instantes e depois desapareceu para sempre. Serviço limpo e sem testemunhas. A esta altura o corpo já deve estar no mar ou, então, na barriga das piranhas Que ironia, não é mesmo?

LOLA: Tudo aconteceu melhor do que eu planejei. A herança há de ser minha, só minha!

(Os dois saem gargalhando.)

(Entram dois anjos, arrastando o corpo molhado de Amália.)

ANJOS:

Pereça o dia em que nasceste

Que esse dia se mude em trevas

E a luz não brilhe sobre ele.

Que a sombra o domine.

Que seja estéril essa noite e nenhum grito de alegria se faça ouvir.

Que as estrelas de tua madrugada se obscureçam e em vão se espere a luz.

E que a luz desse dia não se veja,

E não se veja jamais abrirem-se as pálpebras da aurora.

Em lugar do pão terás apenas suspiros,

Todos os teus temores se realizarão

E aquilo que te dá medo virá atingir-te;

Não terás paz, nem descanso, nem repouso.

Só terás agitação…

(E assim, passaram-se dezoito anos na vida de Aurora.)

(Amália se levanta e segue ao encontro de um clarão. Os anjos a seguem.)

Fim do prólogo

(*Entram a freira, as internas, Lola e Jorge Augusto, conversando.)*

AURORA: Hoje é um grande dia, um dia de êxito; neste dia tão especial, nós só temos a agradecer aos nossos padrinhos e madrinhas, às freiras que nos guiaram durante todo este caminho, a todas as pessoas do orfanato, nossa verdadeira família!

(Palmas)

Interna: Hoje é com imensa satisfação e prazer que o orfanato Flores de Jesus realiza esta pequena cerimônia para nossa amiga Lola, uma das responsáveis pela nossa vitória.

LOLA: Não, minha querida, a vitória não é só de vocês, a vitória é minha também. É com grande emoção que eu as vejo assim, já moças, iniciando mais uma etapa de suas vidas. É com lágrimas nos olhos que me lembro do dia em que recebi Aurora e vi nela a filha que eu nunca tive. Mas agora eu tenho uma surpresa pra vocês: Aurora e Jorge Augusto, meu filho, irão se casar, em breve!

(Aurora faz um gesto de surpresa e repulsa enquanto todos aplaudem. As internas cantam e homenageiam Lola.)

(Todos saem. Aurora e Antônio entram e se posicionam em lugares opostos. Eles cantam juntos a mesma música.)

AURORA e ANTÔNIO:

Perdi meu anel no mar
Não pude mais encontrar
E o mar me trouxe a concha
De presente pra lhe dar

(Eles se viram um para o outro, abraçam-se e se beijam.)

ANTÔNIO: Vim porque assim quis o destino.

AURORA: Meu coração já é seu.

ANTÔNIO: Sei que não me conhece bem...

AURORA: E nem você a mim!

ANTÔNIO: Mas sei que a amo desde o primeiro instante em que a vi.

AURORA: Se meus olhos encontraram com seus olhos...

ANTÔNIO: E se eles enxergaram também o amor. *(Ele vai beijá-la, mas é interrompido.)*

AURORA: Antônio, nosso amor corre perigo. Minha madrinha anunciou meu casamento com seu filho, Jorge Augusto.

ANTÔNIO: Como assim?

AURORA: Estou prometida a outro homem, que jamais poderia amar. Por você, serei capaz de tudo. Enfrentar tormentas, tempestades, pesadelos.

ANTÔNIO: E agora, o que faremos, amor?

AURORA: Deixe-me conversar com minha madrinha. Haja o que houver, sejamos cautelosos. As paredes do orfanato têm ouvidos. Serei tua.

ANTÔNIO: Serei teu.

OS DOIS: Por toda a minha vida!

ANTÔNIO: Aurora!!! *(Antônio entrega a ela um lenço, os dois se beijam e saem.)*

(Entra Margarida, senta-se e começa a fazer um bordado.)

MARGARIDA: A mesma carne, o mesmo sangue, mas tão diferentes. Antônio, Dario.... *(Começa a chorar)* Deus do céu, o que foi que eu fiz de tão errado?

(Entra Beatriz, a filha muda de Margarida, e começa a gesticular, enquanto sua mãe tenta decifrar o que ela está querendo dizer)

MARGARIDA: O que tem Antônio?

(Beatriz gesticula)

MARGARIDA: Ah, mas essa é uma ótima notícia, Beatriz. Você a conhece?

(Beatriz mostra como é Aurora)

MARGARIDA: Ela é tão linda assim? Aurora... Ah, Beatriz, que o amor comande a vida de Antônio. Tomara que o amor aconteça na vida do Dario também.

(Beatriz fica irritada ao ouvir o nome de Dario, diz que não gosta dele)

MARGARIDA: Minha filha, não fale assim, uma mãe não escolhe os filhos que tem. Eu concordo com você, mas Deus sabe bem o que eu mereço, porque a cruz que ele me deu para carregar é por deveras pesada. Eu juro que tentei, Beatriz. De tudo eu fiz...

(*Entra Dario, gritando)*

DARIO: Pra quem? Pra quem você tentou de tudo? Porque pra mim não foi. Aliás, foi por isso que você não conseguiu me ajudar. Passou a vida muito ocupada fazendo de tudo para ajudar Antônio.

MARGARIDA: Não fale assim, meu filho, você sabe muito bem...

DARIO: Nos ama igualmente. Não é isso que você sempre diz? Não é essa a grande mentira que dizem todas as mães?

MARGARIDA: Não diga isso, meu filho. Deus sabe a dor e o sofrimento que passei para dar a você e a seus irmãos aquilo que nem mesmo eu tive. E fiz tudo isso sozinha.

DARIO: Ah, entendi. Agora a culpa é nossa. Minha de ter nascido. E do meu pai por ter morrido. *(Vira-se para Beatriz, que tenta impedi-lo de insultar a mãe deles)* E você sai daqui, sua débil mental!

MARGARIDA: Não fale assim com sua irmã, eu te proíbo!

DARIO: Você me faz rir, isso sim. Eu não preciso de vocês duas e nem dele. *(Dario sai, Beatriz e Margarida se abraçam)*

MARGARIDA: *(Chorando)* Ai, minha filha, eu já estou velha para tanto sofrimento. Eu não sei o que seria da minha vida se não fosse você.

(As duas saem de cena. Entram Lola e Aurora.)

AURORA: Madrinha!

LOLA: Vim com o vento, como todas as vezes que solicita a minha presença.

AURORA: Eu sei, madrinha. Sei de sua dedicação a minha pessoa. E é por isso que faço questão que a senhora seja a primeira a saber.

LOLA: Ah... acho que já sei do que se trata. Aposto que foi esse coraçãozinho que andou batendo mais rápido nesses últimos dias.

AURORA: Como a senhora adivinhou? Eu não contei a ninguém.

LOLA: Eu sou uma pessoa mais velha e mais experiente do que você possa imaginar. Além do mais, você está se tornando uma mulher belíssima.

AURORA: Ai, madrinha... Dever ser o amor, pois eu nunca me senti mais bela, como agora. E não é só isso; parece que o mundo todo ficou mais bonito. É como se Deus tivesse me dado a oportunidade de conhecer um novo mundo.

LOLA: Eu já tinha percebido uma troca de olhares, mas não quis dizer nada para não inibir vocês.

AURORA: A senhora não o conhece.

LOLA: Como não?

AURORA: Madrinha, não é bem de Jorge Augusto de quem eu falava. É de Antônio, o médico do orfanato.

LOLA: Você está louca! Este sentimento só pode acontecer em relação ao meu filho Jorge Augusto, que foi educado para ser seu marido.

AURORA: Eu sinto muito, madrinha, mas aconteceu tudo repentinamente. Eu e o Antônio nos amamos e ele me pediu em casa....

LOLA: Cala a boca! Então, você acha que eu investi tudo que eu podia nesta instituição porque eu sou caridosa. Ora, faça-me o favor! Eu queria que você fosse uma moça educada, fina, digna de ser esposa do meu filho! Foi um favor que fiz à sua mãe.

AURORA: Me desculpe, madrinha. Mas eu estou sendo leal aos meus mais sinceros sentimentos.

LOLA: Cale-se! Você traiu meu filho, agiu como uma prostituta, uma vagabunda, uma leviana.

AURORA: *(De joelhos, com as mãos estendidas)* Não, madrinha! Eu amo Antônio! Eu não sinto nada por Jorge Augusto.

LOLA: Você não sabe o que está falando. A partir de hoje, você não põe os pés para fora do orfanato e esse doutorzinho não põe mais os pés aqui dentro. Fui clara!

AURORA: Madrinha! A senhora não pode.....

(Lola e Aurora saem. Entram Dalva e Gregório.)

DALVA: Mas que absurdo é esse, Gregório? Nem está pronto? Eu te avisei, esta noite temos visita! Não consegue ser menos imprestável?

GREGÓRIO: Como imprestável? Tenho minha valia: sem mim, quem você desacataria?

DALVA: Sim, é o alvo principal de minha língua, mas por quê? Por que nem homem direito consegue ser... Fraco! Doente! Olha só para você... o homem que conheci era só fachada, pura mentira e a parva aqui acreditou! Gregório Wallace Pereira... e eu cri ...cri neste nome, nas palavras, nos carinhos, nas promessas... seu desgraçado! Olha só pra mim! Olha só pra mim, Gregório!

GREGÓRIO: Pra quê? Pra ver o corpinho, que não existe mais?

DALVA: Ah, não existe porque eu tive de me esfalfar pra dar de comer a minha filha. E é esta minha filha que pode me tirar desta mixórdia que nos colocaste!

(Entra Gilda)

GILDA: Mas será possível existir um único dia nesta casa sem brigas!!! Mamãe, quantos minutos estamos das oito?

DALVA: Calma, minha filha! Não sabe que o homem nunca pode perceber os desejos de uma mulher?

GILDA: Mas os médicos são pontuais, e nem estou pronta.

GREGÓRIO: Os médicos são pontuais: sempre antecedem a morte!

GILDA: Antônio me mandou um recado pela idiota da irmã dizendo querer muito me falar! Ah, hoje ele se declara a mim. E o senhor pode ir pegando a sua garrafa e dando uma voltinha, porque hoje é uma noite especial e eu não quero vexames.

GREGÓRIO: Não, eu fico. Quero ver onde vocês chegam por um bom saldo bancário. Aliás, Gilda, não era Dario o pretendente? Ou Dario é apenas o amante? Ah, eu já sei! E uma questão de hereditariedade.

DALVA: Antônio é médico, tem futuro e vai nos redimir! E em nada você atrapalhará, entendeu?! Nada!

GILDA: Nada!

(A campainha toca)

ANTÔNIO: Boa noite, Sr. Gregó...

(Dalva interrompe o cumprimento dos dois)

DALVA: Gilda, veja quem está aqui! É Antônio!

GILDA: Antônio, você aparece tão de repente, que...

ANTÔNIO: Gilda, outro dia você me falava sobre despertar para o amor, lembra-se? Pois então, será possível que o amor surja assim, tão sem vez? Eu estou duvidando; entretanto, o meu peito grita! Sim! Tão na minha frente e não via! Você...

GILDA: Eu?

ANTÔNIO: Vocês não acreditam! Sinto ressurgir em mim a vida! Gilda, venha cá! Não! Espere um pouco...

ANTÔNIO: Amigos, esta é Aurora! Minha noiva.

(Entra Aurora, que carrega uma malinha)

GREGÓRIO: Aurora!

ANTÔNIO: Gilda... nós gostaríamos muito que você fosse nossa madrinha de casamento.

DALVA: Casamento?

GILDA: Madrinha?

ANTÔNIO: Sim, vamos nos casar. Eu sei que é cedo, mas não podemos correr alguns riscos.

GILDA: Riscos, mas que tipo de riscos poderia correr?

ANTÔNIO: Por motivo inesperado, Aurora teve que abandonar a instituição em que morava, e agora ela não tem para onde ir! Então, pensei... quem sabe... se ela não passasse uma temporada aqui com vocês.

DALVA: Que acinte!

ANTÔNIO: Como?

DALVA: Querido, por que não a leva para sua casa?

ANTÔNIO: Foi justamente o que pensei, mas lá seria o primeiro lugar a a procurarem! Então, lembrei-me de vocês, amigos, sem ter como reparar este mal...

GREGÓRIO: Mas há males que vem para o bem ...

(Dalva o belisca)

DALVA: Mas quem é a rapariga? Qual o seu sobrenome meu bem?

AURORA: Sou uma humilde qualquer, minha senhora. Sem pai, sem mãe. Cresci no orfanato das freiras. Me vi obrigada a sair depois que me opus ao casamento que minha madrinha, Lola, queria me impor.

(*Dalva e Gregório se assustam ao escutar o nome de Lola)*

DALVA: Lola.

AURORA: Meu coração já havia se abrasado....

DALVA: Querido, nós gostamos muito de você, mas... eu acho melhor vocês...

GILDA: Entrarem, para Aurora melhor conhecer a casa... Fica o tempo que você achar necessário! Ouviu, mamãe. Venha, vou lhe mostrar o quarto em que ficaremos.

ANTÔNIO: Eu não lhe disse, meu amor? Nesta casa nós podemos confiar. A minha alegria é a maior da vida. Não tenho nem como demonstrar minha enorme gratidão! *(Sai)*

GILDA: Vem, Aurora, eu vou lhe preparar um banho quente!

GREGÓRIO: *(Cumprimenta a moça)* Aurora, sua simples visão já alvorece minha vida.

(Gilda pega-a pelo braço e leva-a para dentro. Dalva se volta para Gregório)

DALVA: Seu velhaco! Pensa que não vi seus olhares para a moça?

GREGÓRIO: Meus olhares são um nada perto do que sonhei ao lado daquela moça!

DALVA: Seu calhorda! Ela poderia ser sua filha.

(Dalva avança sobre Gregório. Este é salvo pela chegada de Gilda, impondo silêncio)

GILDA: O que é isso? Tenham modos! Não vêem que temos visitas na casa! Estão querendo atrapalhar o banho da rainha! *(Gregório sai)* O lobo já sente o cheiro da presa. O sangue sobe-lhe à cabeça.
DALVA: Você está louca? Convidou a víbora para dormir em sua cama! Não quer mais dominar teu homem?

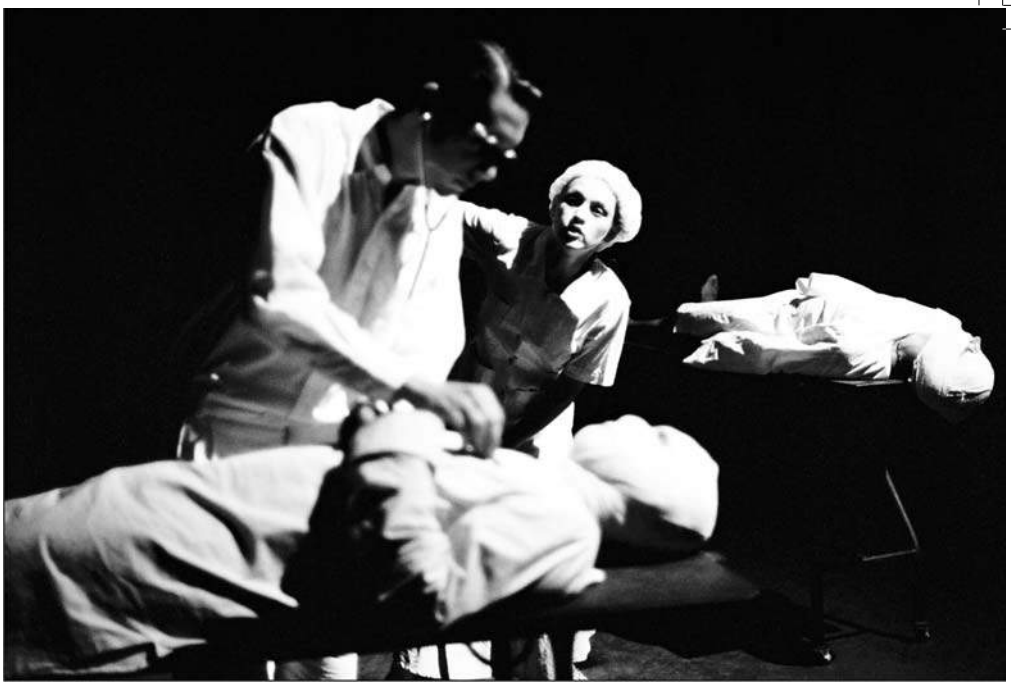
GILDA: Aquiete-se, mamãe... gostei tanto dela, que logo a mandarei para o inferno. O inimigo de perto é mais fácil de ser controlado. E Aurora ficará pouquíssimo tempo nessa casa. Antônio há de ser meu. Meu, mamãe.

DALVA: Isso, minha filha, assim é que se fala. Pode contar comigo. *(Vai saindo)*

GILDA: Aliás, mamãe, quem é Lola?

DALVA: Venha, minha filha, eu preciso lhe contar algumas mentiras que insistem em ser verdades...

(Gilda e Dalva saem.)



(Marilda entra na ala dos doentes terminais. Ela canta "Segura na mão de Deus" enquanto esfrega o chão. Antônio entra.)

MARILDA: *(Quase gritando)* Boa noite, Doutor Antônio!

ANTÔNIO: *(Indicando para ela fazer silêncio)* Boa noite, Dona Marilda. A senhora pode ficar à vontade com a limpeza que eu já estou indo.

MARILDA: O senhor sabe que eu tenho uma filha que vende flores?

ANTÔNIO: É mesmo!? Que belo trabalho! Pois me encomende um buquê, que vou levar para minha noiva, Aurora.

MARILDA: O senhor é noivo, Doutor Antônio? Aurora! Que nome lindo!

ANTÔNIO: Realmente, um lindo nome e uma moça encantadora. Por falar nela, tenho que me apressar, porque temos um encontro. Até logo, D. Marilda.

MARILDA: Vai com Deus! *(Voltando-se para os doentes)* É! Pelo visto ainda continuam por aqui, os mesmos de ontem. Assim como eu! Miseráveis! Jamais imaginarão! Também, quem é que fica a ima-

ginar o fim assim, pois não é? Esse aqui? Dizem que lhe passou em cima um caminhão! Morava na beira da estrada... ele e o perigo. Era novo o coitado! Agora... agora não dá pra ver mais nada, mas eu vi quando ele chegou, quero dizer, eu vi o que chegou. Jesus não te chama, Jesus te grita! E pois não foi que emendaro tudo? Olhe só pra isso! Danados eles são! Tamém não são doutores!? Agora... se vão durar... bem... aí já é com o outro *(Apontando para cima)* os daqui, de si, dero o impossível. *(Desanimada, suspirando)* Mas, também, durar, durar para quê? Pra ficar em cima de uma cama, pra não ser mais dono do juízo, ou pra limpar o que de vocês apodrece e dormir espreitando, pois qualquer hora te entram casa a dentro? Hein?! Me conta, me contem! Quem é o miserável nessa história? Ou, porque ando e falo, tenho a vida linda? É isso que pensam? Digam! *(Sacode um doente)* Pois saibam, então, que os seus não são maiores pesadelos do que os meus, não! Ah! não são não! Não são tripas para fora, nervos doentes arregaçados ou corpo remendado que farão com que a dor de vocês seja mais forte do que a minha. Ai, eu estou tão cansada.

(Surgem atrás dela, num plano superior, as duas filhas de Marilda, Eunice e Alba)

EUNICE: Por favor, eu preciso do dinheiro, você sabe disso.

ALBA: É claro que precisa! Será que você não vê que não agüentamos mais? Por que não arruma seu próprio dinheiro?

EUNICE: Poupe-me dos seus sermões. Tudo que eu preciso agora é do dinheiro, pelo amor de Deus; eles estão atrás de mim. Você bem os conhece...

ALBA: Você também...

EUNICE: Eu sei que seria um alívio para você me ver morrer, mas eu ainda tenho aonde conseguir.

ALBA: Deixe nossa mãe em paz! Deixe-a em paz!

(Saem todos e entram Gilda, Dario e Beatriz)

GILDA: Precisamos conversar.

DARIO: Sobre?...

GILDA: Em particular.

DARIO: Não se preocupe. Beatriz não oferece perigo algum. Pode falar. E, por favor, seja breve!

GILDA: Você ainda está magoado comigo?

DARIO: O que você queria? Que eu estivesse me sentindo feliz da vida por ter levado um fora? Por ter sido trocado por outro? E logo por quem? Por meu próprio irmão!!!... Francamente, nunca imaginei que ele fizesse o seu tipo...

GILDA: E quem disse que ele faz o meu tipo?

DARIO: E como não? Então, não é com ele que você quer casar, ter filhos, constituir família?

GILDA: E você queria o quê? Que eu me casasse com você, que não tem aonde cair morto? Você não leva a vida a sério, só quer saber de bebedeiras, noitadas... Eu quero um homem que me dê jóias, dinheiro, posição social... Eu não quero acabar como minha mãe. Eu quero um homem que me tire dessa vida! Seu irmão é médico, está trabalhando e tem um futuro pela rente.

DARIO: Então, case-se com ele, seja muito feliz e me deixe em paz!

GILDA: Não é tão simples assim! Seu irmão se apaixonou por outra...

DARIO: E quem é a pretendida, você a conhece?

GILDA: O nome dela é Arurora.

(Beatriz faz gestos, tentado mostrar que Aurora é linda)

GILDA: Você tem certeza de que essa muda retardada não oferece perigo?

(Beatriz sai, com raiva)

DARIO: Bem, minha cara, sinto lhe informar, mas Antônio é um romântico inveterado. E, se ele diz que está mesmo apaixonado, você não terá nenhuma chance.

GILDA: A não ser que você me ajude... Dario, preciso de sua ajuda. Tenho um plano para separá-los.

DARIO: Um plano... sei. E você quer a minha ajuda... Mas o que eu ganho com isso?

GILDA: Ah, meu amor, você sabe que o meu interesse por seu irmão é apenas financeiro, não sabe? E sabe que você sim, você desperta em mim outros interesses, não sabe? Então, ajuda-me e não se arrependerá!

DARIO: Ele é meu irmão, Gilda!

GILDA: Um irmão que você odeia, que sempre levou a melhor sobre você, o queridinho da mamãe, o bom moço que todos adoram... Pense, Dario... É a sua grande chance de se vingar daquele panaca! Imagine: a esposa de seu adorado "irmão", sua amante!

DARIO: Qual é o seu plano?

(Os dois se beijam, Beatriz volta à cena neste momento, vê tudo e sai correndo. Gilda e Dario saem logo em seguida.)

(Uma florista entra com um cesta de flores cantando.)

ALBA: No jardim/ de prado azul/ uma solitária flor/ se desperta de um sono profundo/ e, abrindo suas pétalas,/ faz também despertar o mundo...

Flores, flores! Quem quer comprar flores?! Flores para um amor que nasce, adormece ou pensa em partir. São delicados presentes que tenho para lhes oferecer! A senhora quer comprar uma flor para me ajudar?

(Ela oferece flores para a platéia, sai assustada com a presença de um mendigo. Entram Aurora e Dalva.)

AURORA: Ai, Dalva, eu quero voltar para casa. Não me sinto segura andando pela cidade.

DALVA: Eu prometo que não vamos demorar.

AURORA: Mas Antônio pediu que eu não saísse de casa. E, se alguém me reconhecer... *(Solta-se de Dalva)*

DALVA: Calma, meu bem! Eu jamais faria algo pra te prejudicar.

(Param e Dalva anda de um lado para o outro)

AURORA: Aconteceu alguma coisa, Dalva?

DALVA: Não foi nada...

AURORA: Você parece tão aflita... Você está esperando alguém?

DALVA: E... Gilda! Eu estou esperando Gilda. Marcamos de nos encontrar aqui e até agora ela não chegou.

AURORA: Vamos voltar para casa, Dalva! Estou com medo!

(Um policial, um traficante e Dalva cruzam olhares)

ALBA: A senhora quer comprar uma flor para me ajudar?

(Dalva joga a cesta da florista no chão e Aurora a acode)

AURORA: Você está bem? Aqui estão suas flores.

ALBA: Obrigada. Hoje em dia é tão difícil encontrar pessoas gentis como você.

(Alba dá uma flor para Aurora)

AURORA: Para mim? Obrigada. Eu tenho a impressão que nós ainda vamos nos encontrar.

ALBA: Então, até breve.

DALVA: Por favor, minha filha, com licença... *(Espantando Alba)* Aurora... Eu estou muito nervosa... Gilda até agora não chegou... Vou ver se ela está ali do outro lado... Enquanto isso, meu bem, espere aqui que eu já volto.

(Dalva sai)

(Aurora espera assustada e um homem vem correndo, esbarra nela e deixa cair uma bolsa. Aurora pega a bolsa e um policial a intercepta.)

Policial: Polícia! Abre a bolsa!

AURORA: Mas o que é isso? Essa bolsa não é minha!

Policial: Abra a bolsa!

AURORA: Mas essa bolsa não é minha!

Policial: Quer enganar quem? Vadia, vagabunda, traficante.

AURORA: Eu juro, isso não é meu... *(Tirando um pacote de pó da bolsa)*

Policial: Isso dá cadeia, sabia? Já deve saber.

AURORA: Um homem deixou cair e saiu correndo...

(Alba entra e procura defender Aurora)

ALBA: Moço, não está ouvindo ela dizer que essa bolsa não é dela…

Policial: Cale a boca, senão vai sobrar para você.

(Aurora vê Dalva e pede por socorro. Dalva finge espanto e não faz nada)

AURORA: Dalva, me ajude, por favor, me ajude...

DALVA: Ah, Aurora, doce Aurora...

(Aurora sai com o policial. Entram Gilda, Dario e Antônio.)

GILDA: Já contou a ele, Dario?

DARIO: Não, ainda não, Gilda!

GILDA: Antônio, você ainda não sabe o que aconteceu com Aurora?

ANTÔNIO: Não!?

GILDA: Conte-lhe, Dario....Está esperando o quê?

DARIO: Calma, Gilda....

GILDA: Calma! Então, Aurora é presa e você me pede calma...

ANTÔNIO: Presa? O que é que você está me dizendo, Gilda?

GILDA: Ela foi presa!

DALVA: E eu não tive culpa nenhuma, meu filho! Deixei Aurora sentada num banco de praça por alguns minutos e, quando eu cheguei, ela estava sendo arrastada por policiais. Eu tentei argumentar com os policiais, afirmei que só poderia se tratar de um engano, mas disseram que não, que há muito tempo estavam seguindo os passos de Aurora. E que ela é uma criminosa!

ANTÔNIO: Não! Deve haver algum engano, Dario; você a conheceu, meu irmão. Não pode ser a minha Aurora.

DARIO: Não há engano, Antônio. Infelizmente Aurora foi pega em posse da droga. O investigador que fez a prisão é meu amigo. Contou-me também sobre sua protetora, Lola.

Policial: Suspeita de aliciar menores para a prostituição!

Entrega o lenço que ele deu a Aurora.

DARIO: Além do seu prostíbulo ser um conhecido ponto de venda de drogas. A polícia acreditava que Aurora colaborava com Lola, distribuindo a droga dentro do colégio das freiras.

ANTÔNIO: Isto tudo que vocês estão me dizendo não passa de uma brincadeira, não é? Gilda, diga-me que não é verdade! Não é verdade, Gilda! *(Abraçam-se)*

GILDA: É verdade... é verdade, meu querido! Eu sinto muito...

ANTÔNIO: Aurora... presa!

(Entra Beatriz e tenta dizer a Antônio através de gestos que tudo é uma armação.)

GILDA: Dario, sua irmã está muito nervosa...

(Dario arrasta Beatriz, que tenta resistir, mas não consegue.)

GILDA: Eu bem que tentei te avisar. Sempre desconfiei dela. Aquela bondade toda era demais para uma pessoa só.

DALVA: Mas você estava cego de paixão, não via nada além de Aurora.

GILDA: Só me restou lavar as mãos e esperar que um dia você acordasse.

ANTÔNIO: Meu Deus! Será possível que fui tão ingênuo?... Não! Isto tudo não pode ser verdade... Vou até a delegacia.

(É impedido por Dalva, Gilda e pelo Policial.)

GILDA: Não! Não vai adiantar nada, meu querido. Ela está presa. É uma criminosa!

DALVA: Uma bandida!

Policial: Uma traficante!

DARIO: Faz parte de uma quadrilha muito perigosa.

GILDA: O que você ainda pode querer com essa moça?

DALVA: Eu não sei o que você viu nela, com tanta moça virtuosa ao seu redor. Aurora quase nos envolve com o tráfico de drogas e você ainda tem pena dela?

(Antônio sai)

GILDA: *(Gritando)* Antônio! Dario, vá até a delegacia cuidar da menina. Deixe seu irmão comigo.

(Saem as duas e Beatriz volta à cena, trazendo Margarida)

MARGARIDA: Dario, o que está acontecendo?

DARIO: Nada, mãe, nada.

MARGARIDA: Como nada, Dario? E esta confusão em nossa casa? Veja o estado de Beatriz!

(Beatriz, muito agitada, tenta contar o que Dario fez com o irmão)

MARGARIDA: Ela me contou sobre a visita de Gilda. Meu filho, essa moça não é companhia para você. Afaste-se dela, Dario.

DARIO: Ora, mãe! Você acredita mais nesta muda do que no seu próprio filho. Beatriz não entende nada! *(Pega Beatriz pelos braços e a joga no chão)*

MARGARIDA: Dario! Não fale assim de Beatriz. Você sabe tanto quanto eu que ela é incapaz de mentir.

(Beatriz conta toda a trama para a mãe)

MARGARIDA: Dario, o que você está fazendo com seu irmão?

DARIO: Fique tranqüila, minha mãe. Nada vai acontecer com seu filhinho preferido. Ele só vai ter o que merece pôr se envolver com uma prostituta e traficante. *(Sai)*

MARGARIDA: Dario!!! (*Dario sai)*... Algo de muito triste vai se abater sobre essa família, eu sinto... Que destino, meu Deus. Os filhos crescem e tomam rumos tão diferentes!...

(Margarida e Beatriz saem. Entram os anjos, falando em uníssono um trecho do apocalipse. Sons, gritos. Gemidos, sirene de policia, arrastar de correntes, etc. instauram o clima da prisão em que está Aurora.)

POLICIAL: Ô, mocinha... Tem gente que gosta de você e veio te soltar.

AURORA: Antônio, meu amor... Dario... Onde está Antônio?

DARIO: Antônio não vem Aurora.

AURORA: Mas por quê?

DARIO: Antônio descobriu quem é realmente sua protetora.

AURORA: Do que é que você está falando, Dario?

DARIO: Antônio descobriu que sua madrinha é dona de um bordel. É de lá que ela tira o dinheiro para te sustentar.

AURORA: Mas eu nunca soube disso.

DARIO: Eu disse a Antônio, mas meu irmão não acreditou. E se sentiu traído por você.

AURORA: Eu preciso encontrá-lo.

DARIO: Ele não quer vê-la nunca mais. Antônio é muito moralista e rancoroso, Aurora. Ele não sabe perdoar.

AURORA: Eu não acredito em você. Este não é o Antônio que eu amo.

DARIO: Então, por que ele não está aqui para libertá-la dessa prisão imunda?

AURORA: Para mim de nada vale a liberdade sem Antônio.

DARIO: Não fique assim, Aurora. Antônio não te merece.

AURORA: Me solta!

AURORA: Antônio!

DARIO: Você nunca será de Antônio, Aurora. Me dê uma pequena teia, capturarei um pequeno inseto.

AURORA: Antônio!

(Saem Aurora e Dario, entram Gilda e Antônio.)

GILDA: Antônio!

(Ao fundo, escuta-se a música "Perdi meu anel no mar...". Antônio vira-se de costas, Gilda o abraça e ele se esquiva. Ela cai em prantos convulsivos)

ANTÔNIO: O que foi Gilda?

(Gilda levanta e o beija, Antônio se afasta)

GILDA: Não passas de um insensato. O que esperas dessa paixão furiosa sem limites? Porque procuras enganar a ti mesmo? Será, Antônio, que não existe no mundo mulher, além de Aurora, capaz de satisfazer os desejos de seu coração?

(Antônio sai correndo atormentado)

GILDA: Idiota! Não deixarei que fique com Aurora.

(Gilda sai. Entra um grupo de mendigos lutando por uns pedaços de pão. Aurora entra logo depois.)

AURORA: Ai, meu Deus! Que lugar é esse? Que mundo é esse? Para onde eu vou? Mãe!

(Os mendigos a cercam e só são interrompidos pela entrada de um Pastor ao estilo do Exército de Salvação)

PASTOR: É grande o portal e vasto é o caminho que leva à tentação. *(Os dois cantam um hino)*...Vamos, meu irmão, lança, em mim, tudo que se esconde em sua alma. Liberta-te!!!

PASTOR: Senhor Todo-Poderoso, santo e verdadeiro! Quando julgarás o povo da terra? Ai, ai, ai de todos os que moram na terra quando se ouvir o som das sete trombetas que os sete anjos irão tocar! Lembrem-se do quanto vocês caíram! Arrependam-se dos seus pecados! Se não se arrependerem, deus virá e tirará o candeeiro de vocês... Se vocês tem ouvidos para ouvir, então ouçam o que o Espírito de Deus diz às Igrejas! Cuidado! Eu vos mandarei como ovelhas em meio aos lobos. Eu sei o que vocês sofrem. Sei que são pobres, mas de fato ricos... Eles são um grupo que pertence a Satanás. Saibam que a virtude do diabo está na astúcia. Não tenham medo do que vão sofrer. Escutem: o diabo vai pôr na prisão alguns de vocês para que sejam provados e sofram durante dez dias. Sejam fiéis até a morte, e Deus lhes dará a coroa da vida. Portanto, se vocês têm ouvidos para ouvir, ouçam o que o Espírito de Deus diz às Igrejas. Os que conseguirem a vitória não sofrerão a Segunda morte! Eu sei onde vocês moram – aí mesmo onde está o trono de Satanás. Grande é o portão e vasto é o caminho que leva à tentação. Portanto, arrependam-se! Arrependam-se! Arrependam-se!!!!

(Aurora desmaia e é assaltada por mendigos, acaba sendo salva por Alba.)

ALBA: Sai daqui, menino... xô, xô...

(*Aurora recupera os sentidos e procura seu camafeu, que quase foi roubado pelo mendigo*)

ALBA: *(Mostrando o camafeu que ela recuperou)* É isso que você está procurando?

AURORA: É o meu maior tesouro. O único elo que tenho com minha mãe... Obrigada. Florista...

ALBA: A moça da praça... O que aconteceu com você aquele dia? Aquele policial, aquela mulher… Ela não é sua mãe?

AURORA: Dalva? Ela não é minha mãe.

ALBA: Ah... Você tinha razão; lembra-se de quando me disse: eu tenho a impressão que nós ainda vamos nos reencontrar?

AURORA: E agora é você quem me estende a mão.

ALBA: E o que é que uma moça como você está fazendo sozinha, a essa hora, num lugar como esse?

AURORA: É que eu não tenho para onde ir. *(Faz intenção de sair)*

ALBA: Espera... Eu, eu tenho uma casa.

AURORA: A sua bondade é um consolo para a minha alma solitária.

(As duas saem e Dario as segue.)

(Em outro canto do palco, o foco se acende sobre Marilda, que está no necrotério vestindo um defunto enquanto conversa com ele.)

MARILDA: Você já chegou no final da linha. Pior sou eu, que ainda não sei quantos anos tenho de puro sofrimento e amolação. Uma filha drogada! A menina agora tá mexendo com tóxico. Tá achando que é fácil ficar do lado de cá? Não é moleza não, meu filho.

(Começa a cantar)

Basta que me toque senhor,
Minha Alma se fortalecerá;
Se a noite escura está,
Tua presença me guiará;
Basta que me toque senhor...

(Entra Eunice)

EUNICE: Mãe!!

MARILDA: Eunice!

EUNICE: Eu só vim aqui porque preciso que me arranje dinheiro...

(Marilda finge que não escuta e continua arrumando o defunto)

EUNICE: Parece que não ouviu bem o que eu disse. Eu tive problemas, mãe. Umas dívidas. É coisa pouca, depois eu te devolvo. Olha,

eu preciso deste dinheiro hoje. Agora. A senhora entende, né, mãezinha?

(Marilda continua arrumando o morto)

EUNICE: Pára de mexer e presta mais atenção em mim. Eu prometo, eu juro que nunca mais vou te incomodar. Eu desapareço da sua vida. Juro que é a última vez.

MARILDA: Não!

EUNICE: *(Roda a maca)* A senhora não tem idéia do que pode acontecer comigo.

MARILDA: É isso! *(Marilda segura no pescoço de Eunice, mostrando-a o defunto deitado sobre a maca)* É isso que vai acontecer com você, filha!

EUNICE: É assim que você quer me ver, minha mãe? Assim gelada, fria. Como este que se põe a vestir?

MARILDA: *(Corre em direção a ela e abraça-a)* Filha, você não percebe que, não te dando dinheiro, eu estou te ajudando?

EUNICE: Eu não quero esse tipo de ajuda, não quero compaixão! *(Tenta enforcar Marilda)*

MARILDA: Me solta, Eunice! *(Eunice solta Marilda)* Eu sou sua mãe!

EUNICE: A mãe que não quer me ajudar. Eu preciso de dinheiro e ela, você, não quer me dar. Mas não há de ser nada, não. Se eu aparecer morta hoje mesmo, a culpa será toda sua.

MARILDA: Cale essa boca, Eunice! *(Dá um tapa nela)*. Você não sabe o que está falando, está doente! Eu e Alba somos a sua família, mesmo que você negue, filha. Somos nós que sempre te acolhemos. Porque você não segue o exemplo da sua irmã, que é uma menina honesta, trabalhadora…

EUNICE: Pára de me comparar! Eu não quero ser uma pobre coitada feito a Alba!

MARILDA: Você é que é uma pobre coitada! Uma viciada!

(Saem as duas. Em outro canto do palco, a luz ilumina Jorge Augusto e Adônis; Gilda entra.)

GILDA: Quero falar com Lola. Agora!

J.A.: Qual é a sua graça?

GILDA: Gilda. Digamos que alguns interesses comuns andam cruzando nossos caminhos. Onde está a sua mãe?

J.A.: Adônis, vá chamá-la!

GILDA: Ah!!!!

J.A.: Mas, o que você quer com mamãe?

GILDA: Eu vim adiantar o meu presente de casamento!

J.A.: Mas como?

GILDA: Surpresa para a mamãe!

LOLA: Simmmm!!!

J.A.: Mamãe, esta é Gilda, uma "amiga"!

GILDA: Encantada, senhora!

LOLA: Oh, seja bem vinda a esta casa! Então, vocês vão sair?

GILDA: A senhora tem um filho que é uma beleza!

LOLA: E você tem muito bom gosto.

GILDA: Mas, infelizmente não é ele o motivo que me traz hoje a esta casa.

LOLA: Ah, que gentileza, veio me conhecer... Mas vamos entrar, conhecer a casa, as meninas... Adônis, licor!!!! *(Para Gilda)* Pequi ou goiaba?

GILDA: Pequi.

LOLA: Pequi, Adônis!.....Como é mesmo o seu nome?

GILDA: Gilda, eu... sou filha de Dalva e Gregório.

LOLA: Como ousa? Você não é bem-vinda a esta casa. Adônis, jogue esta menina no meio da rua!

GILDA: O nome Aurora lhe diz alguma coisa?

LOLA: O quê?

GILDA: A senhora deve andar depressa; o mundo está cheio de lobos querendo devorar cordeirinhas virgens. Inclusive, Gregório se interessou muito pela moça.

LOLA: Anda logo menina, antes que eu me arrependa.

GILDA: Eu lhe digo onde Aurora está, a senhora realiza o tão sonhado casamento e eu fico livre dela.

LOLA: E o que é que você ganha com isso?

GILDA: Antônio.

LOLA: Ah… O doutorzinho continua a despedaçar corações?

GILDA: Corações!?

LOLA: ...Feito!

GILDA: Aurora está na rua...

(Saem todos. Entram Alba e Aurora.)

AURORA: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8... Toma.

ALBA: Não, essas são suas.

AURORA: Aceita, são para as despesas da casa.

ALBA: Mas foi você que vendeu as flores, Aurora.

AURORA: Mas eu estou na sua casa de favor.

ALBA: Ah... e o que é que tem?

AURORA: Nada.

ALBA: Está cansada?

AURORA: Um pouco.

ALBA: Eu também. Eu gosto de vender flores, mas não quero ficar vendendo flores a minha vida inteira... Eu tenho um sonho.

AURORA: E qual é?

ALBA: Ah... Esquece! Eu não quero falar sobre isso...

AURORA: Ah.... Me conta, Alba! Por favor!

ALBA: Ser professora! Eu tenho uma professora na escola que é tão elegante e inteligente e nos ensina com a delicadeza de quem cuida de flores... Ah... O que eu queria mesmo é poder dar uma vida melhor para minha mãe e para minha irmã.

AURORA: Ah, eu bem que queria ter uma mãe e uma irmã para cuidar de mim e eu também cuidar delas.

ALBA: É mesmo, você nunca me falou sobre sua família... Conta-me um pouco da sua história.

AURORA: Sou só. Não sei sequer de que ventre nasci. Nunca tive pais, sou uma pessoa sem passado. Não sei da minha vida e também não sei do meu futuro.

ALBA: Não diga isso. Veja essas flores. Elas foram cortadas da raiz e mesmo assim brilham, perfumam, e colorem a vida.

AURORA: Mas elas não duram muito tempo...

ALBA: O tempo não existe, Aurora; é uma coisa que foi inventada. E por falar nisso, deixa eu ir embora. Afinal, quem quer ser professora precisa estudar.

AURORA: Eu também vou. *(Pára, como se tivesse ouvido algo)*

AMÁLIA: Não!

AURORA: Acho que eu vou ficar mais um pouco, minha amiga. Dê-me as flores. *(Aurora abraça Alba)*

ALBA: Fique tranqüila, tudo vai ficar bem. (*Alba sai e Aurora encontra a mulher desconhecida)*

AMÁLIA: Estas flores são como você, lindas e perfumadas.

AURORA: E sem raízes...

AMÁLIA: Não fale assim, minha flor. A vida é como uma rosa: tem espinhos que machucam, mas guarda no fundo uma rara beleza.

AURORA: Pena que não são todos que conhecem essa beleza.

AMÁLIA: Não seja tão pessimista; você precisa ter coragem para enfrentar os obstáculos da vida.

AURORA: A senhora me desculpe, mas eu tenho que ir embora.

AMÁLIA: Não.

AURORA: Quem é você? Moça, espere, quem é você?

(Amália sai, aparece Alba no alto)

AURORA: Alba! O que é que você está fazendo aí? Como é que você subiu? Desça daí, Alba...

ALBA: Aurora, eu quero que você me prometa uma coisa. Cuide de minha mãe.

AURORA: Alba, o que é que está acontecendo? Você está me assustando?

ALBA: Me prometa, Aurora!

AURORA: Eu prometo. Mas o que houve?

ALBA: Aurora, colha botões de rosa enquanto pode; o velho tempo continua voando e esta mesma flor que hoje lhe sorri amanhã pode estar expirando. *(Alba some)*

AURORA: Alba... Alba... Quase nada mudou, acho eu, daquele corpo com alma tão pura e alegre. Contudo, pela primeira vez vejo em ti um olhar obscuro... Alba... Meu coração dispara e sobe um torpor... Alba! Alba!

(Entra Marilda empurrando uma maca sobre a qual esta o corpo de Alba todo ensangüentado. Aurora vê o cadáver da amiga.)

MARILDA: Não!!! Alba!

AURORA: O que me resta agora, Alba? O que me resta agora? (*Aurora se despede de Alba, depositando o buquê de flores na maca)*

MARILDA: Fala comigo, Alba. Eu tô aqui.

(*Entra Eunice)*

MARILDA: Você é que devia estar no lugar dela. Aqueles traficantes foram chegando e pedindo logo o dinheiro da droga. Não adiantou nada a Alba dizer que não era você, Eunice! Abusaram dela e, sem a menor piedade, a mataram. Ela morreu em meus braços, meu Deus! Eu nunca vou esquecer o seu último olhar, o seu último suspiro. A culpa é sua! Você não é mais minha filha!

EUNICE: Me perdoa, mãe, me perdoa. Eu devia estar no lugar de Alba que tanto nos amou. Ela devia estar aqui com você. Eu sei que sou culpada de tudo. Me perdoa, mãe, me ensina o perdão... essa palavra que eu nunca aprendi. Pelo amor de Deus, mãe, me perdoa! *(Marilda ignora a filha)*

MARILDA: *(Colocando pétalas na filha morta)* Adeus. A gente não vai mais se ver, não vai mais se encontrar. Mas, ainda assim, você continua sendo a minha carne, o meu sangue, a minha filha. (*Marilda e Eunice se abraçam)* Alba morreu para que você renascesse, filha. Você também é sangue do meu sangue...

(Os anjos entram e levam Alba. Marilda e Eunice seguem o cortejo.)

(Em outro canto do placo, a luz ilumina Aurora, desconsolada com a morte da amiga.)

AURORA: Maldita, maldita sejas, Aurora... Maldita pelo dia em que nasceste... Maldita pelos pais que não conheceste ou que não quiseram conhecê-la... Maldita por perder o grande amor de sua vida... Maldita pelo mal que fizeste sem querer... Morrer deve ser como não haver nascido... É melhor morrer do que viver sofrendo... Os mortos não têm mais pesares para se lamentar... Devo morrer, é fato, foi para isso que vim aqui... Ai de mim... Deus perdoa-me... Jogo-me nestas águas para purificar-me desta angústia que varre meu peito...

AMÁLIA: Não, não faça isso, minha doce criança. O que pode levar uma pessoa a querer acabar com o dom supremo de Deus?

AURORA: É a senhora novamente! Pois saiba que é a própria vida que não me quer.

AMÁLIA: O que a leva a pensar assim? Tenho certeza que existem pessoas que te amam e que fariam tudo para vê-la feliz...

AURORA: Quem é você que me diz coisas tão preciosas?

AMÁLIA: Sou apenas uma pessoa que entende o sofrimento pelo qual você passa e que por isso mesmo lhe quer muito bem. Pense em todos aqueles que você conhece e que se dedicaram a você...

AURORA: Pois saiba que todos aqueles que amei morreram ou me deixaram...

AMÁLIA: Aurora... Quando o amor é realmente forte, nada pode impedi-lo... Não desista nunca.

AURORA: Ah, meu Deus, o que me resta agora? Não tenho mais nada, nem ninguém. Nem a morte pode mais me dar abrigo.

(Aurora sai correndo, esperançosa. Apagam-se as luzes.)

(Jorge Augusto e Adônis entram, em busca de Aurora. Eles a encontram em outro canto do palco.)

JORGE AUGUSTO: Aurora... Eu vim te buscar... Eu tenho pensado em você o tempo todo... Venha comigo... (*Aurora não liga para Jorge Augusto, ignorando-o)*

J.A.: Não me trate assim... É mais do que posso suportar. Tudo o que minha mãe disse no colégio foi apenas um desabafo... Ela só quer a nossa felicidade... Venha comigo, querida... Pela primeira vez percebi o vazio, a falsidade, o grotesco da parada vã em que tenho figurado... Aurora! Você está matando o meu amor. Meu Deus, que loucura a minha? Amar alguém que me despreza.

AURORA: Calma, Jorge Augusto. As coisas não são bem assim....

J.A.: Eu lhe darei tudo o que você quiser... luxo, jóias, vestidos, festas, viagens, glória, esplendor...Você terá o mundo aos seus pés e ainda usará o meu nome.

AURORA: Muito obrigada, mas eu não amo você. *(Aurora se vira para partir)*

J.A.: Então você não vem, ordinária... É assim que você retribui tudo o que minha mãe fez por você? Aurora ingrata! Bem pouco sabe do amor e da gratidão. Sem os cuidados e o dinheiro de minha mãe, o que seria de você, hein, Aurora? Uma qualquer de terceira ordem, com uma carinha bonita. Mamãe tinha razão: você não passa é de uma leviana, prostituta, oportunista, aproveitadora, dissimulada, vigarista... Adônis!!!

(Adônis embebe um pano com éter, se aproxima de Aurora pelas costas e a deixa desacordada. Adônis e Jorge Augusto saem de cena, sorrindo, com Aurora nos braços.)

(Num foco de luz, Beatriz gesticula com Antônio.)

ANTÔNIO: Beatriz, eu já disse que não quero saber de nada disso!

Beatriz tenta insistentemente.

ANTÔNIO: Não. Isso não é possível.

(Beatriz pede de joelhos que Antônio a acompanhe.)

ANTÔNIO: Tudo bem. Eu vou.

(Antônio e Beatriz observam Gilda chegando para conversar com Dario.)

GILDA: Dario, eu acabo de receber um recado de Lola. Aconteceu uma coisa maravilhosa.

DARIO: É mesmo? O que é que você tem aí?

GILDA: Vamos brindar. Os meus planos saíram melhor do que eu imaginava. E, graças à minha inteligência, Aurora está fora do caminho.

(Dario e Gilda se beijam; Beatriz os mostra para Antônio, que parte pra cima dos dois)

ANTÔNIO: O que é isso Gilda, eu não compreendo, vocês não. *(Partindo pra cima de Dario)* E você!

(Antônio e Dario começam a brigar. Gilda os interrompe.)

GILDA: Aurora se casou, meu querido. E o escolhido foi Jorge Augusto, filho de Lola!

ANTÔNIO: *(Apanhando o copo da mão de Gilda.)* É uma pena, Gilda, mas vocês nunca saberão o que é o verdadeiro amor. Vocês misturam dinheiro com sentimento e vivem na mais completa solidão. *(Joga champanhe na cara de Gilda.)* Eu não os odeio, porque isso me faz mal. Eu os desprezo. Adeus. *(Sai com Beatriz)*

GILDA: Cretino! Eu te disse que esta muda nos causaria problemas! Ah... Antônio, você não é o único homem do mundo... Eu hei de encontrar alguém que me tire desta vida!

(Saem todos. Em outro espaço do palco, a luz ilumina o casamento de Jorge Augusto e Aurora, que está dopada. Entram Lola e o Padre.)

LOLA: Eu sei que não é muito comum realizar um casamento em um bordel, mas não se preocupe, que o senhor será muito bem recompensado por isso. *(Coloca dinheiro dentro da Bíblia que o Padre carrega)* A noiva está até tonta, mas é a emoção do momento.

Padre: Onde estão as testemunhas, senhora Lola?

LOLA: Meninas! *(Entram as meninas do bordel)*

Padre: Estamos aqui para celebrar a união de Aurora Rodrigues, Jorge Augusto de Jesus. Em nome da Santa Igreja Católica, eu vos declaro marido e mulher.

(Jorge Augusto joga o buquê e Adônis sai com Aurora em seu colo; Lola dança com Jorge Augusto.)

LOLA: Preciso falar com você.

J.A: Você parece preocupada. Enfim, realizamos tudo o que planejávamos. Não gostou do casamento?

LOLA: Não é nada disso. É que preciso dizer que há um trato em relação à Aurora: a sua virgindade está prometida a um outro ho-

mem, o que significa que a primeira noite não será sua, meu filho. E disso eu não abro mão.

J.A: É essa a sua preocupação? Ora, mamãe... Fale-me da herança se quer preocupar-se, mas não da virgindade de Aurora. Não faço questão alguma. O que me importa é o dinheiro.

LOLA: O dinheiro virá logo, meu querido. Já mandei Adônis dar entrada nos papéis em cartórios e bancos, e vocês se casaram em comunhão de bens.

J.A: Ah! Não vejo a hora... Viajar muito!!! Conhecer lugares e mulheres lindíssimas...

LOLA: Agora vamos brindar, pois isso sela o passado e abre o futuro definitivamente! *(Brindam)* Beba também, Adônis. É Festa!

J.A: Brindemos à nossa astúcia, persistência e conseqüente vitória... Mas posso saber quem é o pretendido?

LOLA: Não agora, meu querido. A festa já está começando, os convidados estão chegando... E o show não pode parar!

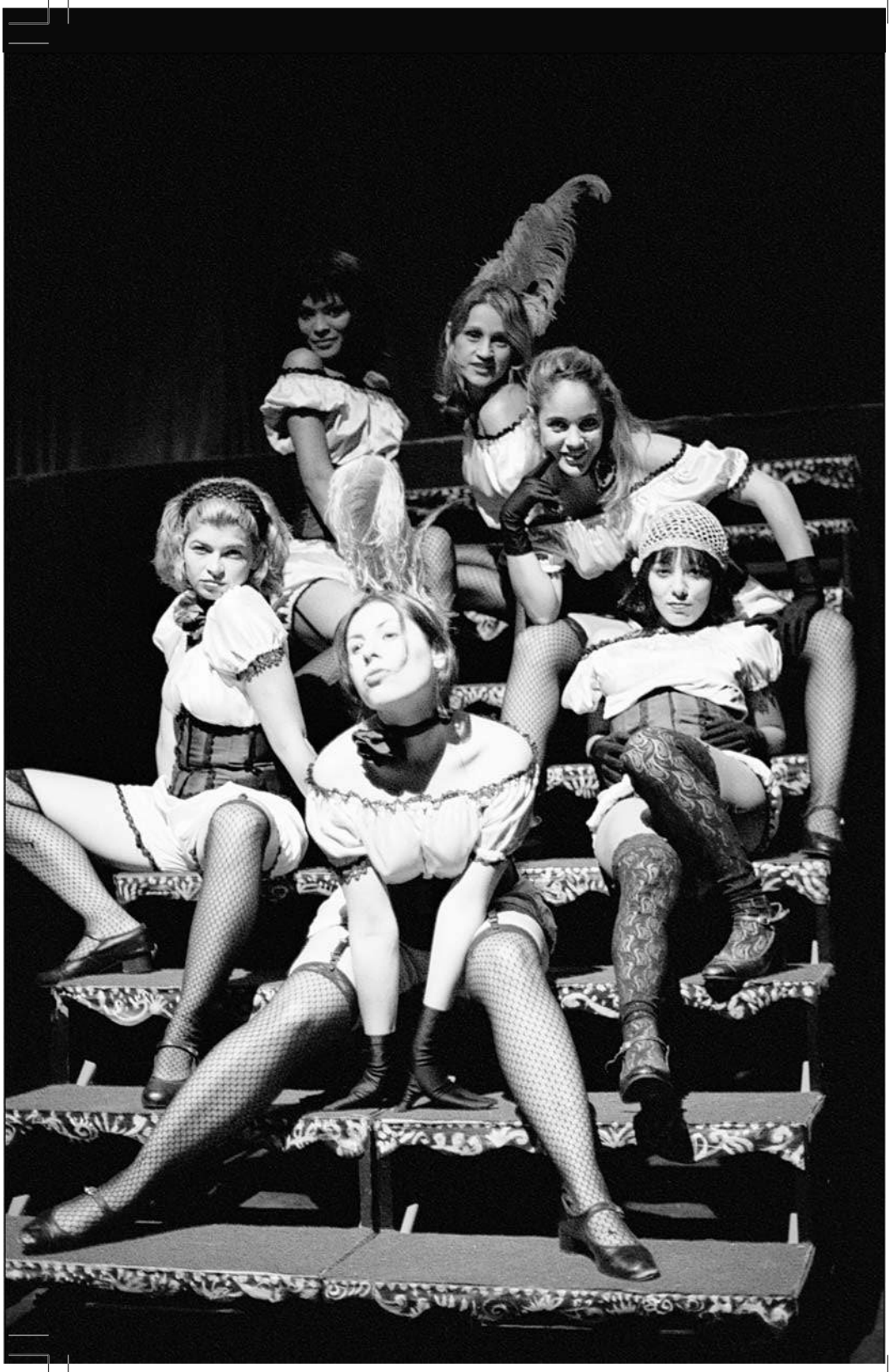
(Enquanto os dois conversam, várias pessoas entram no bordel. Inclusive Gregório, que logo é abordado por Adônis)

ADÔNIS: Sim, senhor, quem é vivo sempre aparece. Que prazer encontrá-lo. É um grande prazer para *maison* recebê-lo depois de tantos anos.

GREGÓRIO: Jamais imaginei sorrir ao vê-lo, Adônis. Jurei que não poria os pés aqui outra vez. Mas não pude resistir à maneira agradável como fui convidado. Posso perceber que Lola preparou uma noite de gala.

ADÔNIS: Madame resolveu reunir os clientes especiais para uma noite inesquecível. Números novos, ultra-sensuais, que culminarão com uma surpresa jamais vista na cidade.

GREGÓRIO: Percebo que tudo é do bom e do melhor, mas, quando a esmola é demais, o santo desconfia. Lola não estará me preparando uma cilada. Afinal, a nossa separação foi repleta de ressentimentos.



ADÔNIS: Madame é uma mulher fina e um dos ditames da elegância é saber perdoar. E nisto o tempo é o melhor dos remédios.

GREGÓRIO: E o que não tem remédio remediado está.

ADÔNIS: E a saudade é o sentimento que vem logo após o perdão. Apaga qualquer ressentimento.

GREGÓRIO: Saudade?

ADÔNIS: Sim, saudade. Nesta nossa idade devemos nos lembrar apenas das coisas boas. Madame sempre traz à memória os momentos de prazer que desfrutou em sua companhia.

GREGÓRIO: Ah, a juventude... a juventude mora num palácio de alegrias.

ADÔNIS: E a alegria está de volta. Aproveite bem esta noite. E não se esqueça da surpresa final.

(Apagam-se a luzes. Todos saem. Amália entra e aborda Antônio)

AMÁLIA: O que aconteceu com você? Me parece tão aflito?

ANTÔNIO: O amor... Por que é que aquilo que traz felicidade ao homem acaba sendo a fonte de suas desgraças?

AMÁLIA: Está vendo aquela nuvem ao longe? Daqui a alguns instantes o sol vai surgir por detrás dela.

ANTÔNIO: É assim com a natureza.

AMÁLIA: E como ela se chama?

ANTÔNIO: Aurora... Aurora!

AMÁLIA: "O sol há de brilhar mais uma vez. E a paz há de chegar aos corações. Do mal será queimada a semente. E o amor será eterno novamente." Vá, ainda há tempo.

ANTÔNIO: Obrigado. Seja lá quem a senhora for… Aurora! *(Sai correndo)*

(As luzes se apagam, o ambiente transforma-se no bordel, novamente. Jorge Augusto canta em meio às meninas do bordel, que dançam. Terminado o show, Lola apresenta a surpresa da noite)

LOLA: E atenção, senhoras e senhores, para a grande atração da noite. Vejam com seus próprios olhos... beleza como esta jamais passou pela *maison*. Sua pele é alva como a neve e macia como o algodão, sua boca é doce como a cereja.

GREGÓRIO: *(A parte)* É Aurora ou já estou bêbado?

ADÔNIS: Ela é sua, Gregório.

LOLA: Eu lhes garanto que este corpinho jamais ficou nu na frente de homem algum... e o mais importante... ela é virgem! E por isso ela vale mais, muito mais! Quanto vale a virgenzinha?

(Começa o leilão, as meninas vão animar a platéia. Gregório dá o lance mais alto e arremata Aurora)

LOLA: Fechado para o Senhor Gregório. Vamos, meninas, que a festa continua!!!!

(Todos saem. Gregório fica sozinho com Aurora, que continua dopada)

GREGÓRIO: Meu Deus, há quanto tempo não tenho nos braços tanta graça e juventude. *(Passa as mãos pelas costas de Aurora)* Vem, abraça este homem que enlouquece por ti. *(Ela se afasta)* Ah, é tímida a menina... Eu não me importo, gosto assim, tímida. Não te inquietes, que eu saberei agir com cautela. *(Tira a blusa de Aurora)* Farei vir devagar o desejo até que não possas mais. Então, gritará para que eu te cumule mais e mais de prazer. *(Se afasta, olhando para o corpo de Aurora)* Vem! *(Vê o camafeu)* Onde foi que você arrumou isso, menina? Vamos, me diga!

AURORA: Eu tenho desde pequena... Foi minha mãe... Por favor, não faça nada comigo!

GREGÓRIO: Foi sua mãe o quê? Vamos, me diga! Foi sua mãe o quê?

AURORA: Foi minha mãe que me deu... Ela pôs em meu pescoço antes de desaparecer... Ela sumiu no rio.

GREGÓRIO: *(Jogando Aurora no chão)* É mentira, é tudo uma grande mentira! Você e Lola estão querendo me enlouquecer! *(Vai bater em Aurora, quando entra Amália)*

AMÁLIA: Não toque nela, Gregório!

GREGÓRIO: Amália, não pode ser!

AMÁLIA: Aurora é nossa filha e você estava prestes a cometer...

GREGÓRIO: Um crime hediondo.

AURORA: Mas, quem são vocês?

AMÁLIA: Eu sou sua mãe, Aurora. E, se quer saber por onde estive, Gregório, saiba que meus restos mortais ainda jazem no fundo do rio onde fui jogada por Adônis. Mas sempre estive do lado de minha filha, de quem você, Lola e a morte tentaram me separar. Agora eu sei de tudo, Gregório. Sei porque se casou comigo, do traidor que foi e é, da criatura vil pela qual uma jovem inocente se apaixonou e acabou morta. Sei também sobre Lola: ela se vinga de mim em Aurora, como se fosse nossa culpa o abandono em que viveram ela e a mãe. Mas eu não vou deixar que Aurora repita a minha história por culpa de vocês.

AURORA: Eu não agüento mais. Eu não agüento mais. Antônio... Antônio, onde você está? Eu quero morrer, eu prefiro morrer.

AMÁLIA: Não fale assim, minha filha. Toda essa dor e sofrimento estão para ter um termo. Você será feliz, Aurora. Você será feliz.

AURORA: Mãe! Mãe!

(Amália sai. Aurora se levanta)

GREGÓRIO: *(Depois de correr atrás do espírito de Amália*) Amália! Amália! Meu Deus, não! Eu sou um desgraçado! Miserável, me perdoa, minha filha.

AURORA: Pai!

GREGÓRIO: Minha filha... Maldito pai.

AURORA: Eu tenho um pai...

GREGÓRIO: Fracassado, um indigno pai.

AURORA: Mas pai.

GREGÓRIO: Sórdido pai.

AURORA: Meu pai.

GREGÓRIO: Filha! (*Abraçam-se ternamente*) Minha filha, me perdoe. Eu sei que eu errei. Mas, agora estou disposto a reparar todo o mal que lhe causei. Venha, vamos, eu vou tirar você das garras de Lola.

(Aurora e Gregório fazem que vão sair, mas são interpelados por Adônis e Jorge Augusto)

JORGE AUGUSTO: Onde o senhor pensa que vai? A moça fica, é da casa.

GREGÓRIO: Não encoste nela!

JORGE AUGUSTO: Você pagou apenas para deflorá-la... O dilema de um ébrio: beber ou cair.

GREGÓRIO: Miserável!!!

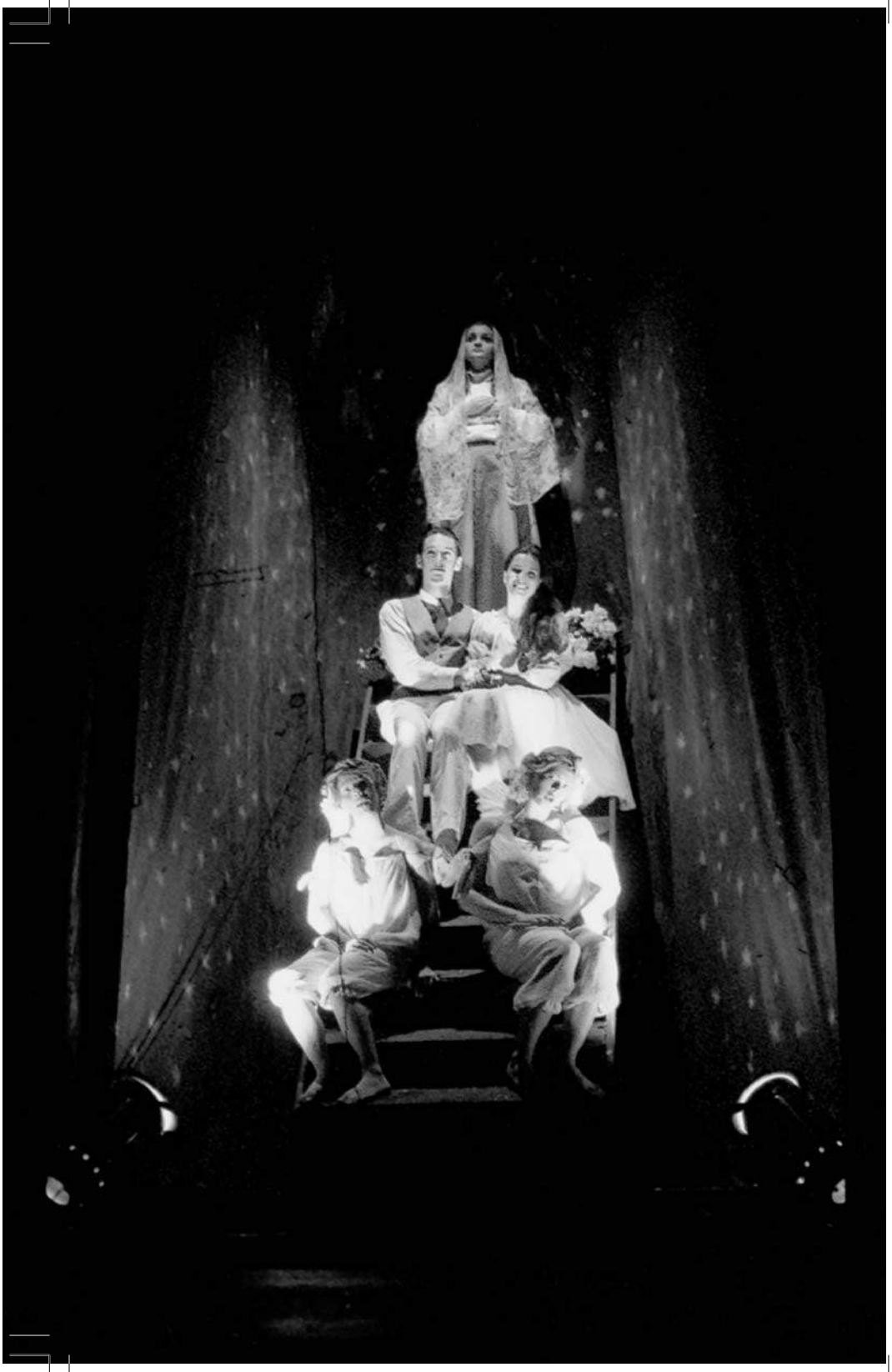
(Gregório esfaqueia Jorge Augusto. Adônis atira em Gregório, que cai. Lola se atira aos prantos sobre o cadáver de seu filho e Aurora, sobre o cadáver de seu pai. Antônio aparece; Aurora corre para seus braços. Lola dá outro tiro, que mata os dois. Aurora e Antônio caem abraçados. A luz vai caindo em resistência e, no outro lado, surge Beatriz ao lado do caixão de Margarida. Beatriz, agora falando, se dirige à mãe morta.)

BEATRIZ: Mãe, é uma pena que você não esteja mais entre nós. Você certamente ficaria muito feliz em poder vir-me falar. A morte de Antônio foi demais para a senhora. Mas eu sei que, no fundo, o verdadeiro amor nunca desaparece. Como o seu amor de mãe, que há de ser infinito e eterno, também o amor de Antônio e Aurora há de reinar para sempre. Eu sei que a luta entre o bem e o mal jamais

cessará e que muitas vezes o mundo nos parece irremediavelmente dominado pela perfídia. Mas um dia o sol há de brilhar e a luz há de se instalar nos corações. Como o amor de Aurora por Antônio e de Antônio por Aurora, o meu amor pela senhora será eterno. Por toda a minha vida.

Termina a fala de Beatriz e, no fundo do palco, no alto de uma escada em forma de altar, surge a imagem de Aurora e Antônio no céu, amparados pela figura de Amália em forma de santa. Os dois se beijam e a cena se congela. Um coro canta a canção "Perdi meu anel no mar". A luz cai em resistência. Entra a música "Juízo Final" de Nelson Cavaquinho e os atores agradecem.

fim



POR TODA A MINHA VIDA

Direção: Eduardo Moreira
Assistência de Direção: Júlio Maciel, Laura Bastos e Rita Clemente
Coordenação Dramatúrgica: Luís Alberto de Abreu
Dramaturgia: Ana Régis, Georgia Oliveira, Ivana Andrés, Marcelo Braga, Marcelo Henrique Costa, Maria Cristina Andrade, Sofia Martins
Texto: Oficina de Dramaturgia
Preparação Vocal: Ernani Maletta e Amaury Vieira
Arranjos Instrumentais: Carlos Laudares
Arranjos Vocais: Ernani Maletta
Preparação Corporal: Dudude Herrmann e Rita Clemente
Cenografia: Adriana Leão e Eduardo Moreira
Cenotécnica: Helvécio Izabel e Klênio Rodrigues
Figurino: Juliana Floriano
Assistência de Figurino: Zé Lúcio Martins
Execução de Figurino: Clotilde Ferreira
Trilha Sonora: Mauro Maya e Eduardo Moreira
Iluminação: Alexandre Galvão, Wladimir Medeiros, Júlio Maciel e Chico Pelúcio
Assistência Técnica: Felipe Cosse e Juliano Coelho
Contra-Regras: Klênio Rodrigues, Felipe Sampaio, Léo Oliveira, Jaime Oliveira e Welison dos Santos
Projeto Gráfico: Laura Bastos
Fotos de Divulgação e Programa: Bianca Aun
Foto do Cartaz "I Wait": Julia Margaret Cameron
Assessoria de Comunicação: Júnia Alvarenga
Assistente: Cristiana Brandão
Coordenação de Produção: Romulo Avelar
Produção Executiva: Agentz Produções Culturais.

Elenco/Personagens:

Ana Domitila (Anjo)
Amaury Vieira (Jorge Augusto)
Cristiana Brandão (Aurora)
Ellen Liotto (Beatriz)
Janaína Morse (Lola)
Juliana Floriano (Eunice)
Juliana Antunes (Amália)

July Fonseca (Alba)
Karla Duarte (Gilda)
Leonardo Lessa (Antônio)
Marlene Nunes (Margarida)
Marcos Gontijo (Dario)
Mariana Rubino (Dalva)
Mauro Maya (Pastor)
Natália Mendes (Marilda)
Priscilla D'Agostini (Anjo)
Tristão Macedo (Adônis)
Zé Lúcio Martins (Gregório)

Professores

Interpretação: Eduardo Moreira
Preparação Vocal: Ernani Maletta
Preparação Corporal: Dudude Hermann e Rita Clemente
Jogos Teatrais: Laura Bastos e Júlio Maciel
Produção Cultural: Romulo Avelar

Workshops

Panorama da Arte e do Teatro: Cacá Brandão
Esgrima: Maqui
Melodrama: Luís Alberto de Abreu
Filosofia: Ricardo Pimenta

Também fizeram parte do "Oficinão 2000":
Guilbert, João, Manuel, Marcelo, Osmauro, Rubão e Ana Maria.

GRUPO GALPÃO

Atores

Antonio Edson
Arildo de Barros
Beto Franco
Chico Pelúcio
Eduardo Moreira
Fernanda Vianna
Inês Peixoto
Júlio Maciel
Lydia Del Picchia
Paulo André
Rodolfo Vaz
Simone Ordones
Teuda Bara

Equipe

Coordenação de Produção	Gilma Oliveira
Assessoria de Planejamento	Romulo Avelar
Assessoria de Comunicação	Paula Senna
Iluminação e sonoplastia	Alexandre Galvão
Iluminação	Wladimir Medeiros
Cenotécnica	Helvécio Izabel
Produção Executiva	Beatriz Radicchi
Assistência de Planejamento	Regina Célia
Gerência administrativa	Arlene Marques
Estagiário de Comunicação	Gabriel Leite Motta
Auxiliar Administrativo	Andreia Oliveira
Recepção	Gabrielle Lúcia da Silva
Serviços Gerais	Marlene de Oliveira

GALPÃO CINE HORTO

Direção geral Chico Pelúcio

Conselho gestor Beto Franco, Lydia Del Picchia e Júlio Maciel

Coordenação geral Leonardo Lessa

Coordenação de produção Joyce Malta

Assistentes de produção Cristiane Moreira, Erica Vilhena e Patrícia Campolina

Coordenação do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro (CPMT) Luciene Borges

Assistente do CPMT Sabrina Paolucci

Bibliotecária do CPMT Fernanda Christina da Costa

Estagiário do portal Primeiro Sinal Thiago Prata

Coordenação pedagógica Ana Domitila e Lydia Del Picchia

Secretária de cursos Denise Cristina Ferreira Calixto

Núcleo pedagógico Gláucia Vandeveld, Juliana Barreto, Juliana Martins, Kenia Dias, Manuela Rebouças e Tarcísio Ramos

Coordenação do projeto sócio-cultural Conexão Galpão Lúcia Ferreira

Equipe do projeto Conexão Galpão Priscila Cruz, Dayane Lacerda, Gustavo Baracho e Reginaldo Santos

Coordenação Técnica Bruno Cerezoli

Técnico Orlan Torres (Sabará)

Assistente Técnico Diógenes de Jesus Carvalho

Gerência administrativa e financeira Maria José dos Santos

Auxiliar administrativo Leandro Dias

Gerência operacional Rose Campos

Recepcionista Cláudia Maria

Porteiro Eberton Pereira

Segurança Odelmo Marques da Silva Júnior

Serviços gerais Maria Márcia, Juarez Pereira e Rozeli Dias

Consultoria pedagógica Fernando Mencarelli

Consultoria em planejamento Romulo Avelar

Assessoria de planejamento Regina Célia

Assessoria de comunicação Tiago Penna

Estagiário de comunicação Caio Otta

Fotografia Guto Muniz / Casa da Foto

Programação Visual Otávio Santiago

Caderno de Dramaturgia do Galpão Cine Horto

2001 Cães de Palha
2002 O Homem que Não Dava Seta
2003 A Vida é Sonho
2004 In Memoriam

Oficinão

2

Cadernos de Dramaturgia do
Galpão Cine Horto

VOLUME 1

OFICINÃO 1998 – Noite de Reis

OFICINÃO 1999 – Caixa Postal 1500

OFICINÃO 2000 – Por Toda a Minha Vida

REDATORES Chico Pelúcio, Junia de Castro Magalhães Alves, Marcelo Henrique, Bete Penido, Eduardo Moreira, Sofia Fada e Lúcia Trindade Valente

COLABORADORES Marcelo Braga, Ivana Andrés e Cristiana Brandão

REVISÃO DE TEXTO DRAMATÚRGICO Júlio Maciel e Leonardo Lessa

VOLUME 2

OFICINÃO 2001 – Cães de Palha

OFICINÃO 2002 – O Homem que Não Dava Seta

OFICINÃO 2003 – A Vida é Sonho

OFICINÃO 2004 – In Memoriam

REDATORES Ana Régis, Chico Pelúcio, Maria Cristina Andrade, Paulo Azevedo, Isabel Jimenez, Letícia Andrade, Luis Giffoni, Lydia Del Picchia, Junia de Castro Magalhães Alves e Lúcia Trindade Valente

COLABORADORES Paulo Azevedo e Nina Caetano

REVISÃO DE TEXTO DRAMATÚRGICO Ana Régis, Túlio Sieiro, Marcelo Oliveira e Juliana Martins

VOLUME 3

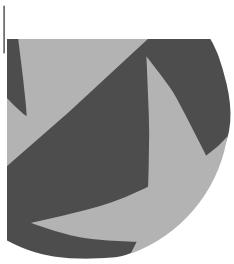
OFICINÃO 2005 – Estado de Sítio

OFICINÃO 2006 – Quando o Peixe Salta

OFICINÃO 2007 – Lúdico Circo da Memória

REDATORES Marcelo Bones, José Carlos Aragão, Fernando Mencarelli, Rodrigo Campos, Francisco Medeiros, Junia de Castro Magalhães Alves e Maria José M. Vianna

REVISÃO DE TEXTO DRAMATÚRGICO Rodrigo Campos e Luis Alberto de Abreu



Galpão Cine Horto

Cadernos de Dramaturgia do Galpão Cine Horto

OFICINÃO

Volume 2

ARGVMENTVM
Belo Horizonte
2009

Todos os direitos reservados à ARGVMENTVM Editora Ltda.
© Galpão Cine Horto

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem a autorização da Editora. As idéias contidas neste livro são de responsabilidade do seu autor e não expressam necessariamente a posição da editora.

COORDENAÇÃO EDITORIAL Luciene Borges

CONSELHO EDITORIAL Eduardo Moreira, Fernando Mencarelli, Júlio Maciel, Júnia Alves, Leonardo Lessa

REDAÇÃO FINAL Nina Caetano

FOTOGRAFIAS Guto Muniz

CAPA Otávio Santiago

PROJETO GRÁFICO DE MIOLO Milton Fernandes

PRODUÇÃO EDITORIAL Daniela Antonaci

REVISÃO ORTOGRÁFICA Erick Ramalho

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE | SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C129
v.2

Cadernos de dramaturgia do Galpão Cine Horto : oficinão, volume 2. - Belo Horizonte, MG : Argvmentvm, 2009.

184 p. ; il.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-98885-53-7

1. Galpão Cine Horto (Centro Cultural). 2. Teatro - Belo Horizonte (MG) - História. 3. Teatro - Estudo e ensino - Belo Horizonte (MG). 4. Teatro brasileiro - Belo Horizonte (MG) - História e crítica. I. Galpão Cine Horto (Centro Cultural). II. Título: Oficinão, volume 2.

09-0722. CDD: 792.098151
CDU: 792(815.1)
17.02.09 19.02.09 011129

Centro de Pesquisa e Memória do Teatro | Galpão Cine Horto
Rua Pitangui, 3613 – Horto | 31030-065
Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil | Tel: 55 31 3481.5580
www.galpaocinehorto.com.br | centrodepesquisa@galpaocinehorto.com.br

ARGVMENTVM Editora Ltda.
Rua dos Caetés, 530 sala 1113 – Centro | 30120-908
Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil | Tel: 55 31 3212 9444
www.argvmentvmeditora.com.br | contato@argvmentvmeditora.com.br

SUMÁRIO

O Projeto Oficinão do Galpão Cine Horto
Chico Pelúcio *7*

Oficinão: uma experiência pedagógica
Luís Alberto de Abreu *11*

OFICINÃO 2001 – CÃES DE PALHA 13

Ensaios

Lembranças sobre *Cães de Palha*
Ana Regis *15*

Texto

Cães de Palha 21

FICHA TÉCNICA 51

OFICINÃO 2002 – O HOMEM QUE NÃO DAVA SETA 53

Ensaios

O Homem que Não Dava Seta
Chico Pelúcio *55*

O processo D'*O homem que não dava seta*
Maria Cristina Martins de Andrade *59*

Texto

O Homem que Não Dava Seta 65

FICHA TÉCNICA 101

OFICINÃO 2003 – A VIDA É SONHO 103

Ensaios

Um rico aprendizado tradução e adaptação da obra clássica *A Vida é Sonho*, de Calderón de la Barca

Isabel Jimenez *105*

Escrituras de rebeldia: a dramaturgia de *A vida é Sonho*

Letícia Andrade *111*

Pontos de partida 111
A dramaturgia em edição 112
A dramaturgia em composição 115

FICHA TÉCNICA 119

OFICINÃO 2004 – IN MEMORIAM 121

Ensaios

"Os vivos são governados pelos mortos" – Memórias de *In Memoriam*

Lydia Del Picchia *123*

O ponto de partida 123
E agora, José? 128
Barranco Alto 131
Epílogo 133

In Memoriam

Luis Giffoni *137*

A Realidade, o Espetáculo, a Carnavalização e o Riso Reduzido em *In Memoriam*

Júnia de Castro Magalhães Alves e Lúcia Trindade Valente *141*

Texto

In Memoriam 145

FICHA TÉCNICA 181

EQUIPES

Grupo Galpão 183

Galpão Cine Horto 184

O PROJETO OFICINÃO DO GALPÃO CINE HORTO

Chico Pelúcio *

O Grupo Galpão, ao longo de sua existência, sempre desenvolveu outras atividades, além dos espetáculos, no intuito de revitalizar seu elo com a comunidade e com outros criadores. A necessidade de sobrevivência artística e organizacional nos levou a diversas experiências de troca, de encontro e de compartilhamento. Participamos ativamente da criação do Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo e, da mesma forma, do Movimento de Teatro de Grupo de Minas Gerais. Marcamos presença em diversos festivais, encontros, debates e discussões de projetos e políticas públicas. Concebemos e executamos as duas primeiras edições do Festival Internacional de Teatro de Rua de Belo Horizonte (1990 e 1992), que se transformou, em 1994, no Festival Internacional de Teatro Palco e Rua – FIT BH – numa parceria mais estreita com a Secretaria Municipal de Cultura. Com o afastamento do Galpão do FIT, em 1995, abriu-se uma lacuna na relação do Grupo com a cidade e com a comunidade artística. Iniciava-se a era do mercado individualista, das leis de incentivo, dos grandes eventos e do "salve-se-quem-puder", além da omissão do poder público brasileiro frente às suas obrigações constitucionais com a cultura.

Foi nesse vazio, nesse vácuo que surgiu a possibilidade de ocupação de um cinema antigo, abandonado, vizinho à nossa sede: o Cine Horto. No primeiro momento, não era a reforma física o maior problema, mas sim, como dar vida ao que seria um espaço voltado ao teatro. Abrimos uma ampla discussão com amigos, professo-

* Ator e diretor de teatro, integrante do Grupo Galpão e Diretor Geral do Galpão Cine Horto.

res, atores e diretores, no sentido de elaborar um projeto artístico para o que chamaríamos, posteriormente, de Galpão Cine Horto. Descobrimos, nessas reflexões, a existência de uma grande carência em Belo Horizonte: oportunidades de reciclagem para os artistas de teatro, especialmente os atores. Esse se tornou, então, o nosso primeiro objetivo. O Cine Horto deveria ser um espaço que possibilitasse diversas formas de troca, aprofundamento, pesquisa, formação e fomentação do teatro.

Durante quase um ano, realizamos uma série de encontros teóricos e práticos para o amadurecimento artístico do projeto, que batizamos de Oficinão. A proposta era proporcionar a um grupo de atores, já com experiência, um mergulho em algum tema específico. A pesquisa teria a duração de um ano e essa vivência resultaria na montagem de um espetáculo. Desse modo, o Oficinão seria a espinha dorsal da Casa, a partir da qual seriam buscadas outras formas de ampliar a experiência rumo à profissionalização dos envolvidos. Incluímos um curso de Produção Cultural na grade de atividades e incentivamos o envolvimento dos atores com os diversos segmentos da arte teatral, como a iluminação, a cenografia, o figurino, a dramaturgia. Por trás dessa engrenagem inicial já estava o que hoje norteia todos os nossos projetos: a busca de uma vivência coletiva, de uma ética e de valores próprios do trabalho de grupo, seja na sala de criação, seja nas tarefas organizacionais ou nas relações com a comunidade.

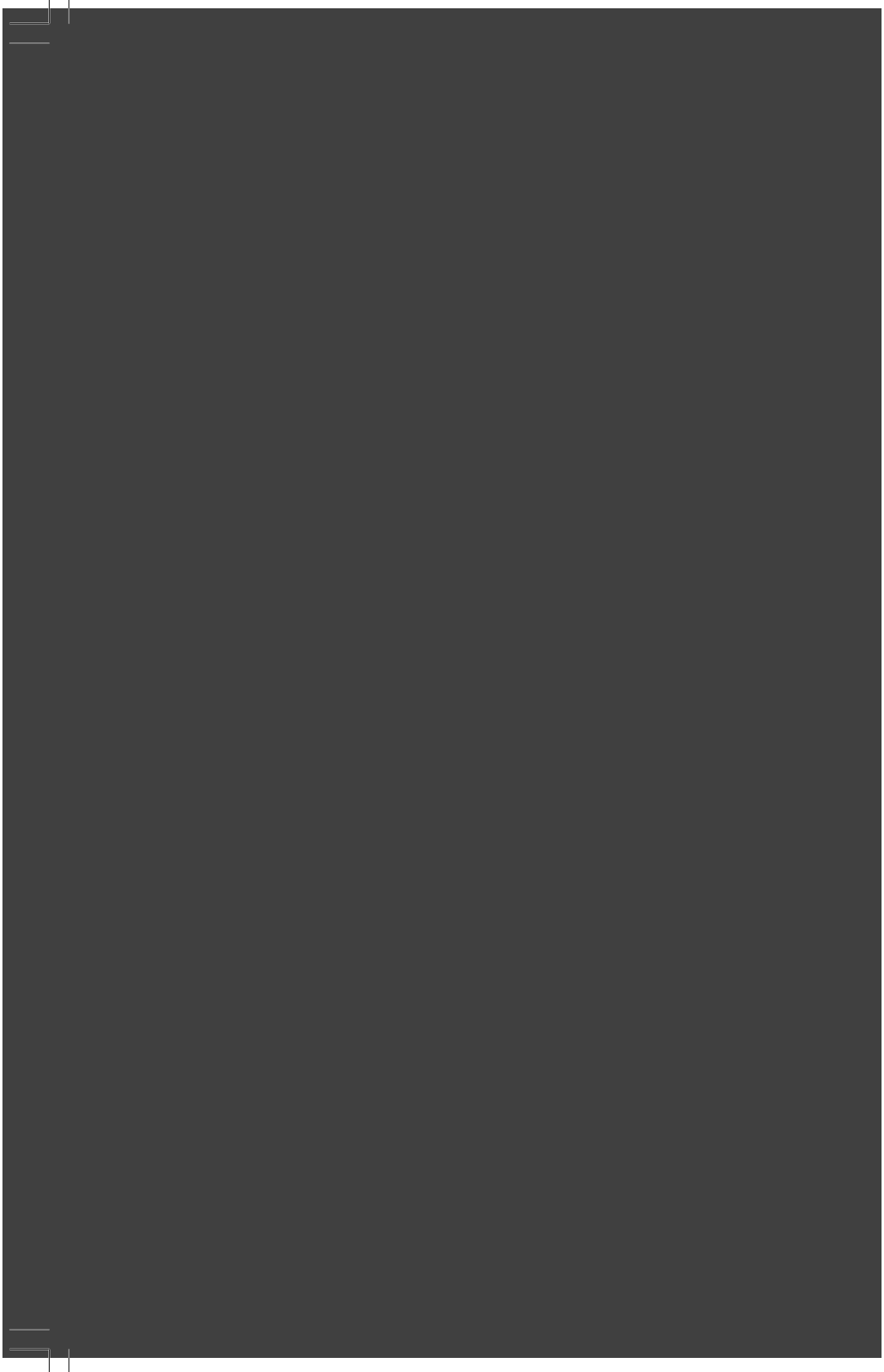
É importante registrar que o Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, experiência capitaneada por Aderbal Freire Filho, e a Escola Livre de Santo André, apresentada a nós por Maria Thais, foram fontes inspiradoras e referenciais que muito nos encorajaram em nossa busca. Assim, aventuramo-nos na implantação do Galpão Cine Horto, inaugurado às pressas em março de 1998 com a cara, a coragem e quase nenhum dinheiro.

Depois do primeiro Oficinão – que resultou na montagem da comédia de Shakespeare *Noite de Reis* – Júlio Maciel, ao assumir a coordenação da segunda edição do projeto, convida o dramaturgo de São Paulo e professor da Escola Livre de Santo André, Luís Alberto de Abreu, para implantar uma oficina de dramaturgia. Deu-se aí o início de um rico período de trabalho no Oficinão, que mergulhou

no chamado processo colaborativo de criação de um espetáculo. Esse caminho influenciou não só as futuras ações do Oficinão como de outros projetos do Galpão Cine Horto e, até mesmo, do próprio Grupo Galpão, que, na criação do espetáculo *Um Trem Chamado Desejo*, o faz sob os princípios do processo colaborativo.

A oficina de dramaturgia teve uma importância significativa: além de possibilitar a escrita de vários textos para os espetáculos do Oficinão e iniciar vários dramaturgos que, hoje, estão efetivamente trabalhando com diversos grupos, deixa uma vasta produção, ora objeto desta publicação. Com esse lançamento pretendemos preservar e disponibilizar aos artistas e ao público em geral não só os textos escritos para os Oficinões, mas, também, o relato do processo de criação que envolveu cada núcleo de trabalho.

Os *Cadernos de Dramaturgia do Oficinão* vêm somar-se à *Revista Subtexto*, atualmente em sua quarta edição, para incrementar a área de publicações do Galpão Cine Horto. Reunindo essas duas publicações, lançamos oficialmente o selo Edições CPMT, uma ação do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro realizada em parceria com a Editora Argvmentvm. Através dessa iniciativa rara e difícil, esperamos contribuir para a produção e difusão da informação numa área carente de publicações dessa natureza, além de incentivar iniciativas semelhantes.



OFICINÃO:
uma experiência pedagógica

Luís Alberto de Abreu*

O Oficinão do Galpão Cine Horto é um procedimento pedagógico na área de teatro. E dos melhores. Num país reconhecidamente carente de iniciativas desse tipo, o Oficinão se destaca por seu caráter inovador. Anualmente dezenas de atores de várias partes do Brasil se inscrevem para participar de um projeto de vivência artística única, como é próprio da construção da arte. Não se trata simplesmente da encenação de uma peça, nem de um curso ilustrativo sobre teatro, nem de oficina teórica ou prática sobre esta ou aquela técnica teatral. Trata-se do compartilhamento de experiências artísticas com diretores, dramaturgos, cenógrafos, figurinistas, iluminadores e estudiosos de outras áreas, voltados todos para a criação de uma experiência maior e única: a cena.

Acompanho o Oficinão desde sua segunda edição, em 1999, quando fui convidado a organizar o núcleo de dramaturgia que atuou no processo criativo que deu origem ao *CX Postal 1500*, espetáculo crítico na contramão das celebrações dos 500 anos de descobrimento do Brasil. De lá pra cá, posso afirmar que não existiram dois processos iguais, o que confirma a afirmação de que cada Oficinão é um processo artístico que não se repete. Houve oficinão do qual participaram nove dramaturgos para a construção de um único texto; oficinão em que os atores criaram a dramaturgia, oficinão sobre textos de Shakespeare e Calderón de la Barca. Isso não significa que não houve uma acumulação de experiências nem que não exista um viés comum a todos eles. O coletivo criador é um deles. Há um chamamento constante para a criação e o estabelecimento de um ambiente propício a ela, desde o início do processo, sem hierarqui-

* Dramaturgo e coordenador das Oficinas de Dramaturgia do Galpão Cine Horto.

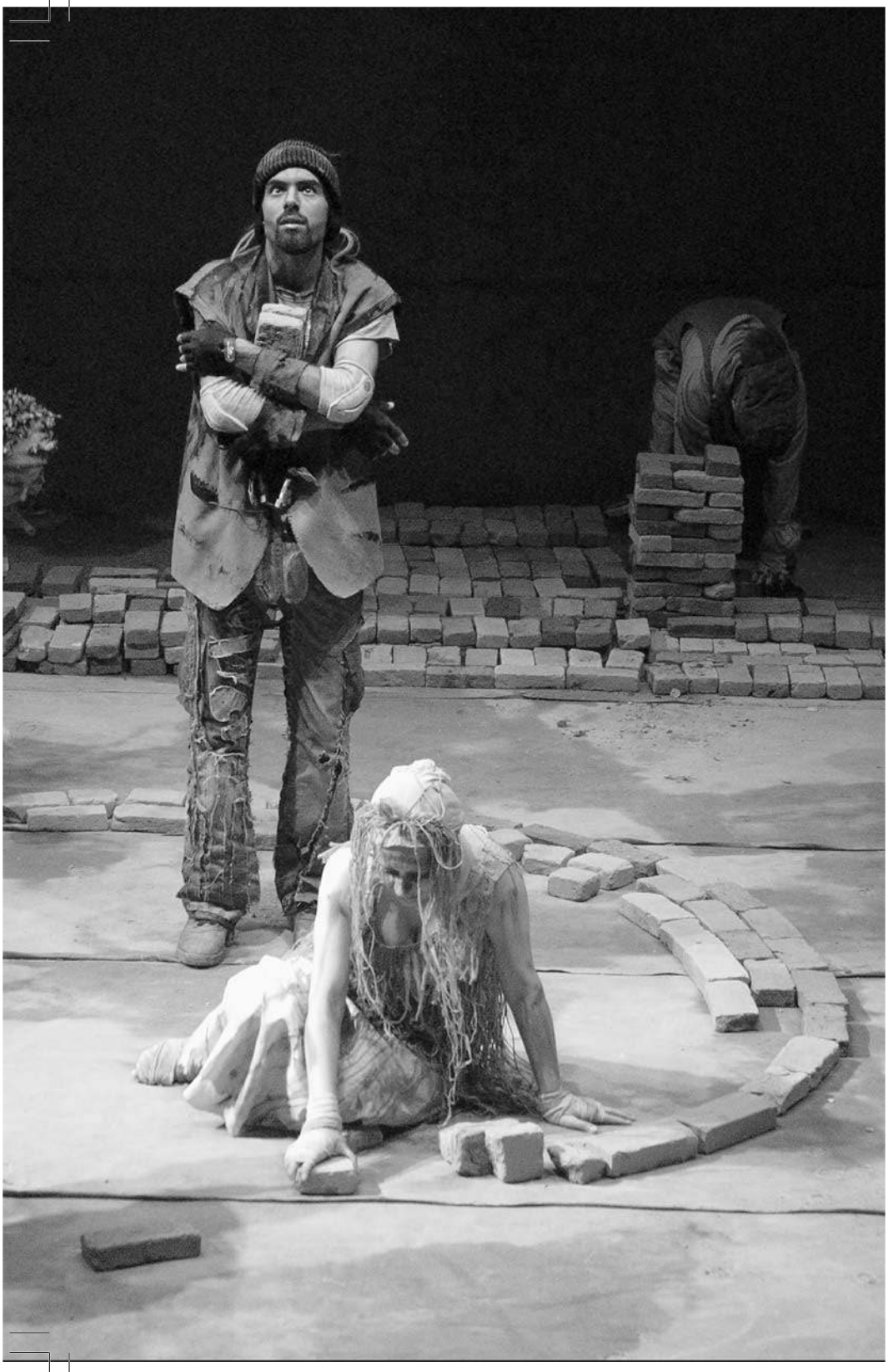
as estabelecidas *a priori*. Feudos de criação comuns a outros processos são abolidos e a cena torna-se responsabilidade de todos os envolvidos, independentemente de sua função ser dramaturgia, iluminação, direção, cenografia, música, interpretação ou figurino. A busca é o estabelecimento da cena que melhor e mais profundamente se relacione com o público. Neste sentido, há a busca de uma interpenetração de experiências, propostas, talento e trabalho.

Mas o compartilhamento da criação não é o único aspecto inovador do Oficinão. O Oficinão resgata elementos de uma pedagogia antiga, pertencente a um processo de aprendizado e construção artística que se move contra a corrente da especialização e fragmentação do conhecimento que orientam a prática de grande parte das escolas de formação artística. Essa pedagogia antiga, tradicional e popular, esquecida, é estabelecida a partir do material concreto, da experiência individual e do conhecimento de cada criador, sem pressupostos ou certezas teóricas que possam desfigurar ou diminuir o potencial do trabalho concreto da cena. Nesse sentido, a melhor contribuição na construção e resolução dos problemas da cena não provém necessariamente de quem tem mais conhecimento teórico, mas de quem possui mais experiência ou mais sensibilidade no trato do material cênico. Isso, no processo pedagógico, derruba por terra os estágios de formação tão ao gosto das escolas formais, onde o conhecimento é ministrado em doses anuais e só a partir de determinado número de doses é permitido ao aprendiz alçar os primeiros vôos criativos. Como se trata de uma vivência, no Oficinão nem o conhecimento nem o fazer artístico é seriado; a seleção não é determinada nem pelo conhecimento teórico nem pelo currículo, mas pela experiência, sensibilidade, disposição e capacidade de trabalho para enfrentar o desafio de trocar experiências, abrir mão de certezas, confiar no coletivo, exercitar a individualidade criativa na grande e arriscada aventura de construir a cena e celebrá-la com o público. Não há conhecimento teórico, por mais importante que seja – e o conhecimento teórico o é – que substitua a experiência.

OFICINÃO
2001

Cães de Palha

GALPÃO
CINEHORTO



LEMBRANÇAS SOBRE *CÃES DE PALHA*

Ana Regis*

Colaboração: Nina Caetano

Em 2002, quando o Oficinão para Atores do Galpão Cine Horto partiu para o estudo do universo do pensamento e da cultura grega, a idéia era a montagem de *Prometeu Acorrentado*. O caminho teórico passou pela construção dos mitos, por algumas discussões pré-socráticas, e partiu para a análise do Mito de Prometeu em suas diversas aparições ao longo da história, desde a Grécia antiga até os dias atuais. Mas, diante de várias questões, optou-se, por fim, pelo exercício de uma dramaturgia concebida a partir da relação do Mito de Prometeu com o homem contemporâneo, a qual resultou no espetáculo *Cães de Palha*.

Saídas do Oficinão 1999 – primeira experiência com processo colaborativo realizada pelo Galpão Cine Horto, da qual participamos como atrizes – e participantes do Núcleo de Dramaturgia do Cine Horto,[1] fomos convidadas, Nina Caetano e eu, para compor a equipe de dramaturgia sob a orientação de Luís Alberto de Abreu. Eu assumi o papel de dramaturga da encenação: acompanhava os ensaios (e improvisações) dos atores, propunha cenas, organizava diálogos... de licença maternidade, Nina foi chamada, a princípio, para apoiar, tecnicamente, o trabalho: ela faria uma espécie de dramaturgismo, discutindo soluções para o texto, propondo enca-

* Atriz da Cia. Bárbara, mãe da Maria e do Davi.

[1] O Núcleo de Dramaturgia, também originado na primeira experiência com o processo colaborativo, em 1999, já havia construído a dramaturgia de *Caixa Postal 1500* e *Por toda a minha* vida. Naquele ano, no entanto, estava funcionando mais como uma oficina livre do que como laboratório de criação (no sentido da dramaturgia de um espetáculo).

minhamentos, pesquisando materiais, etc. Além de ser interlocutora-provocadora nas conversas sobre as cenas e sobre o processo propriamente dito, Nina acabou por contribuir na criação de cenas fundamentais, como a cena final do espetáculo.

Quando Julio Maciel, o diretor, me convidou para entrar no processo, já estava decidido o ponto de vista sob o qual trabalharíamos o Mito de Prometeu. As aulas do professor de Filosofia, Marcelo Pimenta, aproximavam a Filosofia Grega de nós, criadores e homens contemporâneos, ao buscar a "Filosofia nossa de cada dia", com a qual nos identificávamos todo o tempo, e assim fomos, aos poucos, fazendo analogias de nossas vidas com o Mito de Prometeu. A maior dúvida era como construir a figura de um "Prometeu" hoje em dia, quando o conhecimento tecnológico e científico do homem já alcançou níveis antes inconcebíveis. Vimos uma brecha no que se referia à desumanização: o desenvolvimento da inteligência, muitas vezes, acontecia em detrimento das relações humanas. Com esse mote, os atores partiram para as improvisações. Surgiu a idéia de uma sociedade pós-apocalíptica, uma comunidade de sobreviventes, na qual haveria uma missão: uma construção a que todos eram submetidos por um homem que os supria de suas necessidades. A idéia de uma missão que conduz a ação de um homem é basilar na concepção do herói grego. Mas como construí-lo contemporaneamente? Talvez por isso a idéia de um tempo/espaço próximo do tempo/espaço mítico.

"Ele", como o homem era chamado na comunidade, vivia naquele espaço como o Provedor. Era o único que ultrapassava seus limites e trazia alimento para todos, aterrorizando-os com imagens terríveis do que acontecia do lado de fora da comunidade, a fim de conseguir manter todos ali. O que moveria sua obsessão, sua insistência na construção e reconstrução de um muro, sem nem ao menos explicar o porquê nem o pra quê? A partir do mito grego e do texto de Ésquilo, algumas situações, cenas e diálogos foram incorporados ao material dos atores e surgiu, também, a idéia da revelação ao final: o homem é Prometeu e, por meio da obra, busca levar o conhecimento aos homens. Apesar disso, as outras personagens tinham todo o "pulso da contemporaneidade", como diria Abreu. Como criar uma composição homogênea de elementos tão díspares?

Enquanto isso, na sala de ensaios, Julio determinava o chão literal dos atores. Todos estariam em uma espécie de planta baixa de "casa", mas não naquela que vemos no início de uma construção, quando as paredes, nas primeiras linhas de tijolos da edificação a ser construída, formam exatamente o desenho da planta baixa. No nosso caso, era o contrário. As pessoas viviam nos escombros de uma casa que um dia existiu. Uma curiosa coincidência é que mais tarde seria lançado o filme *Dogville*, de Lars Von Trier, que usou o mesmo recurso de planta baixa para descrever a pequena vila onde se passa o filme. Em nossa peça, durante os ensaios, os espaços foram aos poucos se definindo e cada cômodo da planta baixa se transformou no ambiente de uma personagem ou grupo de personagens.

Assim, tínhamos a igreja, habitada pelo padre que lia sempre os mesmos trechos da Bíblia, as únicas páginas que restaram. O Doutor, em sua casa, com seus livros que já haviam sido lidos de trás pra frente e decorados de tão lidos que eram. O salão de beleza, habitado por duas amigas e profissionais da beleza, Marlene e Berenice, as quais, naquela realidade, surgiram como um resquício de uma sociedade de consumo e valorização da beleza externa e fugaz. Mas, mesmo ali, naquela sociedade pós-apocalíptica, elas nos serviram de recurso em vários momentos da peça, quer fosse para ressaltar esta seqüela de uma ditadura da sociedade contemporânea, quer fosse para revelar uma possível essência feminina, ou ainda para mostrar a relatividade da beleza. No espaço da casa, contávamos, ainda, com o ambiente da "casinha do Zé e da Chica", casal de senhores que perdeu seu filho na catástrofe à qual sobreviveram. Zé tinha uma obsessão em relação ao tempo e gastava seu tempo livre tentando reconstruir um velho relógio; Chica vivia pela esperança da volta de seu filho. O cômodo em que Laura/Dolores vivia era composto por telefone, TV, controle remoto, destroços de uma sociedade tecnológica que já não funcionavam mais, mas que eram usados regularmente pela personagem, que "via" suas novelas e "conversava" horas ao telefone.

A Mãe, figura mais respeitada da comunidade e com maior acesso ao Prometeu, era uma velha cega que guardava na memória não só as imagens da catástrofe que assolara a comunidade, mas também lembranças e histórias, contadas a todos, de um passado idílico, anterior à hecatombe. Por meio dessa personagem, o público

tinha acesso à história anterior ao tempo da peça. Junto com ela, dormia a Menina, uma criança que, embora não tivesse parentesco nenhum com ela, estava sob seus cuidados. O olhar infantil foi um instrumento que permitiu, a nós da dramaturgia, lançar um olhar primeiro sobre as situações. Um olhar inconseqüente, verdadeiro e sem pudores. Outra mulher que vivia neste espaço era Rosa, uma mulher frágil, vaidosa e "solteirona", que via na figura do Doutor uma possibilidade de casamento. Suas "feminices" eram um grande contraste a toda a situação da comunidade. Já o Tonto não tinha casa: com alguma deficiência mental, era uma espécie de Bobo e flutuava pelo ambiente, dando notícia dos acontecimentos ao público e também ao Prometeu. Com essa gama de personagens definidas, fomos formatando, com a orientação de Abreu, a trajetória de cada uma dentro do enredo. Por meio da improvisação de situações dentro da comunidade, os atores foram peça fundamental na construção dos diálogos.

Por fim, chegamos ao impasse do final. Sempre o final. Como terminar? Como revelar que "Ele" era Prometeu, que estava ali dando uma segunda chance aos homens de utilizar a chama do conhecimento com nobreza? Como desafiá-lo? Como desestruturá-lo? A resposta veio através de Marcelo Braga, integrante da Oficina de Dramaturgia, que havia passado pelos processos de criação de *Cx Postal 1500* e de *Por Toda Minha Vida*. Após assistir a um ensaio e depois de muitas conversas no "Kobes", reduto de nossa cerveja semanal, Marcelo sugeriu a chegada inesperada de Hermes, deus da comunicação. Sim, era esse o caminho. Era uma forma de dizer que qualquer verdade pode ser mudada a partir de uma mídia poderosa. Que todos podem se corromper e se render aos apelos de consumismo e pouco conteúdo que invadem nossas casas diariamente.

Assim, quando tudo parecia estar bem na comunidade, surgem Hermes e Arx, camelôs de uma nova era. Hermes revela a todos o mundo maravilhoso que os espera lá fora, cheio de novidades, facilidades, beleza, e ao qual Prometeu os impedira de ter acesso. O texto de Ésquilo é retomado nessa cena pela presença de Hefesto, que vem acorrentar Prometeu, 30.000 anos depois da primeira vez. E é nesse momento que Prometeu declara, mais uma vez, seu amor aos homens:

HEFESTO – 30.000 anos depois, repito a mesma cena. Como pode ser punido duas vezes pelo mesmo crime?

PROMETEU – Ainda acredito nos homens. Sua pequena chama é imprevisível, incontrolável... o fogo pertence mais a eles do que a nós, não posso me arrepender de nada que fiz aos deuses ou aos homens.

Várias questões perpassaram o processo de criação. As cenas foram experimentadas de várias maneiras e havia muitas discussões entre todos, dramaturgia-atores-direção, na tentativa de garantir uma obra cuja autoria fosse compartilhada entre os participantes do processo. Naquele momento, estreando na dramaturgia, talvez não tivéssemos, Nina e eu, tantas soluções e possibilidades e nos pautávamos, então, na intuição de atrizes (que já tinham experiência em processos coletivos de criação) e no ganho de cena. Era um desafio e um aprendizado apaixonante, principalmente por ser uma dramaturgia produzida em processo. O contato com o "calor da sala de ensaio" era um estímulo. No início, era muito difícil separar o material relevante de todo o material interessante produzido, criar o desenho, as nuances e balanços do texto. Abreu contribuía com seus apontamentos perspicazes e seu olhar agudo. Embora pontuais – três ou quatro vezes ao longo do processo –, os encontros com ele eram sempre iluminadores.

Quanto ao processo da escrita em si, a questão mais complicada referiu-se (mais do que ao ato de escrita propriamente dito) à defesa do trabalho elaborado pela dramaturgia. Havia a necessidade de justificá-lo no sentido de defender as motivações de uma cena em determinado lugar do texto ou, até, sua existência. Diferentemente do ator que, ao apresentar uma proposta em cena, através de um improviso, tem uma resposta imediata sobre a validade do seu material (em função da dimensão cênica concreta e, também, imediata deste); o dramaturgo (que apresenta o seu material sob uma forma escrita) corre o risco de não alcançar um dimensionamento concreto, por parte de diretores e atores, da proposta. Isso exigia, de nossa parte, longas discussões em torno do texto proposto, o que, na maioria das vezes, era bastante desgastante, embora pudesse ser muito produtivo.

Acredito que, no caso específico do processo de *Cães de Palha*, o trabalho de dramaturgia foi o que mais sofreu análises e interven-

ções de toda a equipe: geralmente o ator sofria intervenções somente do diretor, que, por sua vez, era mais solitário em seu trabalho (embora houvesse troca de idéias com o restante da equipe). Já a dramaturgia era bombardeada por impressões de todos os lados e foi o trabalho mais exposto durante o processo. Mas também, através do processo de criação deste texto e destas personagens, consegui falar sobre algumas coisas que eram e são questões para mim. Como as diferenças entre olhar e ver, ouvir e escutar, que proporcionam a possibilidade de encarar tudo, mas tudo mesmo, dentro e fora do espetáculo, como uma grande metáfora. O que dizemos não é o que queremos dizer, é apenas uma forma.

Encarar a escrita deste texto e a construção desta dramaturgia foi um desafio no qual, em vários momentos, vi em mim a "chama" se transformar em um fiapo de luz e também em verdadeiras tochas que iluminavam meu caminho de viajante de primeira viagem. A companhia de Nina Caetano, a orientação de Luis Alberto de Abreu eram bálsamo para o "calor da sala de ensaios". Os atores e a direção, incansáveis em experimentar cenas e propor soluções. Dessa forma, em equipe, estreamos *Cães de Palha*, espetáculo cujo texto, pálido registro da cena, é apresentado a seguir.

CÃES DE PALHA

PERSONAGENS

Berenice
Zé
Menina
Arx
Prometeu
Dolores
Mãe
Rosa
Marlene
Tonta
Tonto
Hefesto
Padre
Chica
Doutor
Hermes
Laura

Cena 1

Todos estão trabalhando; a menina chama pelo cão. Prometeu está fora de cena. Aos poucos, largam o trabalho e assumem outros afazeres.

TONTO: É ele? Ah, lá! É ELE mesmo! Lá vem ELE... corre gente, corre... é o Grandão.

(Todos voltam correndo para o trabalho, com medo de serem repreendidos por Prometeu.)

TONTO: *(Rindo*) Ah! Ah! Ah! Cambada de bobo! Ah! ah!

ZÉ: Debochada.

(Enquanto trabalha, Menina procura seu cachorro.)

MENINA: Cã-ão! Cã-ão *(Angustiada*). O cão está demorando a chegar hoje, mãe?

MÃE: Larga disso, Menina. Daqui a pouco esse cachorro aparece. Tonto? Tonto? Trás água. Eu tenho sede.

MÃE: *(Depois de pedir um copo de água para a Tonta)* Sempre que tento lembrar qualquer coisa, minha cabeça fica doída e meu peito também. (Bebe a água com extremo cuidado e sofreguidão) eu sei que tudo isso começou com a falta de água. Depois o homem ficou doente do corpo e a peste se espalhou. Antes a vida era boa, tinha muito de tudo, mas ninguém pensava em Deus. Era uma vida prática! Quando veio a peste, parecia castigo. A cidade fedia, os corpos amontoados nas ruas... não tinha remédio, nem luz, nem nada. Até médico morria da doença. A pessoa ainda tava viva, mas já parecia morta. O olho vermelho incendiava. A pele empretecia, parecia queimada... o mau cheiro subindo pelo ar como uma labareda. Nunca vi a cidade tão calada. Um silêncio de doer... Depois eu vi gente matando gente, mãe procurando filho... *(*Cala-se por um instante) Meu olho cegou foi de tanto horror. Foi nessa época que eu te encontrei menina. Você e esse cachorro, Menina. Tão magra que só se via os

olhos... Foi a última coisa que vi. Deus foi muito bom pra mim. Agora chega, volta todo mundo pro trabalho.

CHICA: Tenho dores de tanto peso...

LAURA: Tenho fome.

CHICA: Se ao menos ELE trouxesse meu filho pra mim. (*Todos se olham, constrangidos*). Ah, Zé, nosso filho sumiu tem quanto tempo?

ZÉ: Esquece isso, mulher!

CHICA: Esqueço não, Zé! Não posso esquecer. Lembra do meu filho, Mãe?

MÃE: Lembro, Chica.

CHICA: Deve 'tá andando por esse mundo, mais taludo, mais bonito que era. *(Emocionando-se*) Gosto de lembrar. Toda noite antes de dormir...

MÃE: *(Cortando)* voltem pro trabalho!

CHICA: ELE vai trazer meu filho de volta...

LAURA: Se ELE não voltar?

ROSA: Se ele não voltar, pelo menos a gente pode parar de trabalhar.

MARLENE: Se ELE não volta, não temos o que comer.

CHICA: Se ao menos ele trouxesse meu filho...

BERENICE: Coitada!

MENINA: Cão! Cão! Olha lá, é o cão.

(Algumas pessoas olham para fora de cena, e não vêem nada.)

MÃE: Larga disso e volta pro trabalho.

(Padre toca um sino.)

LAURA: Por que é que a gente trabalha tanto pra ELE?

BERENICE: Eu trabalho pra não ter que ficar ouvindo besteira e nem ficar pensando em bobagem.

DOUTOR: Isso é trabalho escravo. Não estudei para isso.

ZÉ: Nós *tamo* falando demais, *vamo* trabalha.

MENINA: Cão! Cão!

ROSA: - Deixa esse cachorro prá lá, menina, e vem ajudar que meu corpo está moído.

MARLENE: Quem é este homem que chegou aqui e que todo mundo obedece?

(Todos começam a reclamar ao mesmo tempo, vira uma balbúrdia.)

MÃE: Basta! 'Cês já esqueceram tudo que ele fez por nós? Há quanto tempo a gente não bebia água quando tinha sede! Olha o poço, a bomba d'água!

MARLENE: Mas fomos nós que construímos.

MÃE: Por que ELE que nos ensinou. Foi ele que trouxe as sementes, ensinou o cultivo, indicou as ervas boas para curar. ELE achou o tal lençol d'água. O senhor mesmo, doutor, morria se ELE não te curasse.

DOUTOR: Sei disso, mas sei também que a seca destruiu tudo. Sei também que estou cansado e com fome. E sei que não vejo sentido nenhum em ficar levantando colunas que não sei pra que servem! É a milésima vez que recomeçamos. Daqui a pouco vamos vê-las cair novamente sobre nossas cabeças.

ZÉ: Mas não é culpa DELE, foi a tempestade. Ele não tem como prever o futuro, não dá pra saber se amanhã vai chover ou não.

LAURA: Eu vi na TV que esta semana o céu estará parcialmente nublado, com chuvas esparsas...

(Todos ficam em silêncio. Zé faz um sinal de que ela é maluca e muda de assunto.)

ZÉ: Além do mais, é ELE quem traz comida pra gente. Quem é que tem coragem de ir lá fora? *(Todos se calam*) Quem é que tem **coragem**, hein?

MENINA: *(Com medo*) Cão! Titiu...

DOUTOR: *(Para Zé, apontando o livro*) Pitágoras já dizia que a partir da unidade primeira era possível entender todas as coisas do mundo. (*Lê)* As unidades, separadas por intervalos, como as notas que compõem uma música...

ZÉ: Ó a conversa mole! E *vamo* trabalhar que *cês* tão esmorecendo...

ROSA: Trabalhar pra quê?

MÃE: Pra trazer nossa vida de volta.

ROSA: Minha vida não tem jeito de trazer de volta. Só se for a sua.

DOUTOR: Rosa!

MÃE: Eu sei, Rosa, que muita coisa que a gente perdeu nunca mais vai ter de volta. Mas não foi só você quem perdeu... Ainda assim, a gente pode tentar viver com mais dignidade. Como ele diz, "se a gente não recupera o que perdeu, a gente constrói outra coisa no lugar, busca, inventa!" E agora é hora da reza.

(Padre toca o sino novamente. Alguns seguem a mãe e vão para a igreja.)

PADRE: Em nome do pai, do filho e do espírito santo...

DOUTOR: *(Irritado)* Construímos colunas cujo sentido não entendemos, eles fazem orações sem entender seu significado. O padre fala o mesmo texto há anos... *(Abre o livro)*

BERENICE: É uma história cortada no meio, que a gente nem sabe pra que serve.

ZÉ: *(Para Berenice*) Chiii!

DOUTOR: Você sabia que para Pitágoras todas as coisas eram números?

TONTO: *(Como se já soubesse*) Depois eu é que sou tonto! *(Doutor faz um gesto de irritação)*

PADRE: *(Tirando de uma caixinha, com o maior cuidado, duas páginas da Bíblia*) Se o Senhor não vigia a cidade, em vão vigia a sentinela. (*Prometeu entra*) Se o Senhor não edifica a casa, em vão trabalham os que a edificam.

Cena 2

Prometeu chega à comunidade carregando um saco nas costas e encontra todos na igreja. Ele observa o espaço da cena. Quando o vêem, todos voltam correndo para o trabalho, menos a mãe e o padre.

PROMETEU: Quando vocês vão aprender? Eu não posso sair, que qualquer desculpa é motivo pra parar. Que trabalho é esse que vocês estão fazendo? Tudo desorganizado! Até quando eu vou ter que ensinar como é.

(Derruba a parede. Todos ficam desanimados, e ficam olhando a cena. O doutor encaminha-se para seus livros.)

MÃE: Essas pessoas precisam da fé, elas têm que se apegar...

PROMETEU: ...têm que se apegar ao trabalho. Rezar pra quê?

MÃE: As pessoas têm trabalhado muito, a reza é um consolo pra alma e um descanso pro corpo. Sem a reza Deus não olha por nós.

PROMETEU: E a senhora acha que o seu deus olha por vocês? Os deuses riem dos homens: para eles, os homens são como cães de palha destinados ao sacrifício. E vocês param de trabalhar para rezar? Mas nossa obra vai provar a inutilidade dos deuses.

MÃE: Não queremos provar a inutilidade dos deuses!

PROMETEU: Eu quero! Não para mim, que já conheço a crueldade terrível deles. Que sei que o poder deles cresce sobre o medo que mora no coração dos homens.

MÃE: Quanta soberba!

PROMETEU: Não! Soberba é criar deuses para poder culpá-los de suas desgraças.

MÃE: As desgraças que vivemos são frutos dos nossos pecados. A culpa é nossa.

PROMETEU: O que eu lamento é que a memória de vocês só tenha guardado o que os enche de medo. Não sobrou em vocês nenhuma luz, nenhuma centelha de fogo para iluminar o próprio futuro?

MÃE: A chuva que destruiu a parede, e o vendaval que assolou todo o trabalho da comunidade, é um sinal de Deus para o seu orgulho.

PROMETEU: Podem mandar quantos sinais quiserem; os homens vão reconstruir cada parede derrubada! Nem que dure mil anos! (*Vendo os outros parados*) Por que pararam de trabalhar?

DOUTOR: Temos fome.

PROMETEU: *(Aponta para o saco)* Comam com parcimônia.

(Todos se dirigem ao saco e, ao abrirem, percebem se tratar do cachorro e se afastam, horrorizados. A menina se dá conta de que se trata de seu cachorro e se desespera. Prometeu a segura e a acalma. Berenice sai para vomitar.)

CHICA: Eu até que gostava do cachorro... lembrava alegria...

PROMETEU: Eu sei que era seu brinquedo, mas é mais útil assim.

MARLENE: E nós vamos comer carne de cachorro?

PROMETEU: Só quem quiser.

LAURA: Eu quero *(Outros a acompanham*).

DOUTOR: Os aborígines comiam carne humana, portanto....*(Se dirige para o saco*) . Mas só isso de carne? Para todos? E ainda devemos comer com parcimônia?

PROMETEU: É pouco, não é, doutor? Façamos o seguinte: o doutor vai sair e buscar mais comida! Vai lá fora... Tem coragem, doutor? De enfrentar os pestilentos delirantes e furiosos, de correr o risco do contágio? *(Empurrando o doutor*) Vai, doutor!

(O doutor se acovarda.)

PROMETEU: Berenice, prepara a carne.

MENINA:. Não! Eu preparo o cão.

PROMETEU: Voltem ao trabalho.

Cena 3

Todos estão dormindo, menos Prometeu, que ronda a comunidade e observa de fora da cena. O Doutor se aproxima da vasilha de carne e começa a comer. A Menina acorda e o surpreende.

MENINA: Doutor? Que isso? O senhor está louco?

DOUTOR: Fica quieta.

MENINA: O senhor estava roubando a nossa comida, Doutor?

DOUTOR: Não... Estava com fome...

MENINA: É a nossa comida. Nossa comida. *(Fala cada vez mais alto para que todos acordem*).

DOUTOR: Por favor, fica quieta.

MENINA: O doutor estava comendo a nossa comida.

(Todos reagem violentamente, agredindo fisicamente o Doutor e xingando-o. Rosa é a única que tenta defendê-lo, embora não entenda o porquê de sua atitude. As agressões ficam cada vez mais fortes, até que a Menina pega a cruz da igreja e ameaça matar o doutor com um golpe na cabeça. Neste instante Prometeu intervém.)

PROMETEU: O que é isso, menina?

MENINA: Ele roubou a nossa comida.

ROSA: Ele não fez nada de mais, qualquer um de nós poderia ter feito o mesmo.

DOUTOR: Eu estava com fome. Eu trabalhei muito e mereço mais comida.

CHICA: Se for assim eu também quero mais. Trabalho tanto quanto o senhor. Quem é que conserta suas roupas, Doutor?

ZÉ: E eu dou manutenção nas máquinas e ferramentas.

DOUTOR: Estas máquinas não servem pra nada, seu inútil.

(Zé e Doutor começam uma briga. Prometeu interrompe com um rugido.)

PROMETEU: É assim que querem agir? *(Pausa*) Como animais? Então, que castigo ele merece?

LAURA: Mata.

ZÉ: Ladrão merece morrer.

(Laura, Berenice, Marlene, Zé e Chica se agitam, incitando-o a matá-lo. Mãe e Rosa tentam impedir.)

PROMETEU: Se é isso que querem. Matemos o Doutor.

MÃE: Aqui gente não vai matar gente.

PROMETEU: Por que não?

MÃE: Porque Deus não quer.

PROMETEU: Mato ele de uma vez ou aos poucos, pra ele sofrer muito?

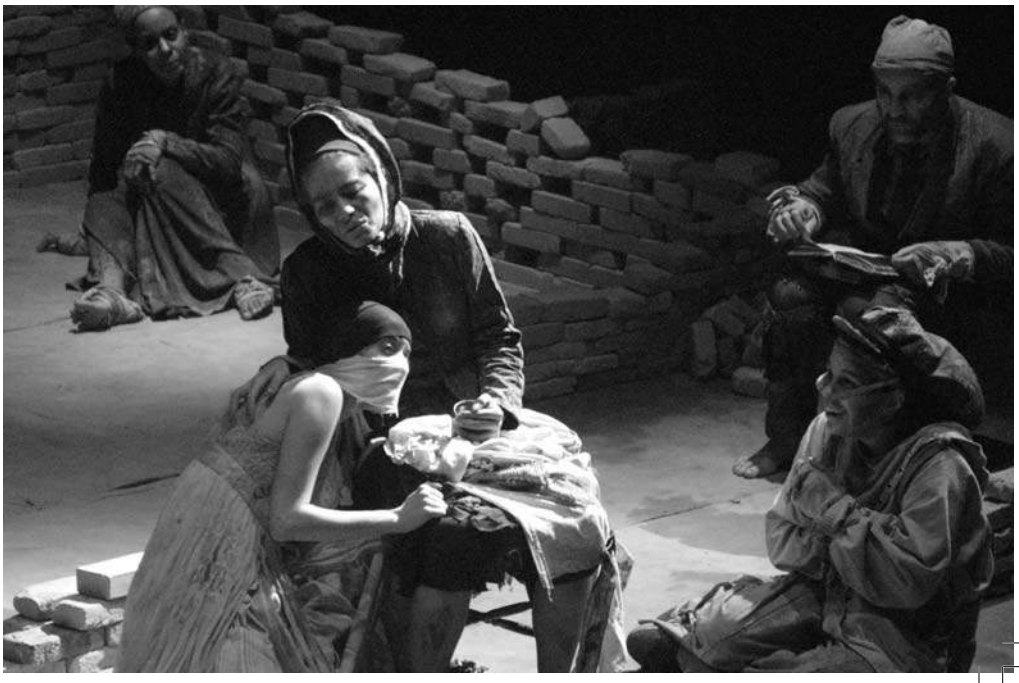
ROSA: Ele é um de nós.

PADRE: Ele é um pobre pecador.

PROMETEU: Olhem quanta carne padre; fome o Sr. Não passa mais.

(Todos se calam, horrorizados.)

BERENICE: A carne dele não é boa.



PROMETEU: Nós podemos triturar o Doutor. Vai dar uma ótima argamassa pra construção.

MÃE: Isso é pecado!

PROMETEU: *(Solta uma risada*) Não existe mais comida lá fora! *(Para a menina*) Por isso tirei seu brinquedo... O único alimento que encontrei foi o cão. Andei durante dias e só vi corpos putrefatos... Os que ainda vivem estão tomados pela peste.

LAURA: Nós vamos todos morrer.

PROMETEU: Vamos matar o Doutor. Assim teremos comida.

MÃE: Nós não podemos comer carne humana.

PROMETEU: Por que não? É a única forma de sobreviverem.

MÃE: Se for assim, eu prefiro morrer...

PROMETEU: Que seja então. *(Pega a Mãe e a põe de joelhos ao lado do Doutor*)

DOUTOR: Misericórdia!

PROMETEU: Deveria ter pensado nisso, Doutor, antes de roubar a todos.

DOUTOR: Eu estava com fome.

PROMETEU: Os dois de joelhos.

ZÉ: Mas, a mãe?

PROMETEU: Decidam-se. Quem quiser sobreviver que se ponha ao meu lado. Decidam-se.

(A Tonta também se ajoelha. Berenice, Marlene, Chica, Zé e Laura se colocam ao lado de Prometeu. Depois de um tempo, o padre também caminha para seu lado. Restam Rosa e a Menina, que se esconde.)

PROMETEU: Quando a fome aperta, até o padre esquece sua doutrina. Quem matamos primeiro Zé? *(Zé não sabe o que fazer.)*

MARLENE: Primeiro o Doutor e a Tonta... *(Em tom baixo)* Depois a Mãe.

(Prometeu entrega o bastão à Marlene. Ela hesita, mas, em seguida, ergue o bastão sobre a cabeça do Doutor.)

MÃE: *(Gritando)* É um jogo, mulher. *(Marlene afasta-se e joga o bastão)*

PROMETEU: É um jogo, Doutor.

DOUTOR: *(Pegando o bastão)* Maldita! *(Ameaça abater Marlene, mas é impedido pela Tonta)*

TONTA: *(Tomando o bastão e correndo pela cena)* É um jogo!!! *(Ri nervosamente)* Eu lembro dos meninos jogando no recreio. Era menino pra um lado, menina pro outro! Doutor, toma conta e não deixa cair. *(Equilibra alguns tijolos)* E começava a algazarra. *(Derruba o monte de tijolos)*

PROMETEU: E quem perdia?

TONTA: Pagava uma prenda e tinha que imitar um bicho.

(Prometeu coloca um sino no pescoço do Doutor.)

PROMETEU: *(Para o Doutor)* Quem perdia pagava uma prenda e imitava um bicho. Um bicho, Doutor.

DOUTOR: Muuuuuu! *(Sai chorando*)

(Todos voltam ao trabalho.)

Cena 4

Todos estão trabalhando e demonstram um pouco de cansaço. Zé cai no chão e geme de cansaço ou dor. Prometeu, do outro lado da cena, teatraliza a ação de Zé.

DOUTOR: Estamos à mercê de um louco!

Todos voltam a trabalhar. Já estão muito cansados, menos Prometeu.

PROMETEU: Em vez de falar bobagens, doutor, se esforce mais. Vamos, Chica, o trabalho assim não rende!

MÃE: E você? Você não se cansa?

(Todos param e observam-no, surpresos. A Menina continua o trabalho.)

PROMETEU: Menina, o que é isso nas suas mãos?

(Alguns riem. A menina fica um pouco atônita com a pergunta absurda.)

PROMETEU: Anda, Menina, responde.

MENINA: Um tijolo?

(Prometeu toma o tijolo da menina e joga no chão. Ela, imediatamente, pega outro tijolo, carregando-o com carinho. Prometeu começa a rir, satisfeito.)

PROMETEU: Então... *(Escolhe um)* Berenice, o que ela está carregando?

BERENICE: Um tijolo?

PROMETEU: *(Para a Menina*) Responde pra ela.

MENINA: O Cão.

DOUTOR: Bobagens! Tudo isso é tijolo, barro cozido: machuca a mão, dói as costas, cansa! Não vejo outra coisa, além disso.

PROMETEU: Parece que seus livros não servem para nada, Doutor! Você não consegue ver o sentido das coisas, do trabalho que realiza!

DOUTOR: E como eu veria? Qual o sentido do nosso cansaço; o Padre reza porque tem medo de Deus. Nós trabalhamos porque temos medo de você. Você também nos mantém presos ao medo.

PROMETEU: É diferente, Doutor.

DOUTOR: E qual a diferença?

PROMETEU: *(Entregando um tijolo ao doutor*) Os olhos e ouvidos são más testemunhas quando se tem a alma tacanha, Doutor.

DOUTOR: Aristóteles.

PROMETEU: Heráclito, Doutor.

Cena 5

Todos trabalham na construção. O Padre abandona o trabalho.

PROMETEU: O que está fazendo, Padre?

PADRE: Eu sou um pobre ancião, doente e cansado.

PROMETEU: É hora de trabalhar.

PADRE: Meu ofício é rezar.

MÃE: Ele já fez muito por hoje e está na hora da reza.

PROMETEU: Quem não trabalha não come, mãe.

MÃE: O trabalho dele é afastar o mal de nós. E ele está doente.

PROMETEU: *(Tornando-se violento e arrastando o padre para o trabalho*) A doença dele é a preguiça.

MÃE: Está escrito: Deus trabalhou seis dias e descansou no sétimo.

PROMETEU: Que Deus? Escrito onde? A senhora ainda não entendeu que, quando se sabe ler, nada do que está escrito é o que se vê? Esse Deus da senhora é indolente. Ou ele *(Aponta o padre*) trabalha, ou eu o arrasto para fora da comunidade e o deixo morrer lá fora.

(Padre levanta com dificuldade e volta ao trabalho. Prometeu sai e a Mãe o interpela.)

MÃE: Isto não está certo.

(Prometeu não responde.)

MÃE: A cada dia que passa você está mais obsessivo com esta construção, cada vez mais bruto, mais alterado. O que é isso que estamos construindo? Pra quê?

(Enquanto eles conversam num canto do palco, os outros continuam o trabalho.)

PROMETEU: Vocês deveriam estar construindo algo muito mais leve do que imaginam, muito menor, mas são estúpidos demais... se

julgam sábios, criam deuses, mas não vislumbram nada além de poeira e tijolos. Não vão além das palavras, não escutam o silêncio, o som das esferas.

MÃE: Você está sendo muito duro, essa gente é muito sofrida...

PROMETEU: E vão continuar assim, arrastando, junto com estes tijolos, seus corpos pesados e enfraquecidos enquanto não entenderem.

(Rosa começa a andar trôpega pelo palco. Pega um tijolo, desiste. Uma ânsia cresce em seu peito.)

MÃE: Não consigo compreender suas palavras... a minha razão deve estar tão cega quanto os meus olhos!

PROMETEU: Para quem vive em um mundo de aparências a cegueira é uma benção. Ver com os olhos ofusca o olhar da alma.

MÃE: Suas respostas me parecem perguntas. Eu te fiz uma pergunta simples! Quero uma resposta.

(Rosa está como que sufocada. Já não trabalha mais e olha os outros, desesperada.)

PROMETEU: É como um espelho. Esses tijolos descobrirão a alma de todos que aqui entrarem, os que vierem mostrar e os que vierem ver. O nosso palco será um espelho onde as almas estarão refletidas!

MÃE: Às vezes, é como se você não falasse a língua dos homens!

ROSA: Não trabalho mais! Eu não agüento, olha minhas mãos... Você, pára de trabalhar! *(Tira um tijolo das mãos da Menina. Todos estão parados e olhando para ela, boquiabertos*) Uma menina, coitada! Não vou mais trabalhar, não vou... Vou para minha casa, para o salão... fazer as unhas, ficar bonita! O que que vocês estão me olhando? *(Ela avança para a parede e a derruba*) Para que isso, para quê? As minhas mãos estão doendo. Eu estou cansada, cansada! *(Ela começa a choramingar e senta-se no seu canto da cena)*

(Prometeu avança para o meio da cena e a olha. Todos estão em suspenso. Rosa se encolhe.)

ROSA: Não. Não deixa ele me pegar. Socorro... socorro... (*Prometeu se aproxima dela e pega suas mãos*). Desculpa, foi sem querer. Eu construo de novo. *(Tira suas faixas*) Minhas mãos, não... *(Ele as acaricia e Rosa estranha. Ainda choraminga como um bebê que vê algo curioso em meio ao choro)* Não... *(Ele a beija*).

PROMETEU: *(Avançando para a parede destruída*) Podem parar por hoje. *(Ele começa a reerguer a parte derrubada por Rosa).*

(Rosa se encaminha para Prometeu. Pega um ou dois tijolos e coloca no lugar. Dirige-se para o salão.)

Cena 6

ROSA: Bom dia, Meninas. Eu vim arrumar o meu cabelo. Não consigo arrumá-lo eu mesma. Nem sei mais o que fazer para arrumá-lo. Tenho uma lembrança vaga, muito vaga, de existirem umas papas que passava no cabelo. Me lembro do cheiro, mas não sei o que eram. Hoje pego lama do chão, misturo com barro e cuspo até dar uma massa viscosa que passo no cabelo. Imaginem, cuspe! Dona Chica me ensinou uma coisa que é boa para tratar do cabelo; passar um pano, pode ser sujo, muitas vezes, como se penteasse com ele. Coitada da Chica, nem sabe por onde o filho anda. Tenho uma pena dela!!! Nesta vila tudo é muito estranho, nos comunicamos pouco... Por isso gosto de vir aqui; vocês têm uma conversa ótima. *(Pausa)*

O Doutor está de olho em mim. Acho que ele é meio velho para mim, mas quem sabe ele quer casar? Tenho até uma roupa bonita para usar no dia. Sou tão solitária! Todos somos. *(Pausa*) O que você está fazendo? Não pedi para fazer isto, só vim arrumar meu cabelo... Não tenho aonde ir. Não quero fazer isto! Tudo é muito complicado para mim, vocês não entendem? Ai... *(Pausa)* Eu odeio os homens! Não fazem nada por nós. A gente estica, encolhe, arranca, coloca, para ficar bonita, e pra quê? Ai, isso doeu... Me dá o espelho? Quero ver minha imagem. Não precisa passar batom, não vou a lugar algum. A cor é bonita? Combina com a cor de minhas unhas? Que bobagem, eu não tenho cor nas unhas... Ah... *(Pegando o espelho da mão de Berenice*) Ai *(Levando um tremendo susto com a própria imagem*). O que é isto? Eu sei que eu era bonita...

(Ela sai e a menina se encaminha para o suposto salão onde estava Rosa.)

MENINA: Eu quero meu cabelo igual ao dela.

ROSA: Você me acha bonita?

(A Menina faz que não. Ela é careca. As cabeleireiras fingem que cortam seu cabelo e que passam batom.)

ROSA: - Você está linda, Menina!

BERENICE: Você quer o espelho?

Menina recusa. Marlene tira o espelho das mãos de Berenice.

Cena 7

Zé se aproxima com algo enrolado debaixo do braço.

ZÉ: Dá licença, Mãe? Eu queria aproveitar que tão todos aqui e dizer que eu sei que gente como eu e Chica não *temo* muita serventia nada e que nem *sabemo* muita coisa, como o Doutor. Mas eu queria dizer que eu trabalhei dia e noite pra mudar a nossa vida. Hoje *temo* hora para descansar, hora para trabalhar e, se a gente quiser, *podemo*

até ver o tempo passar. Eu trouxe um presente pra nós. *(Desembrulha o que tem nas mãos e mostra um relógio despertador. Todos ficam surpresos.)*

DOUTOR: Eh, Zé. Mais uma tralha sua.

(Enquanto o Doutor fala, Zé coloca o relógio para despertar. Todos se surpreendem.)

LAURA: Funciona!

(Todos se aproximam para ver o relógio de perto, alguns seguram para ver e ouvir.)

PADRE: Agora ficaremos presos ao tempo.

ZÉ: Padre. O tempo anda lado a lado com a memória! Ah, o senhor não sabe nada!

MENINA: Me dá, Chica!

CHICA: Não pode. *(Passa pelo Doutor e lhe mostra o relógio*). Funciona, Doutor...

CHICA: Vamos comemorar, Zé!

MENINA: Mãe, o que é comemorar?

MÃE: É quando um monte de gente se junta e fica feliz, Menina.

ZÉ: Vamos fazer uma festa.

(Todos fazem dos tijolos copos e garrafas, cria-se um clima de alegria. Alguns começam a dançar. Laura começa a servir salgadinhos.)

ZÉ: *(Se aproxima da Menina e da mãe*) Aqui seu copo, o seu... vamos brindar! *(Brindam como se os tijolos fossem copos*) Bebe, Menina. Mas bebe pouco para não ficar tonta. Vamos dançar, Mãe.

(Zé leva a Mãe para o meio da cena. Chica se aproxima e os dois começam a dançar. Mãe fica sozinha no centro da cena, tentando se lembrar de um passo de dança. Alguns cantam, outros riem e bebem. Levantam brindes ao relógio de Zé. Todos festejam com uma certa euforia desesperada. Chega Prometeu. Aos poucos, todos vão parando de cantar e dançar. A Mãe, no entanto, está mergulhada em suas

lembranças e não percebe sua chegada. Prometeu se aproxima e a toma nos braços. Ao perceber de quem se trata, ela tenta se afastar, mas ele a abraça e põe-se a dançar com ela. Rodopiam. A festa recomeça. Laura, um pouco "embriagada", começa a falar ao telefone.)

LAURA: *(Com sotaque espanhol*) Aqui está bárbaro. Estamos numa festa, comemorando! Está tudo ótimo, o progresso está voltando... isso. Devagar, mas está voltando. Um momento... D. Chica! É seu filho.

(Chica fica surpresa. Em seguida, pega o telefone.)

CHICA: Alô? Alô? Meu filho? Alô?

LAURA: Fala mais alto, D. Chica!

(Marlene mostra a Chica que o fio do telefone desligado. Ela abaixa o fone, decepcionada. Zé, que assistia à cena angustiado, explode.)

ZÉ: Nosso filho morreu, Chica... Pára com isso, mulher! Nosso filho não volta mais. Ele morreu, Chica. Eu vi quando a casa desabou. Você sabe que ele estava lá dentro. Você sabe...

CHICA: *(Com raiva*) Sei! Eu sei que meu filho está morto. (*Zé e Marlene se olham e, depois, olham perplexos para Chica*) Porque vocês têm sempre que me lembrar disso? Será que eu imaginar que ele está vivo pesa tanto assim para vocês? Então, me deixem! *(Para Laura*) Obrigada pelo recado.

LAURA: Não há de quê. Se precisar telefonar, disponha.

Cena 8

É noite. Marlene se arruma para ir embora. Berenice acorda. Prometeu observa a cena.

BERENICE: Ele já disse o que tem lá fora. Ninguém sobrevive.

MARLENE: Tanto faz morrer lá fora ou aqui. *(Anda em direção à saída*)

BERENICE: E o salão?

(Marlene pára, rindo da pergunta. Em seguida, continua a andar. Berenice faz o barulho da tesoura. Marlene pára. Berenice insiste no barulho. Marlene volta e se senta para que Berenice lhe corte os cabelos pela última vez. Berenice ainda tenta argumentar.)

BERENICE: Aqui é tão ruim assim? Temos comida, tem água. Tem gente, tem eu...

MARLENE: Chega. Me deixa bonita.

BERENICE: Pelo menos, estamos vivos...

MARLENE: Não estamos. *(Pausa)*

BERENICE: Você está linda.

(Marlene tira do bolso o batom e dá à Berenice, para que ela passe na boca de Marlene Ao terminar, devolve o batom.)

MARLENE: Fica com ele.

BERENICE: *(Lhe dá um abraço*) Eu sempre quis.

MARLENE: Eu sempre soube.

(Despede-se de Berenice e segue para o caminho da saída. Tonta, que viu tudo, corre em direção a Prometeu, que observava toda a cena.)

TONTA: Grandão, ô Grandão. Ela *tá* fugindo. Vai lá, faz alguma coisa. Ela vai morrer.

PROMETEU: Ela não está fugindo, apenas foi embora. Ela decidiu, e foi. Sobreviver, até um rato sobrevive, o homem tem que compreender. Há que se discernir, não basta perceber, até um rato percebe. É preciso compreender.

TONTA: Entendi! Então aqui é uma merda, mas lá fora a merda é maior ainda. E se alguém for embora, e for por que quer, não *tá* fugindo da merda, *tá* indo pra merda.

Cena 9

LAURA: Tenho sede.

(Todos estão trabalhando. Prometeu permite que bebam água. Ele pega um balde e derrama um pouco d'água na cumbuca de cada um. O Doutor não está na fila, está com seus livros.)

PROMETEU: Não tem sede, Doutor?

DOUTOR: Cada um tem a sua espécie de sede.

PROMETEU: E os livros matam sua sede, Doutor?

DOUTOR: Da mesmo forma que a água mata sua.

PROMETEU: O que isso quer dizer, Doutor?

DOUTOR: Adivinhe você mesmo; não é só você que fala por enigmas.

PROMETEU: Bebo e, algumas horas depois, tenho sede novamente, como se eu não tivesse bebido, acertei?

DOUTOR: Não.

PROMETEU: Então, diga, Doutor. O que dizem seus livros. Já os leu todos?

DOUTOR: Já! E até de trás pra frente.

PROMETEU: Então, diga: o que eles dizem?

ZÉ: Dizem um monte de bobagens que ninguém entende. Nem ele.

PROMETEU: Diga pra todos, Doutor. O que dizem seus livros?

(Doutor lê um fragmento de seu livro e Prometeu o interrompe.)

PROMETEU: Quero saber o que os livros dizem, e não o que está escrito neles, Doutor.

DOUTOR: Mas eles só podem dizer o que está escrito.

PROMETEU: O que tem neles que ficou no senhor?

(Pausa longa)

DOUTOR: *(Com desespero*) Nada. Não tenho nada deles em mim. É como se as palavras que eu lesse só existissem neste papel encardido. Quando leio em voz alta, as frases saem voando da minha boca e, antes de entrar em qualquer lugar, se desfazem no ar. Sempre que leio de novo um destes livros tenho a impressão de que estou lendo pela primeira vez... E eu que pensava que era um novo entendimento das coisas! Mas não. Era só o não entender que nunca me abandonou. (*Com amargura*) O Zé tem razão: são bobagens que ninguém entende! Faça um bom proveito deles aqui na construção. *(Pega seus livros e os coloca na construção como se fossem tijolos.)*

(Prometeu se aproxima do Doutor, tira o sino de seu pescoço e, em seguida, recolhe os livros, entregando-os a ele.)

DOUTOR: Tenho sede!

PROMETEU: A partir de hoje, separaremos um horário do dia em que o Doutor lerá histórias para nós. Histórias de um tempo que já passou, de um povo que já viveu.

MENINA: A gente também pode inventar estória?

PROMETEU: Pode, Menina. Tudo isso aqui é uma estória inventada.

TONTA: O Doutor pode ler na hora do recreio. Depois a gente conversa.

ROSA: (*Com orgulho do doutor*) A leitura pode ser na minha casa, na hora da água, no fim de tarde.

LAURA: Na hora da água? Mas eu vou ter que deixar de assistir ao meu programa predileto.

ZÉ: *(Para o Doutor*) Posso ver?

(O Doutor mostra o livro de longe para Zé, mas acaba deixando-o ver com as mãos.)

MENINA: Posso pegar?

DOUTOR: Pode, mas com cuidado. (*Entrega outro livro para a Menina)*

ZÉ: Parece tijolo, Doutor?

DOUTOR: É livro Zé.

PROMETEU: Ao trabalho. Todos.

(Instaura-se um clima de alegria na comunidade. Neste momento, toca o telefone. Todos ficam chocados com aquele som inusitado. Laura sai correndo, mas, subitamente, pára no meio do caminho e se volta para os outros.)

LAURA: É o meu telefone. Mas como...?

(Prometeu se dirige rapidamente ao telefone e o arranca da parede.)

PROMETEU: Acabou o recreio! Ao trabalho, vamos!

MÃE: Como isso pode acontecer? Eu tenho certeza que eu vi o telefone tocar!

PROMETEU: Não tocou! Ao trabalho! (*A ordem de Prometeu soa definitiva. Assustados, todos começam a trabalhar)*

Cena 10

Todos estão trabalhando muito. Demonstram claramente sinais de total esgotamento físico.

Todos continuam trabalhando no limite da exaustão. A Menina, trôpega, com olhar alucinado e gemendo, dirige-se para fora da cena. As pessoas param por um instante para acompanhar sua saída. Prometeu corre em direção à Menina, mas, antes que ele saia de cena, ela emite um grito.

Prometeu traz a menina morta em seus braços.

ROSA: (*Dando sinais de que vai começar um novo ataque histérico)* A Menina, ai ai, ai, a Menina. E agora? A Menina.....

PROMETEU: (*Consternado*) Os sonhos são tão altos, o trabalho imenso e a matéria humana tão frágil. Como é difícil erguer torres para, lá de cima, deitar sobre o mundo um novo olhar.

CHICA: Ela era só uma menina.

ZÉ: Não poupou nem uma criança.

BERENICE: E não vai poupar nenhum de nós.

MÃE: Nenhuma obra tem sentido se nos custa a obra maior, que é a vida. Meu Deus, o que será de nós?

(Padre se aproxima.)

PADRE: Deixa eu encomendar a alma da Menina?

PROMETEU: Encomendar para quê, Padre? Temos que enterrá-la.

PADRE: Você não pode negar a ela o último sacramento.

PROMETEU: Não estou negando a ela, estou negando ao senhor. *(Prometeu levanta com a Menina no colo*). Não há mais nada a fazer, vamos continuar o trabalho.

DOUTOR: Não levanto mais um tijolo! A mim pouco importa se morro amanhã de cansaço ou se você me mata agora.

Cena 11

Entram dois homens vestidos de preto, de forma surpreendente, na comunidade. Com uma mala na qual está exposta uma variedade imensa de tralhas eletroeletrônicas. Um destes Homens é o deus Hermes.

ARX: Venham ver, venham ver! Venham ver nossas luzes, fogos de artifício digital, canhões de laser para iluminar a escuridão do céu!

HERMES: *(Para Dolores)* Você, pessoa de visão! *(Aparte)* De televisão! *(Mostrando o catálogo)* Adquira um aparelho novinho em folha, 29 polegadas, tela 100% plana de cristal líquido, decodificador de legendas e bloqueio de canais!

PROMETEU: *(Reagindo)* Vocês, fora daqui! Ninguém quer saber dessas tralhas inúteis!

HERMES: Mas belas! Encanto para os olhos, divertimento para os sentidos!

PROMETEU: Aqui cultivamos o espírito! *(Arx gargalha)*

ARX: O fogo dos deuses semeado nessa gente imprestável! *(As pessoas da comunidade se entreolham)*

ZÉ: Quem são eles?

LAURA: Que coisas lindas!

PROMETEU: Saiam! Voltem para o lugar de onde vieram e nos deixem em paz!

ARX: Paz é coisa que nunca vai ter!

HERMES: E para que tanta pressa?

ARX: *(Para a comunidade)* Não vamos antes que vocês vejam todas as maravilhas que temos a oferecer. Lá fora não se encontra nada mais moderno, avançado, turbinado!

DOUTOR: *(Olhando para Prometeu)* Lá fora?!

ARX: Claro! Nas grandes cidades, encontramos quase todas as novidades. Eu digo quase, porque a novidade está aqui, ao seu alcance.

PROMETEU: Fora, fora! Ninguém chamou vocês aqui.

HERMES: Nós tentamos avisar que vínhamos, Prometeu, mas ninguém atendeu o telefone!

MÃE: O telefonema... O que existe lá fora?

HERMES: O mundo. Ele se reconstrói exatamente como tinha sido.

PROMETEU: Com suas misérias, ignorância, obscuridade.

MÃE: Como pôde privar essa gente da vida lá fora?

PROMETEU: Vida? Lá fora as pessoas comem hoje a doença do dia seguinte; perambulam pelas ruas desejando o que está por trás das vitrines. Lá fora as pessoas dormem, e nunca sonham, e acordam para a vida cinzenta.

HERMES: *(Ri)* Mas assistem a TVs coloridíssimas! Lá a felicidade é química e o prazer foi sintetizado em pílulas, vendidas a preços irrisórios!

CHICA: *(Aturdida)* Mas, e a peste?

ARX: Já acabou. Minha senhora.

MÃE: Porque nos escondeu esse mundo?

PROMETEU: Eu fiz o que era melhor para todos.

MÃE: Você pensa que é Deus?

DOLORES: *(Para Prometeu)* Eu preferia poder escolher.

PROMETEU: O que esses homens oferecem são ilusões e nada valem perto do que já construímos.

DOUTOR: O que construímos?

ZÉ: Você matou a menina... e fez a gente de escravos! Para quê?

PROMETEU: Estirpe cega de crianças! Continuam a olhar, e nada ver, e a não escutar nada do que ouvem!

DOUTOR: Às vezes me pergunto se não entendemos o que você diz é porque temos a alma cega ou porque você não fala a nossa língua.

PROMETEU: É também o que agora me pergunto, Doutor.

ZÉ: Nada do que você nos deu compensa o que roubou de nós!

PROMETEU: Há, Zé! Deveria dizer o que roubei para vocês... Roubei dos deuses o fogo, que é pai de todo o progresso da humanidade e entreguei aos homens. Todas as artes de que agora desfrutam são minha obra.

MÃE: Eu não compreendo suas palavras, mas não sou ingrata. *(Para os outros)* Devemos tudo a ele.

TONTA: É verdade! Eu tinha morrido, se ele não tivesse aparecido por aqui.

LAURA: Se querem ficar com ele, então fiquem. Nós vamos encontrar a vida lá fora.

HERMES: A senhora aí tem razão: castigo maior é abandoná-lo à sua sorte. Cada minuto perdido é notícia velha! *(Enquanto conduz a todos, menos a Mãe e a Tonta – que se recusam – até a banca de mercadorias)* E o que vale nesse mundo novo é a novidade!

PROMETEU: O seu tom é de soberba, como convém ao lacaio dos deuses.

HERMES: Lacaio? Dos deuses sou o mais astuto. Não é à toa que meu pai encarregou-me de encontrá-lo. Acaso imaginou que estaria livre do castigo que lhe aguarda?

PROMETEU: Tudo quanto me sucede eu já sabia.

HERMES: Então não me culpe pelo seu fracasso.

PROMETEU: Se eu errei, foi por vontade minha; minha e de ninguém mais.

HERMES: E para quê? A um aceno, a uma mera promessa de consumo, toda essa gente lhe abandonou.

PROMETEU: Nem todos.

HERMES: Uma cega e uma tonta! É para elas que você deixa o fogo que você roubou dos deuses?

PROMETEU: Uma pequena chama, Hermes, pode incendiar o mundo! Não será por isso que os deuses temem tanto aos homens?

HERMES: Essa arrogância vai te lançar num abismo de sofrimento. E esses efêmeros não poderão te ajudar... Na verdade, eles nem querem! Sabe com que parecem? Com folhas que voam conforme sopra o vento!

ARX: O que eles aprenderam, além de acenar com a cabeça para o mais forte?

PROMETEU: Mais do que eles próprios imaginam! Talvez eu tenha errado ao mostrar o caminho... mas não há nada que o tempo não ensine, à medida que envelhecemos.

HERMES: Mesmo assim, você continua imprudente... sabe o que vim aqui, não sabe?

PROMETEU: Pode ir pelo mesmo caminho que veio.

HERMES: Tudo que você já ensinou aos homens, Prometeu, foi o suficiente para provar que eles mais provocam incêndio do que se alimentam da chama. Vamos, Prometeu, tome o fogo dos homens e volte ao convívio dos seus.

PROMETEU: Não, Hermes. Voltei para terminar meu trabalho. Da primeira vez trouxe o fogo bruto, agora vim refiná-lo.

HERMES: É uma pena. Apesar do dom de advinhar o futuro ser seu. Eu prevejo que o seu carrasco já está a caminho.

(Entra Hefesto. Ele carrega grossas correntes com as quais vai prendendo Prometeu à medida que conversam. A Mãe e a Tonta são as únicas testemunhas da cena.)

HEFESTO: 30.000 anos depois, repito a mesma cena. Como pode ser punido duas vezes pelo mesmo crime?

PROMETEU: Ainda acredito nos homens. Sua pequena chama é imprevisível, incontrolável... o fogo pertence mais a eles do que a nós, não posso me arrepender de nada que fiz aos deuses ou aos homens.

HEFESTO: Eles não valem a sua pena, irmão. Para os mortais, a posse é a deusa mais venerada. Tudo querem ter e tudo querem comprar.

HERMES: Concordo plenamente! Meia dúzia de luzes piscando seduzem mais que qualquer promessa de sabedoria.

HEFESTO: Ilusão foi você pensar que eles valorizariam o que nascesse da perícia dos próprios dedos.

PROMETEU: Não tiro sua razão, Hefesto. Mas sei muitas coisas e uma delas é que todas as suas luzes, Hermes, não apagarão a pequena centelha de fogo que depositei na mente e no coração dos homens.

HERMES: Ai, ai, ai... Novamente a mesma ladainha... De que adianta esse seu amor pelos humanos? Eu tenho pressa! *(Para Hefesto)* Anda, termina seu serviço, que os cães querem o seu pasto.

PROMETEU: Anda. Quem sabe agora as correntes me ensinem a olhar menos para a frente e mais para dentro de mim mesmo? Fui incapaz de me ver com os olhos dos outros! Sabe pra que serve essa minha obra? Pra nada. É apenas um amontoado de tijolos sem alma.

HEFESTO: Ouço o que ouvido algum jamais deveria ouvir. Como Prometeu, você, que sempre nos deu pensamentos tão ousados, é capaz de dobrar-se frente à prisão.

PROMETEU: Ah, Hefesto! Ainda pensa que minhas palavras são filhas da fraqueza ou da resignação. Meu erro foi que, durante todo esse tempo, confundi a forma com a idéia da coisa, a palavra vida com a vida, o fogo da vida, o apetite de vida que eu queria que os homens experimentassem. Mas viverei além do meu castigo. Além do tempo em que o caminho se fará simples e claro aos ouvidos humanos. E verei os homens se erguerem do pó.

HEFESTO: O que você estava construindo para os homens? Que fogo era esse, que nunca se apaga?

PROMETEU: uma manifestação humana muito simples e antiga, uma reunião_____ uma memória_____ uma necessidade. Veja, é isso.

(Prometeu é erguido preso às correntes.)

(A Tonta dá um copo de água à Mãe e esta começa a contar sua história. Luz sai em fade.)

fim

CÃES DE PALHA

Direção: Júlio Maciel
Assistência de Direção: Rita Clemente
Coordenação Dramatúrgica: Luís Alberto de Abreu
Dramaturgia: Ana Regis e Nina Caetano
Preparação Corporal: Tarcísio Ramos Homem
Preparação Musical e Trilha Sonora: Kristoff Silva
Preparação Vocal: Andréa Amendoeira
Cenografia: Helvécio Izabel
Figurino e Adereços: Leo Pilo
Caracterização: Mona Magalhães
Iluminação: Telma Fernandes
Assistentes de Iluminação: Felipe Cosse, Juliano Coelho, Vander Santos e Jaime Oliveira
Projeto Gráfico: Laura Bastos
Fotos: Guto Muniz
Assessoria de Imprensa: Júnia Alvarenga
Coordenação de Produção: Romulo Avelar
Produção Executiva: Agentz

Elenco:

Beatriz França (Berenice)
Cícero Silva (Zé)
Denise Dalânides (Menina)
Guilherme Soares (Arx)
Júlio Vianna (Prometeu)
Laura Howard (Dolores)
Luciana Katahira (Mãe)
Marília Buzelin de Almeida (Rosa)
Marina Penesis (Marlene)
Pati Marra (Tonta)
Reginaldo Santos (Hefesto)
Ronaldo Zenha (Padre)
Soraya Carvalho (Chica)
Tristão Macedo (Doutor)
Zé Lúcio Martins (Hermes)

Ficha Técnica

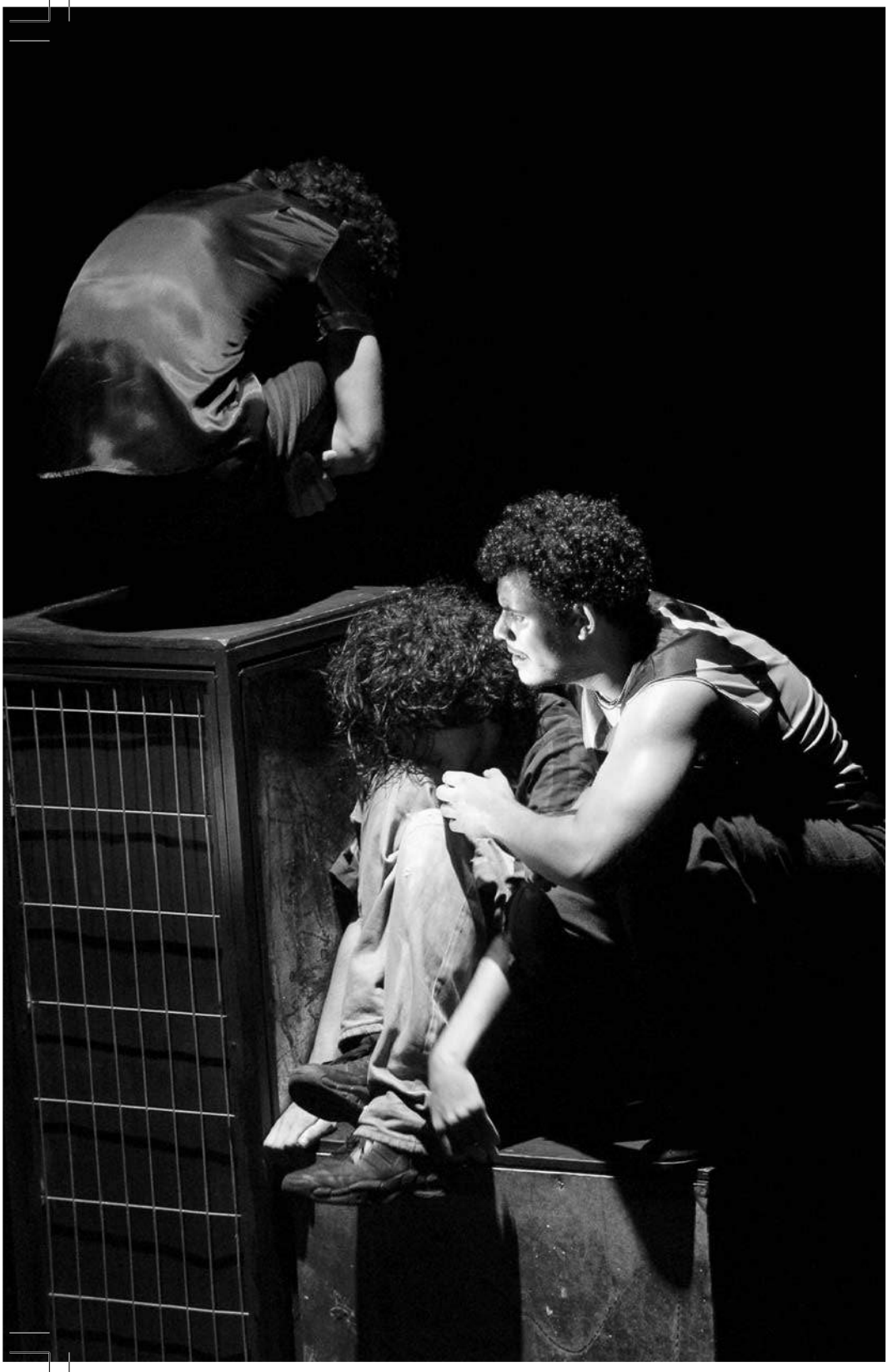
Professores:

Preparação Vocal: Andréa Amendoeira
Yoga: Eliana e Helena Andrés
Preparação Musical: Kristoff Silva
História do Teatro: Marcelo Castilho Avelar
História do Pensamento Grego: Marcelo Pimenta
Interpretação: Rita Clemente
Produção Cultural: Romulo Avelar
Preparação Corporal: Tarcísio Ramos Homem

OFICINÃO
2002

O Homem que Não Dava Seta

GALPÃO
CINEHORTO



O HOMEM QUE NÃO DAVA SETA

Chico Pelúcio*

Ao conduzir a organização do Oficinão de 2002, tentamos antecipar as decisões e definições, buscando corrigir os atropelos de montagem que vinham acontecendo nos anos anteriores. A dramaturgia e o texto final da peça pareciam ser os grandes vilões desses atrasos que impediam, principalmente ao ator, um aprofundamento maior nos ensaios antes das estréias. Por isso, ainda em 2001, decidimos que eu faria a direção e imediatamente me reuni com o núcleo de dramaturgia que deveria escrever o texto e apresentei claramente algumas idéias e direções, com o objetivo de chegarmos ao início de 2002 com alguns caminhos já percorridos.

Portanto, defini que o espetáculo seria de palco italiano e gostaria de abordar um mundo urbano contemporâneo que nos permitisse discutir e problematizar a ética nos seus diversos aspectos. E assim tentamos conduzir nossos primeiros passos. Dessa mesma forma, foi colocado aos atores que chegaram para os testes que avalizassem seu desejo de trabalhar sob tal perspectiva. Já nos testes de interpretação, focamos esse tema e me lembro de ter sido bastante incisivo ao colocar essa questão para os aspirantes ao Oficinão 2002.

Uma vez selecionada a turma de atores, começamos o período de trabalho prático que costumo chamar de "azeitamento", fase em que buscamos a mesma linguagem, o entendimento e a mesma postura diante do trabalho. Como, por trás da proposta artística, o Oficinão tem também como objetivo propiciar uma experiência coletiva àquela equipe de criação, buscando valores e éticas própri-

* Ator e diretor de teatro, integrante do Grupo Galpão e Diretor Geral do Galpão Cine Horto.

as do trabalho de grupo, é importante essa primeira fase prática, pois ela coloca os atores no dia-a-dia da sala de criação. Ao mesmo tempo, também nessa fase, buscamos informações teóricas sobre o universo que pretendíamos abordar através de aulas, leituras, debates e, principalmente, no olhar crítico sobre o cotidiano estampado nos jornais. Desse trabalho participava também o núcleo de dramaturgia.

Desde o início dessa fase, contei com a parceria de Cristiana Brandão, que assumiu a assistência de direção. A Cris, como a chamávamos, foi muito importante na preparação dos atores e na condução dos *workshops* de criação de cenas que deram origem a uma boa parte do espetáculo.

Antecipar as definições dramatúrgicas num processo colaborativo, creio, era mera ilusão. Obviamente, não conseguimos antecipar seja o texto, seja o roteiro ou mesmo uma idéia que pudesse nos dar um norte mais claro. Patinamos durante muito tempo numa profusão de possibilidades trazidas ora pelos dramaturgos, ora pelos atores. Corríamos atrás do próprio rabo. Embora tivéssemos a orientação do Luis Alberto de Abreu, o material produzido impedia qualquer tipo de encadeamento ou estruturação de idéias. Nesse momento, passei uma borracha em tudo que havíamos produzido e propus aos atores e dramaturgos desenvolverem cenas inspiradas na lógica de uma pessoa que dirige um carro sem se preocupar em dar seta. As situações deveriam começar ou terminar tendo esse fator como determinante.

Foi aí que começamos a ter o que eu chamo de estrutura de "cabideiro", uma estrutura na qual pudéssemos ir "dependurando" e organizando as improvisações e todo material levantado pela equipe, conseguindo, inclusive, resgatar coisas pensadas e criadas na fase anterior. Foi um período muito rico e instigante. A todo momento chegava uma possibilidade nova, as personagens buscavam desdobramentos, se definiam e a dramaturgia concretamente trabalhava cenas e personagens. Penso que devemos isso ao tal "cabideiro". Nos meus processos de direção sempre tive a necessidade de definir rapidamente uma estrutura dramatúrgica, que me permite a organização não só do material prático produzido na sala de trabalho, como também das idéias que a toda hora vem à mesa.

Nesse momento houve um embate curioso entre a direção e um dos atores que determinou mudanças na nossa concepção. Até então, tratávamos de um universo exclusivamente urbano e árido. Foi quando comecei a perceber um tipo de embotamento do ator Cristiano Pena, vindo de Conceição do Mato Dentro, palhaço e rabequeiro. Suas improvisações, sugestões e olhar sobre a obra que estávamos construindo apresentavam fortes traços rurais e de um universo distante da violência urbana que nos inspirava. No final do primeiro semestre, ele me procurou, dizendo que não se reconhecia, até então, no que estávamos construindo e que ele achava que ia sair do processo, pois estava bastante sufocado por aquele universo. Pedi a ele que retardasse a decisão e esperasse para ver se suas questões, uma vez colocadas nas instâncias de criação do espetáculo, teriam repercussão. Para resumir o desfecho, ele criou uma personagem, depois batizada pelo Abreu de Matuim, que representou no espetáculo o contraponto ao urbano, representou um olhar humano e rural sobre o homem contemporâneo, com rabeca em cena e num vídeo que o projetava na rotunda, perdido e abismado no centro de Belo Horizonte.

Curiosidade: meses depois, sua alma e textos aparecem na boca da personagem de Gero Camilo, no filme *Narradores de Javé*, com roteiro do próprio Luis Alberto de Abreu. Outra curiosidade: nesse momento, a personagem corrupta e assassina era um juiz, o que nos deixou em grandes dúvidas, já que, naquela época, o Judiciário gozava da mais limpa reputação do país. Pensamos em mudar de juiz para outra profissão, mas acabamos deixando como havia sido criado. Pois não é que, uns sete meses depois, estoura a grande crise do Judiciário, com o caso Lalau revelando, pela primeira vez, as mazelas que ocorrem nessa instituição?

Já em meados de setembro tínhamos o roteiro bastante claro, embora fragmentado. Na nossa pesquisa vimos vários filmes, entre eles *Amores Perros*, que acabou nos influenciando muito. Construímos também uma estrutura que navegava indiscriminadamente pelo passado e presente, deixando ao espectador a tarefa de construir aos poucos o quebra-cabeça da história. O palco também foi recortado por corredores de luz (Felipe Cosse e Juliano Coelho) em todos os sentidos, isolando as cenas e personagens no tempo e no

espaço. O cenário do João Marcos Gontijo foi inspirado naqueles toquinhos de formar uma cidade e torres que, no espetáculo, se transformavam nas salas, cadeias e praças.

Mas ainda faltava algo. Como a encenação não tinha nada de naturalista, eu sentia uma necessidade em relação ao real e à rua. Foi quando surgiu a idéia do uso do vídeo, que não só nos ofereceu imagens do Matuim na rua, no centro da cidade, como também nos permitiu apresentar simultaneamente à cena, o futuro das situações. Nesse momento creio termos arredondado uma idéia de encenação. O espetáculo, fragmentado, jogava com o passado, o presente e o futuro: o espectador via uma cena teatral estilizada e não naturalista ao mesmo tempo em que as imagens do vídeo o conectavam com a realidade das ruas e com o futuro.

Também a música, especialmente criada pelo Fernando Muzzi, lançava o espectador nas ruas e recriava o caos das grandes cidades. O espetáculo tinha uma grande agilidade, garantida pelos atores que passaram por um intenso trabalho durante o ano com Dudude Hermann. Ela, junto a eles, criou uma das cenas mais bonitas do espetáculo, que abria e fechava nossa história em movimentos coreografados e precisos.

Agora, escrevendo essas memórias, me deu muita saudade do que construímos. Foi um desafio todos nós mergulharmos no drama urbano e contemporâneo com atores relativamente jovens, com o coração cheio de esperança para falar sobre a podridão humana. Tentamos criar a mais dura violência, a mais cruel desesperança, mas, quando acreditávamos que havíamos ultrapassado os limites, incrivelmente, as manchetes dos jornais noticiavam algo muito mais bárbaro, inacreditável e violento. Nesse sentido, a nossa ficção não conseguiu sequer esbarrar na realidade.

O PROCESSO D'*O HOMEM QUE NÃO DAVA SETA*

Maria Cristina Martins de Andrade*

É cinza-escuro e tem cheiro de borracha queimada. A proposta de *O homem que não dava seta* surgiu após quase um ano de trabalhos em separado. A Oficina de Direção, uma nova modalidade de trabalho proposta pelo Cine Horto, trouxe Aderbal Freire Filho (diretor de teatro) a Belo Horizonte e, no dia 13 de fevereiro de 2001, encontramo-nos, Chico Pelúcio, Eduardo Moreira, Aderbal Freire e nós, da Oficina de Dramaturgia. Desse encontro, saiu a definição de um trabalho conjunto: um grupo de atores, um diretor da Oficina de Direção e um ou dois dramaturgos da Oficina de Dramaturgia deveriam preparar e apresentar uma peça. Seríamos, então, vários grupos experimentando a criação colaborativa. Foi um ano de trabalho, mas, sobretudo, de estudos, encontros e oficinas diversas: História da Arte, História do Teatro, Escola Livre de Santo André... Fechando o ano, pequenas peças foram apresentadas, no palco e na rua. A despeito desse trabalho, ou melhor, ao lado dele, as terças continuavam nossas – da Oficina de Dramaturgia –, transcorridas em leituras e trocas, em volta da *mesaporta* de nossa *salasótãoteatro*.

No final de setembro, mais precisamente no dia 25, nos reunimos com Chico Pelúcio, que seria o diretor do Oficinão de 2002, para retomarmos o trabalho da Oficina de Dramaturgia junto ao Oficinão. À nossa volta havia um país que gritava (e continua gritando, alguns anos depois) e nós queríamos lhe dar ouvidos, querí-

* Escritora e Professora (PUCMinas-São Gabriel). Participou da Oficina de Dramaturgia do Galpão Cine Horto.

amos pensar sobre como seria possível falar disso no teatro e pelo teatro; dar voz e corpo ao incômodo, à angústia, ao sentido ausente ou em excesso de nosso modo de estar no mundo, em nossa época. Saímos da reunião em busca, cada qual, de nossa angústia mais coletiva e presente, da ética que nos assombrava.

Foi um tempo de exercícios e trocas que deixaram lastro, textos, registros imprescindíveis de um processo. As idéias eram levadas e, nas discussões, elas se entremeavam e se reconstruíam. Afinal, no trabalho de criação coletiva, base do processo colaborativo, o movimento é constante, nada uniforme e muito menos retilíneo. As idéias surgem e se desmancham no ar, às vezes mesmo ainda na boca; criam corpo e asas, se desenvolvem e são também esquecidas. Assim, ainda que produzidos na solidão de cada um, os textos eram sempre, e inexoravelmente, fruto e gozo de conversas, trocas e leituras, "num indo e vindo infinito" em que sentidos se construíam e refaziam. Nesse movimento, por vezes insano, sem dúvida incessante, as idéias e sentimentos encontravam as trilhas da elaboração. Entregamo-nos, então, ao trabalho. Mais que ter idéias era preciso dar-lhes corpo, forma, o que fizemos a partir de setembro de 2001.

Para ajudar-nos com a questão da ética, convidamos Newton Bignotto, professor de Filosofia da UFMG, e listamos leituras e filmes que pudessem ajudar a melhor organizar e iluminar nosso pensamento. *Cidade de Deus*, *O teatro e seu duplo*, *Carandiru*, *Intolerância*, *Crash* foram alguns dos livros e filmes levantados, além de matérias e notícias de jornais e semanários. Estas últimas nos ajudavam a pensar a contemporaneidade, nos davam idéias para uma história e nos faziam perguntar: onde está o humanismo, o que dele foi feito? Onde estão os valores, o que hoje continua a nos fazer humanos? Do que falar em meio a tantas possibilidades? Da miséria, da guerra, da ciência, do lixo, do mal de que somos capazes? Sobre a informação que colhíamos havia também perguntas. A mídia com seu poder e força, de criação e destruição: o que era dito, como era dito, para que era dito. A contemporaneidade nos assombrava e provocava, por ângulos diversos e diversificados. Pensávamos na banalização do mal, na entronização do gozo que marca nosso tempo, na ausência da lei, nos fundamentalismos e pensávamos, sobretudo, na mais recente figura gerada no epicentro de nosso tempo, a do perdedor (*loser*).

Levantadas algumas sugestões e situações, partimos para *canovaccios*, na tentativa de dar mais concretude às idéias. *Canovaccios* produzidos e colocados na mesa sem medo e sem pudor, tanto pra mostrar quanto para ouvir. Ao final do terceiro ano da Oficina de Dramaturgia, havíamos conseguido, acredito, a intimidade e o cuidado necessários para nos expormos, sermos críticos e criticados. Havia no grupo aqueles que vinham juntos desde o primeiro ano e alguns membros novos, mas creio também que soubemos trazer, para todos, a experiência que era de alguns e que dizia de um modo de estar ali, em grupo, no e para o trabalho. Tratava-se, é certo, de uma ética e talvez fosse ela que nos incitasse e colocasse, na ponta de nossas canetas e teclas, as inquietações sobre uma ética outra que à nossa volta grassava e grassa. A miséria humana, a ética avessa, a impotência da poesia vinham assim, todas, em desencantos e desalentos; transcritas de formas diversas, em diferentes figuras e representações presentes em alguns dos *canovaccios* que, então, produzíamos.

Entramos no ano de 2002 em busca de uma história para algumas personagens; estas, ao contrário de outras, tinham até mais que um autor, mas careciam de história. No final de janeiro, levamos algumas dessas idéias e personagens para reunião com Chico e Abreu. Este último nos questionou sobre a abordagem da personagem moderna; está assim anotado: *que tipo de personagem é, que trajetória cumpre o homem contemporâneo? Um homem racional, frio, desenraizado; sua ética é o mal que não é nada. (...) mas ele não é louco (como o personagem do melodrama) é lúcido, vive sob o domínio da razão e explica o mundo pelo referencial do pragmatismo, do econômico, em uma absoluta banalização de tudo.*

É, pelo visto o iluminismo colocou o humano no centro do mundo e nós vivíamos o efeito disso, levando-o às últimas conseqüências. Mais títulos surgiram como fonte de inspiração e trabalho: *O anjo exterminador*, *Macbeth*, *Crime e Castigo*, *Os irmãos Karamazov*... O olhar crítico sobre o noticiário e suas controvérsias se aguçava, à medida que servia como um espelho do assunto tratado. Como já disse, fomos acompanhados, para maior subsídio sobre o tema, por aulas sobre ética e sociedade. Tudo isso ampliava nossa percepção e deixava claro que o material estava sob nossos pés e ao alcance dos

olhos. Dessa reunião, a proposta de se pensar o conflito entre "éticas" antagônicas: o trabalho que não se quer, mas tem que se fazer; o dito que se cala, a voz que não se escuta. Mas não era fácil, e pouco andamos enquanto tomamos o conflito como uma situação, um problema a ser resolvido. Abreu nos fez ver que o conflito deveria ser tomado para ser trabalhado e não necessariamente resolvido.

Após essa reunião, nos ocupamos com as personagens, pensando os núcleos dramáticos em que poderiam desenvolver-se e entrelaçar-se com as demais. Os atores receberam poucas linhas sobre os núcleos que envolviam, no máximo, três personagens. As personagens não tinham nomes, eram funções e representavam determinados tipos sociais, bem claros: juiz, empregada, motorista, jornalista, empresária, etc. Os atores foram para a cena com a tarefa de improvisar situações com essas personagens e acabaram desenvolvendo cenas que se pautavam mais pela imagem e a "atmosfera" das situações do que pelo texto. Para os atores, eram referências fortes filmes como *Amores Brutos*, *Pulp Fiction – Tempos de Violência*, *A Cidade Está Tranqüila*, além dos vídeos-espetáculos do grupo de teatro-dança britânico DV8 Physical Theatre.

À medida que as propostas textuais eram desenvolvidas e os atores definidos para cada papel, eles tratavam de discutir e compor as cenas, que eram, posteriormente, assistidas pelos dramaturgos. O que era escrito em sala de ensaio, por meio de *workshops*, e os "resumos da semana" – elaborados por duplas de atores – também eram encaminhados e serviam de matéria para a dramaturgia. A ponte entre a sala de ensaio e o gabinete era a assistente de direção, Cristiana Brandão.

Bem, no início de abril, tivemos o primeiro encontro com os atores, que haviam criado histórias para as personagens, acima mencionadas, que lhes haviam sido enviadas. Um tanto no estilo grupo operativo, nos reuníamos em torno de *canovaccios* e núcleos, discutindo e construindo soluções, resolvendo impasses – que não eram poucos. O embate se dava na tentativa de tornar claro o que surgia em um espaço ou outro de criação, o que muitas vezes só se tornava claro por meio da cena.

Ainda no primeiro semestre surgiu, como metáfora do desnorteio do ser humano nos dias de hoje, o mote que ligaria todos os

núcleos de personagens: um motorista, ao se esquecer de dar a seta numa conversão, atropela uma mulher enquanto fala ao celular. Injustamente, é acusado de ser o principal suspeito de uma série de crimes cometidos pelo "Maníaco da Madrugada", nome dado pela mídia a um assassino que vitimava mulheres. Uma história começava a se delinear.

Como um dominó enfileirado que desaba, uma peça na outra, o fato dispara vários acontecimentos, envolvendo todos da trama, de um jovem juiz que, aos poucos, se corrompe pela máquina judicial para manter o posto, a uma empregada que ajuda no seqüestro dos filhos da patroa para ajudar o namorado preso por envolvimento com drogas. A crise de valores dominava, independentemente de classe ou relação social. Ninguém estava imune, exceto um diletante narrador que pontuava os acontecimentos com sua música e poesia, talvez sua única "arma" contra a insistente desesperança do cotidiano daquelas personagens.

Numa segunda fase, já com personagens e situações mais delineadas, vieram os figurinistas, cenógrafo e compositor, além do *videomaker*. A experimentação com projeções de imagens, que já começara nos primeiros exercícios, modificara-se até ocupar toda a rotunda como elemento cenográfico junto com os "castelinhos" transformados em mesas e cadeiras de uma sala de jantar; banco de uma praça, TV da redação de uma emissora, enfim, em elementos que delimitavam os espaços de cada ação. Em um processo de criação como esse, todos são responsáveis pelos elementos trazidos para a cena, o que não impede que muitos desses elementos se percam ao longo do caminho e outros se transformem e sejam adaptados pelo olhar de quem é partícipe da criação. Assim, a dramaturgia e, conseqüentemente, as cenas e a interpretação foram modificadas, mesmo depois da estréia e ao longo das apresentações, na tentativa de buscar o que era percebido como necessário ao espetáculo.

A fragmentação não-linear do roteiro, o curto tempo de transição entre os quadros, que iam do presente ao passado, criavam um ritmo acelerado, fazendo com que o espectador montasse as peças do jogo e desvendasse o crime à medida que o espetáculo era encenado. Elementos visuais como o rasgado de um paletó, um sapatinho de criança, além de vinhetas sonoras e recortes de luz no espaço,

sinalizavam o ir e vir dos quadros. No processo de criação d'*O homem que não dava seta*, ampliaram–se definitivamente as trocas; dramaturgos e atores discutiram falas e ações e criaram, juntos, um espetáculo. Isso também não foi fácil, como, dizendo, parece; mas funcionou, demos conta. E a prova disso é o texto apresentado a seguir.

Referências

MEIRELLES Fernando. *Cidade de Deus.* Brasil. 2001

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo.* Martins Fontes

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru.* Cia. das Letras. 2000.

GRIFFITH, D. W. *Intolerância*. EUA. 1916.

HAGGIS, Paul. *Crash.* 2004.

WELLES, Orson. *Macbeth*. EUA. 1948

DOSTOIEVSKY, Fiodor. *Crime e Castigo.* Editora 34. 2001

DOSTOIEVSKY, Fiodor. *Os irmãos Karamazov.* Editorial Presença. 2002

BROOKS, Richard. *Os irmãos Karamazov.* EUA. 1960.

IÑÁRRITU, Alejandro G. *Amores Brutos*, México. 1998

TARANTINO, Quentin. *Pulp Fiction – Tempos de Violência.* EUA. 1994

GUÉDIGUIAN, Robert. *A Cidade Está Tranqüila.* França. 2000

O HOMEM QUE NÃO DAVA SETA

PERSONAGENS

Juiz
Esposa do Juiz
Empregada
Repórter
Câmera
Editora
Executiva
Marido da Babá
Seqüestrador
Carcereiro
Motorista
Garçom
Narrador
Babá

Prólogo

Matuim

NARRADOR: Bom dia, boa tarde, boa noite! Antes que alguém me pergunte, eu já respondo o que ninguém me perguntou: sou João Matuim e me apresento assim a tão seletos senhores e senhoras para evitar qualquer má idéia que possam fazer de mim! É... meu senhor, sabe, eu sou uma espécie de arauto... ali do alto da minha insignificância me dirijo como trêmula criança para conduzi-los ao encontro das importantes questões que nos afligem. É meu senhor. Quem sou? Quem sois? Me diga, eu, eu... vou de amarelo onde vai, espere um momento por favor, fale comigo... não, tempo não é dinheiro. Tempo pode ser sabedoria... Ai meu Deus! O que é o homem, além de ser um animal que come e *descome* oito horas depois? O que é o homem, além de ser a mesma, mesma, mesma coisa que mulher num sexo diferente? O que somos nós, além de ser gente de cara, dente e nariz pra frente? Olha, e pergunto mais: o que é o homem, além de ter bunda, carcunda e calcanhar pra trás? O que é esse ser que se define como milagre, que tem memória e saudade, sonha com a imortalidade e, mesmo assim, se perde nas futilidades do dia-a-dia? Eu podia, queria discutir ética, filosofia e outras coisas, mas quem disse que eu sei? Minhas respostas são sempre mais perguntas; e eu, quem sou eu? e quem sou eu, além um palhaço, um ser das ruas, sem rumo, um som sem rima num verso, um grão de pó no universo, um traste, um tralha que sonha com as estrelas! Divido com vocês a minha ignorância, a minha maior riqueza. E meu maior desejo e certeza: sei que, ao final, saberei fazer melhores perguntas.

Cena 1

Juiz e Esposa

CÂNDIDA: Flores?

MESSIAS: Preciso beber.

CÂNDIDA: Passei a tarde inteira pensando... Aliás, lembrando de nós. O que aconteceu, Messias?

MESSIAS: Eu tive um dia difícil.

CÂNDIDA: A julgar pelo seu paletó rasgado, dificílimo!

MESSIAS: Eu hoje tomei a decisão mais difícil. Fiz a coisa mais séria da minha vida.

CÂNDIDA: Que coincidência! Porque eu também. E o senhor juiz quer saber qual foi a minha decisão? Eu quero de volta a vida que perdi ao seu lado.

MESSIAS: Eu também quero a minha. Eu também perdi a minha... Perdi esperando que você me visse e ouvisse, que se interessasse por mim e pelo meu trabalho. Mas não, você nunca quis saber...

CÂNDIDA: Hoje eu quero. Ah! Hoje eu quero saber por onde o senhor juiz andou por todos esses anos que esteve ao meu lado! Principalmente hoje.

MESSIAS: Então senta, senta que hoje você vai saber de tudo. Cada palavra, cada detalhe. Eu vou te contar uma história incrível.

Cena 2

A Babá desligando o telefone – fim da cena 21

BABÁ: Moacir, Moacir, espera... Eu tô com saudade.

EXECUTIVA: Aparecida...

BABÁ: Boa noite, D. Célia.

EXECUTIVA: Aconteceu alguma coisa? As crianças?! O que foi?

BABÁ: Não foi nada não com as crianças não, D. Célia! Tá tudo bem.

EXECUTIVA: Então, porque está chorando, Cida? Se não foi com as crianças... Foi com você...

BABÁ: Não foi nada não senhora. É bobagem.

EXECUTIVA: Ninguém chora à toa, Cida; a gente chora até de felicidade, mas tem sempre uma razão. Tem certeza que você não quer me contar o que aconteceu?

BABÁ: É coisa minha.

EXECUTIVA: Você estava no telefone!? Foi um amigo? É isso!

BABÁ: É... Mais ou menos...

EXECUTIVA: Marido... Desse mal eu não sofro mais. Cada um carrega sua cruz. E a minha é trabalho, trabalho e trabalho! Nada que um bom banho quente não resolva.

Cena 3

Motorista e Carcereiro

MOTORISTA: Aquela mulher é louca. Eu não tenho culpa de nada. Foi ela que se jogou na frente do carro. Eu sou inocente... Eu sou inocente! Eu sou inocente.

CARCEREIRO: Aqui, bacana, aqui dentro todo mundo é inocente...

MOTORISTA: Oh, seu guarda, olha, olha eu quero sair daqui, cara. Não fiz nada disso que estão falando por aí não. Escuta aqui, cara, eu quero ir embora, tá ouvindo? Eu quero sair daqui! Todo mundo está louco lá fora, eu não sei de nada, eu não fiz nada. Me tira daqui. Me tira daqui.

CARCEREIRO: Vamos combinar uma coisa: você cala a merda da sua boquinha e me deixa ouvir a porra da minha música.

LOCUTOR: Aguinaldo Silva, acusado de ser o maníaco da madrugada, foi preso hoje de manhã, logo após atropelar sua sétima vítima. Foi resgatado de um grupo de pessoas que começava um linchamento por soldados da Polícia Militar. Voltamos a qualquer momento com novas informações.

CARCEREIRO: Eu te falei que aqui todo mundo é inocente. Inocente, bacana!

Cena 4

Fragmento Cena 21

EDITORA: Puta que pariu, Sandra! Você ficou louca?! Se querem inocentar o pobre do atropelador, me arranjem outro maníaco da madrugada! O que o público quer é a cara do maníaco gritando "eu sou culpado". Pronto! A audiência pressiona a TV, a TV me pressiona, eu pressiono vocês, vocês pressionam o maníaco e o maníaco que pressione o cu na parede! Entendeu? Sandra, minha florzinha, não é nada pessoal, você é uma boa repórter; ou você me traz material que preste, ou... Isso aqui é uma TV, não é um tribunal de justiça!

Cena 5

O marido da Babá e o Seqüestrador são jogados numa cela

ALUÍSIO: Porra, cara, que vacilo! Pegaram a gente com o bagulho e tudo. Você é um puto dum otário! Cê ta entendendo??

MOACIR: E você, não? Você tá na mesma cela.

ALUÍSIO: Por sua culpa! Você não falou que o lugar era seguro?

MOACIR: E era. Até os gambé chegar.

ALUÍSIO: O pedaço era seu, você que devia ficar de olho! Mas cadê o olho? Tava aberto, travadão, saindo fora da cara, *esbugaiado*, mas sem enxergar nada! Você chapou o coco, cara! Parece que nunca fumou!

MOACIR: E você? O flagrante era só de erva, cara! Em vez de se livrar do pó, foi logo se abrindo pros *home*?

ALUÍSIO: Eu queria tentar negociar com os cara, tentar livrar nossa cara da parada.

MOACIR: *T'aí*, ó, deu certo. Pros *home*. Eles ganharam o pó e nós ganhamos cadeia!

ALUÍSIO: Por tua culpa, cara! Você é vacilão!

MOACIR: E a Aparecida?! Como é que eu vou fazer para avisar a Cida que estou aqui agora? Coitada! Vai ficar me esperando!

ALUÍSIO: Coitado de mim que 'tou preso por causa de um trouxa como você! Jacu!

CARCEREIRO: Ou, ou os franguinho aí vão calar a boca ou vão querer ir pra cela com os outros presos. Eles adoram carne nova.

ALUÍSIO: Ô seu guarda, libera, alivia a nossa!

CARCEREIRO: *(Em* off*)*: Não vou falar mais!

MOACIR: Chiiu! Fica quieto, cara!

ALUÍSIO: Deixa comigo, você nunca me deixa negociar. Ô seu guarda, ô companheiro, o senhor poderia liberar o nosso flagrante porque de onde saiu nosso bagulho pode vir mais coisa! Tá entendendo?

CARCEREIRO: *(Em* off*)*: A mocinha tá querendo *subordiná* a autoridade??

ALUÍSIO: Não to querendo subornar nada, não. Desculpa.

MOACIR: Olha, não negocia mais nada, cara!

Cena 6

Anésia, Cândida e Juiz

ANÉSIA: Dona Cândida, Doutor Messias está atrasado, a senhora quer que eu ligue pra ele, que eu faça alguma coisa?

CÂNDIDA: Eu sei que Doutor Messias está atrasado. Aliás, ele está sempre atrasado. Ele só chega depois que eu já desisti de esperar. Não, muito obrigada. Vou apenas esperá-lo. Eu vou ficar aqui esperando por ele. Mas fique por aqui, eu não gosto de ficar sozinha.

ANÉSIA: Sim, senhora ...

CÂNDIDA: Eu detesto ficar sozinha, estar sozinha, jantar sozinha. Aliás, foi por isso que me casei, para não estar só. Acabei sozinha e entediada... mal amada...

MESSIAS: Atrasado, eu sei, eu sei. Desculpe-me.

CÂNDIDA: Estava quase desistindo, mas ainda insisto em não me reconhecer só... Vamos jantar?

MESSIAS: Não obrigado. Ando completamente inapetente...

CÂNDIDA: Não quer jantar... Então vamos conversar.

MESSIAS: Sobre o que?

CÂNDIDA: Conversar sobre o fato de que ultimamente nós não temos conversado?

MESSIAS: Cândida, estou tendo muito trabalho. Só isso. Cansaço.

CÂNDIDA: Viagem. Vamos fazer aquela viagem que há anos sonhamos e nunca conseguimos realizar. Messias?

MESSIAS: Viagem agora?

CÂNDIDA: É, por favor; nos precisamos...

MESSIAS: É isso, acho que chegou a hora. Eu não agüento as pessoas do trabalho. É isso! Vamos viajar. Sair pelo mundo, deixar as coisas acalmarem...

ANÉSIA: Telefone pro senhor...

MESSIAS: Para mim, aqui? Quem é?

ANÉSIA: Um senador com um nome que não entendi.

MESSIAS: Alô... sim. Ele mesmo. Não, em absoluto! Acabei de lhe dizer, é minha palavra final! Só um momento. *(Olha contrariado para Anésia)*

CÂNDIDA: Anésia.

MESSIAS: Isso é uma barbaridade! Eu não posso fazer nada, o que o senhor me pede é um absurdo! Como? Senador, você não pode fazer isso comigo! Me ameaçar; não se esqueça de que estamos juntos em todos esses casos que o senhor acaba de me lembrar. Sim. Eu sei que as assinaturas são minhas. Espera, espera, não desliga! Está bem. Daqui a trinta minutos. Vou sair.

CÂNDIDA: Vai sair?! Mas você mal chegou...

MESSIAS: Tenho uma reunião muito importante!

CÂNDIDA: Reunião? O que será de tão importante que não pode esperar por você como eu esperei até agora? Hein?

MESSIAS: Me deixa! Preciso ir, Cândida! Não me espere para o jantar. Até mais tarde.

CÂNDIDA: E a viagem?

MESSIAS: Depois falamos.

ANÉSIA: Dona Cândida, doutor Messias saiu!

CÂNDIDA: Eu sei. Eu sei que o doutor Messias saiu. Pode retirar a mesa. Ninguém janta nesta casa hoje.

ANÉSIA: Mas, quando o Dr. Messias voltar, ele vai querer jantar...

CÂNDIDA: Anésia...? Tira a mesa!

Cena 7

Executiva e Babá

CÉLIA: Quando as crianças ...

APARECIDA: Chiiiii!

CÉLIA: Quando as crianças acordarem, passeie um pouco com elas.

APARECIDA: Pode deixar. Nós vamos ao clube, e a senhora?

CÉLIA: Gostaria muito, mas é impossível. Sabia que o porteiro do clube não me deixou entrar sem jaleco de empregada?

APARECIDA: Por quê?

CÉLIA: Por que, Cida? Dá uma olhada... Meu Deus! Quando é que eu vou ter tempo para estar com meus filhos?

APARECIDA: Então, por que a senhora trabalha tanto?

CÉLIA: Porque não há outro jeito. Porque preciso criá-los e tenho que fazer isso sozinha. E sabe o que é pior? Tenho a impressão de que será sempre assim, eu nunca mais terei tempo para meus filhos.

APARECIDA: Eu vou querer ter filhos. Ah! Só que, quando eu tiver, eu que vou ficar com eles.

CÉLIA: Pois então se prepare, porque é preciso ter dinheiro e alguém de confiança pra te ajudar. A não ser que você pare de trabalhar... Bem, Cida, agora eu tenho que ir; qualquer coisa você me liga no celular.

APARECIDA: Não, Dona Célia, espera! Seus filhos já estão me chamando de mãe. O que eu digo para elas?

CÉLIA: Que eu vou buscá-los hoje à noite. Até logo.

Cena 8

Matuim

NARRADOR: Ei! Ei! Oi! Oi! Oi! Oi! Psiu! Seu Zé! Dona Maria! *Mister*! *Monsieur*! Ó gajo! Aonde vão? Perguntar não é crime, nem falta de educação! Ei, minha senhora! Perca dois minutos de seu tempo, converse comigo; não sou um estranho, sou só um homem antigo que busca respostas. Mas, pra quê, bosta, se ninguém pára pra ouvir minha pergunta? Escuta. Eu sou um sujeito à toa, um traste, um treco, um trem sem raça, um doido que grita nas praças perturbando vosso prezado silêncio? Sou um sujeito d'antanho, antigo, um homem estranho que ainda cultiva amigos, guarda alguns sonhos; e tenho um medo medonho da morte. Invejo a sorte de vocês, gente de agora. Sou homem antigo, com perguntas, indecisões, culpas e algumas indignações. Eu, que sou trôpego, invejo seu passo firme; eu, que duvido, invejo sua certeza. Vejam vocês, ainda acredito no certo e no errado. Gostaria de ser organizado, integrado no mundo, sem dúvidas. Sou um sujeito que ainda cora de vergonha, sou resto do antigo século, sem lugar, talvez, no mundo de agora.

Cena 9

Coreografia – Oficinão

Cena 10

Repórter, Cinegrafista e Executiva

ISABEL: Que inferno! Eu preciso fechar essa matéria agora, pô! Que *stress*! Que saco! Que gente incompetente! Fala comigo, pelo amor de Deus! Agora! Não me obrigue a te despedir! Ou você fala comigo agora, ou rua! Que que é isso? Pelo amor de Deus, não to acreditando; dá pra atender logo este celular; puta que pariu, atende logo.

SANDRA BELUCCI: Alô?

ISABEL: Finalmente, Sandra! Sou eu, Isabel. Chegaram na delegacia?

SANDRA BELUCCI: Chegamos. Somos os primeiros, querida.

ISABEL: Ótimo! O furo é nosso! Chama o Jorge.

ISABEL: Jorge, é pra pegar o maníaco em close quando ele estiver agressivo, olhando direto pra câmera...

JORGE: Deixa eu ver se eu entendi: se ele não estiver agressivo, eu mando o cara urrar?

ISABEL: Não me interrompa, Jorge, e guarde as suas gracinhas! Você sabe muito bem o que eu estou falando; faça o que eu estou mandando!

JORGE: Desculpa.

ISABEL: Eles sempre fazem cara de sonso, de inocente, até choram. Se ele chorar demais, enquadra a Sandra. Chama a Sandra.

JORGE: O coronel quer falar.

ISABEL: E aqui, Jorge, não é pra fazer video-documentário! Tá me ouvindo? E mais uma coisa: Eu escutei, *viu*? Coronel é a mãe! Sandra, seja direta na entrevista. Não deixa ele se defender demais, insiste; eu não quero respostas, eu quero um flagrante!

SANDRA: Esse é o meu trabalho!

ISABEL: Escuta! Induza o cara ao erro. Faça com que ele caia em contradição. Entendeu? Ah! Não se esqueça de perguntar se o cara costuma dirigir bêbado, se ele estava bêbado ou drogado quando atropelou e matou a vítima.

SANDRA: Eu sei o que eu tenho que fazer.

ISABEL: Eu estou falando. Vê se ele solta alguma coisa sobre as outras mortes, procure algum podre do passado dele. E, principalmente, fecha essa matéria dizendo que o maníaco da madrugada foi encontrado e está preso. Combinado? Vai!

Cena 11

Aparecida e Moacir

APARECIDA: Alô?

MOACIR: Sou eu, Moacir. Escuta...

APARECIDA: Oh, meu amor, como é que você está?

MOACIR: Me deixa falar, Cida, pelo amor de Deus! Tenho que falar rápido!

APARECIDA: Que aconteceu, Moacir?

MOACIR: Fiz uma besteira grossa aqui dentro e agora estou fudido. Estou correndo risco de vida!

APARECIDA: O que aconteceu, Moacir?

MOACIR: Presta atenção, olha, escuta, pelo amor de Deus! Não dá tempo de explicar. O Aluísio saiu e vai te procurar. Encontra com ele... Faz tudo o que ele te pedir. Tudo! Você tem que me ajudar a sair daqui!

APARECIDA: Tá bom; quando?

MOACIR: Ele logo te procura. Fica esperta.

APARECIDA: Está bem, Moacir, mas como é que você está?

MOACIR: Por enquanto estou bem. Agora eu tenho que desligar.

APARECIDA: Moacir... Moacir... Espera! Não desliga! Eu tô com saudade.

Cena 12

Repórter entrevista Aguinaldo

ISABEL: Vê se ele solta alguma coisa sobre as outras mortes, procure algum podre do passado dele. E, principalmente, fecha essa matéria falando que o maníaco da madrugada foi encontrado e está preso. Combinado? Vai!

REPÓRTER: Estamos ao vivo da delegacia, a espera de Agnaldo Silva, o motorista do local onde acaba de ocorrer um atropelamento fatal. E a vítima, mais uma vez, é uma mulher. O corpo não foi identificado e os peritos ainda não divulgaram os laudos da autópsia. O motorista responsável pelo atropelamento, Aguinaldo Silva, foi preso em flagrante. Vamos à delegacia para mais uma entrevista exclusiva: O senhor dirigia embriagado?

MOTORISTA: De jeito nenhum! Eu não bebo. O que aconteceu foi um acidente.

REPÓRTER: Qual a sua relação com a série de assassinatos de mulheres por atropelamento?

MOTORISTA: Nenhuma; eu não tenho nada a ver com eles!

REPÓRTER: O senhor sabe que está sendo acusado de ser o maníaco da madrugada?

MOTORISTA: Que isso, dona? A senhora está entrevistando a pessoa errada.

REPÓRTER: Aguinaldo Silva matou por atropelamento mais uma mulher.

MOTORISTA: Eu já disse que não matei ninguém. Foi um acidente... Não deu tempo de fazer nada, nem de pisar no freio. Fiz a curva e, quando vi, ela já estava debaixo do carro. Aí, juntou gente, dizendo que eu não tinha dado seta, que eu era o maníaco! Nem sei se fui eu que atropelei ou se foi ela que se jogou debaixo do carro.

REPÓRTER: E as outras 6 vítimas, também não deu tempo de pisar no freio? Ou elas se jogaram debaixo do seu carro?

MOTORISTA: Eu não tenho nada com isso. Eu não sou o maníaco da madrugada. Sou uma pessoa comum, que trabalha a semana inteira e come pizza aos domingos com a namorada...

(O motorista sai de cena, permanecem "cameraman" e a repórter)

REPÓRTER: A cidade está tranqüila com a prisão do assassino de mulheres. Sandra Belluci para o "Cidade em dia com a violência." *(*Cameraman *e Sandra desligam o equipamento de gravação)*

REPÓRTER: Acabou. Que é Jorge? Está me olhando assim por quê? Nunca me viu?

CAMERAMAN: Nada, não.

REPÓRTER: Fala, Jorge, eu te conheço.

CAMERAMAN: Faro. Esse cara pode ser o matador. A polícia não tem nenhuma prova contra ele. Nós também. Eu e você.

REPÓRTER: Você cuida da câmera, a reportagem quem faz sou eu.

CAMERAMAN: Tudo bem. Não está mais aqui quem falou.

REPÓRTER: Ai, desculpa, Jorginho. É exatamente isso que a Isabel quer. Quer não, exige.

CAMERAMAN: A gente está julgando o cara, sei lá! E se ele não for o matador?

REPÓRTER: E se for?

CAMERAMAN: E se não for?

REPÓRTER: E se for? E se não for? A gente vai marcar bobeira e dar o furo para outra emissora? E quem prendeu e está acusando o cara é a polícia. Não sou eu e nem é você quem está inventando um suspeito. Eu estou trabalhando.

CAMERAMAN: Eu também tô trabalhando.

SANDRA: Ô Jorge, estou procurando ser contundente com a prisão do maníaco. Eu to dando a notícia em primeira mão. Se eu não

der, outro jornalista vai dar no meu lugar. Se o cara for mesmo inocente, quem está errado aqui é a polícia. Paciência! Eu estou só repercutindo o fato. A polícia prendeu o maníaco da madrugada.

CAMERAMAN: O caso é que eu não confio muito na polícia.

REPÓRTER: Pelo amor de Deus, Jorge! Nem eu, mas nosso trabalho é noticiar, não é? Então, a gente noticia! Se a polícia estiver certa, a gente noticia; se estiver errada, a gente noticia que a polícia errou, Jorge! *(Jorge começa a filmar a repórter)* Em que mundo você está? Jorge acorda! Notícia é um produto, tem um valor e é isso que nós vendemos. Procuramos, achamos e vendemos. E vira essa câmera pra lá, que eu não estou brincando!

CAMERAMAN: Não, a gente noticia. A sua embalagem está mais vistosa do que o produto. Vamos embora.

REPÓRTER: Você tá é mordido com a bronca da Isabel.

CAMERAMAN: Não, nem um pouco.

REPÓRTER: Mas ela não deixa de ter sua razão. E como ela diz: Se o mundo é show, se TV é show, se a imprensa é show...

CAMERAMAN: A culpa não é minha.

SANDRA: Café?

CAMERAMAN: Cigarro.

Cena 13

Aluísio e Moacir

SEQÜESTRADOR: Ah, meu irmão, não me faz desperdiçar o meu berro com você...

MARIDO: Qual é? Filho de uma égua?

SEQÜESTRADOR: Filho de uma puta!

MARIDO: Eu trouxe o resultado da nossa rezinha.

SEQÜESTRADOR: Mas só isso?

MARIDO: E trouxe uma coisa que você gosta também...

SEQÜESTRADOR: Mas isso é uma maravilha...

MARIDO: Aí, Aluísio, eu preciso arrumar é grana alta.

SEQÜESTRADOR: Pra quê?

MARIDO: Primeiro, pra tirar a minha branquinha da casa daquela negona; depois, pra comprar a nossa casa e encher a geladeira de ingredientes.

SEQÜESTRADOR: Nós temo que arrumar o nosso ponto cara...

MARIDO: Ponto, ponto de que Aluísio? Só se for ponto de ônibus. *Cê* tá é viajando.

SEQÜESTRADOR: Moacir, chega mais.

MARIDO: 'Cê acha que eu vou ficar relando em homem.

SEQÜESTRADOR: Vai te fuder. Chega mais. Lembra do Radar? Então... O cara pintou na área cheio das idéias. Disse que tá precisando de uns sócios pra resolver umas paradas. Coisa de muito dinheiro. É só fazer umas *boca boa*, que ele já tem conhecimento, pra levantar a banca, aqui, na nossa região... percebeu?

MARIDO: E correr o risco de tomar tiro na cabeça e morrer? Olha, eu tô fora.

SEQÜESTRADOR: É, pode ser... Mas também corre o risco de se dar bem na vida, de comprar a sua casa e levar sua branquinha pra morar com você. Chegar em cada abrir a geladeira e ver ela cheia de ingredientes... E os meninos só nos iogurte...

MARIDO: De descolar um carro e ir passear sabe aonde meu irmão? Guarapari, desfilar na praia, pegar um bronze, pegar as gatinha. E depois oh... só na água de coco...

SEQÜESTRADOR: De bancar a melhor mercadoria da bem com a *mulhezada*, tô falando...

MARIDO: E tudo só no pegue-pague da vida, tudo no "delivery", 24 horas por dia... tá ligado?

SEQÜESTRADOR: Então Moacir..., O Radar tá aí atrás de sócios. Vão *bora*?

MARIDO: Não tô a fim de acordar com o corpo todo furado não.

SEQÜESTRADOR: Grana, Moacir; nós precisamos é de grana, e quem tem grana é os bacana. Eu tô falando sério, Moacir. A gente precisa é de grana alta pra poder comprar uns papelotes e vender pros bacanas. Nós vamos encher o nariz deles de pó pra poder encher o nosso bolso de grana.

MARIDO: Que nada..!

SEQÜESTRADOR: Moacir, eu tô ouvindo alguma coisa; joga isso fora.

Cena 14

Anésia e Aparecida

ANÉSIA: Ai como você demorou, *Aprecida*; não vamos ter muito tempo.

APARECIDA: D. Célia atrasou de novo.

ANÉSIA: Pois que acostume, minha filha, que patrão é tudo assim, não tem hora nem cuidado. A gente limpa, arruma, dá na mão e eles bagunçam, sujam, perdem. Só reparam quando não gostam, não sabem nunca elogiar o que merece.

APARECIDA: E D. Cândida?

ANÉSIA: Que que tem?

APARECIDA: Você não disse que ela estava esquisita com doutor Messias?

ANÉSIA: Ah! Deve ser chilique. Tem de tudo nas mãos aquela ali. Tem um marido juiz, tem eu pra fazer tudo. Só sabe desarrumar, deixar garrafa espalhada pela casa toda, tirar o guarda-roupa inteiro pra sair, encher a casa inteira de garrafas. E eu limpo, arrumo. Porque eu gosto de tudo direitinho. Mas é tão difícil conseguir, menina. Eles são *pior* que meninos.

APARECIDA: Anésia, se você tivesse que tirar uma coisa de alguém, você tirava?

ANÉSIA: Que isso, *Aprecida*?!, Pois eu tô te falando que o que mais me incomoda é a desordem que eles aprontam? Não! Cada coisa tem seu lugar e é ali que tem que ficar minha filha.

APARECIDA: Mas não é desse tirar que eu tô falando não, Anésia. É assim... Se uma pessoa que você gosta te pedisse pra tirar... assim... te pedisse pra tirar, você tirava?

ANÉSIA: Ah! *Aprecida*, eu nunca mexi com essas coisas não, menina. Sei não *(Ri)*.

APARECIDA: Senta. Deixa eu explicar: você tiraria, pegaria, uma coisa de alguém.

ANÉSIA: Ficou doida!

APARECIDA: Só por um tempo e, depois, botaria no mesmo lugar? Ninguém ia nem dar fé...

ANÉSIA: Ficou doida? Mas é de jeito nenhum. O que é dos outros não é meu não. Num tá certo pegar. Nem por uns tempos. É roubo. Tem desculpa nenhuma não. POR QUÊ?!!

APARECIDA: Nada não. É... por causa daquela dona da novela.

ANÉSIA: E eu tenho tempo de assistir novela? Pois eles não jantam não é na hora da novela?! Se bem que ultimamente é um tal de põe a mesa e tira a mesa sem ninguém sentar nela... E, por falar nisso, é melhor eu ir.

APARECIDA: Espera; toma... Ó, seu livro.

ANÉSIA: Menina, você gostou?

APARECIDA: Eu bem queria que minha vida fosse assim.

ANÉSIA: Sonha não, minha filha. Felicidade de pobre é salário, é nome limpo na terra e no céu. Ora. Segura teu emprego porque o mundo não anda prestando não. Até parece que tá todo mundo contra todo mundo; eu só não sei é por que nem pra que. Entrega o teu caminhão ao senhor, confia nele. Salmo 36. E deixa eu ir antes que fiquem contra mim. Outra hora a gente continua a conversa.

Cena 15

Juiz ao telefone

JUIZ: Senador... Como vai o senhor... é uma pena, mas não posso falar com o senhor agora; é que... eu já estava de saída... minha esposa está me aguardando. Não podemos fazer isso, Senador; o caso está tendo muita repercussão. Deixa acalmar e aí... Não, eu não estou me negando a ajudá-lo; o caso é que as coisas não funcionam assim... Não grita, por favor, que eu não sou moleque. Se seu filho é maluco, eu não tenho que me envolver no caso! Não conte comigo pra segurar essa. Se a coisa complicar, não tenho como encobrir. A imprensa pode farejar... Eu não compactuo com esse assassinato. O senhor já tem a minha opinião. Faça como quiser, mas a responsabilidade é sua.

Cena 16

Matuim

MATUIM: Provisoriamente, não protesto nem esperneio! Provisoriamente, não cantarei o amor que se refugiou no profundo dos abismos. Provisoriamente, me calo e preparo o momento de melhor falar. *(Sai tocando)*

Cena 17

Seqüestrador, Carcereiro e Moacir

CARCEREIRO: Então, quer dizer que você não fez nada? Toma essa de lembrança, o marginal! Não é homem não, rapaz? E você, carinha de anjo? Contigo, minha gracinha, o negócio vai ser diferente! Vamos ver do que você gosta. Abaixa as calças. Anda, porra, que eu não tenho a tarde toda não. Abaixa logo, porra! Que bunda de moça, hein? Vai levar, vai tomar no rabo, cara! E amanhã tem mais, viu? Ah, se você quiser, eu te faço de rainha aqui dentro!

MOACIR: Porra, não fode, cara! Alivia o Aluísio.

CARCEREIRO: Olha aqui, malandro, até dá pra aliviar. Mas vão ter que fazer um serviço pra mim, trabalho fino, bem feito, pro papai aqui! Tem um colega de vocês aqui na carceragem que tá começando a me dar muito trabalho. E eu detesto hora extra! Tem gente graúda perseguindo o morcego. E quando os bambambans aparecem, é só merda que rola pra cima da gente. Na minha delegacia roupa suja se lava aqui. O lance é o seguinte: apaga o meliante que dá pra liberar os dois. Deita o elemento que amanhã *as borboleta* tão batendo asa.

Cena 18

Messias e Cândida

MESSIAS: E foi isso, Cândida; eu não pude fazer nada, não pude impedir. Eu estava sendo arrastado; eu fiz o que pude enquanto pude.

CÂNDIDA: Cala boca, Messias! Que história é essa? Há tantos anos que eu convivo com você e parece que não lhe conheço?

MESSIAS: Não se faça de sonsa, Cândida!

CÂNDIDA: Não me faça de cúmplice dessa coisa sórdida! Quem é o senhor, meu marido?

MESSIAS: Seu marido. Messias. Muito prazer. Em que conto de fadas você vive? Esse é o mundo!

CÂNDIDA: Não chegue perto!

MESSIAS: Escuta. Você não pediu pra dizer onde ficam esses anos em que você se negou a enxergar? Eu não fiquei só numa injustiçazinha não. Eu fui muito mais além. Eu desencadeei a barbárie. Eu estava no meio de uma corrupção, sendo arrastado...

CÂNDIDA: Pára, pára! Cala a boca!

MESSIAS: São fatos, Cândida! Pois, então, ouça! Estou com uma estranha sensação de ter a morte nas mãos.

Cena 19

Drama do Aguinaldo

AGUINALDO: Eu vou acordar, é isso, deve ser isso, eu juro que vou acordar. Dizem que a gente acorda quando o pesadelo é demais... Mas também a gente pode morrer por conta dele... Não, mas eu vou acordar, eu não quero morrer... O que que aconteceu?... O que que tá acontecendo, meu Deus?! Foi uma seta, puta merda; só uma seta que eu não dei!!! Um segundo, e ela surgiu bem ali na minha frente. Mas foi só isso, não tem nada a ver com essa história, com esses homens... Eu não sou um assassino de mulheres! Seu guarda!!... Seu guarda! Tem alguém me escutando?... Eu sei que vai acontecer. Que porra é essa de vida que muda tudo assim, meu Deus? muda a vida e muda a morte? Não pode acontecer, um segundo, não pode! É só um pedaço de tempo, um desvio, um gesto, um tom, e nada mais é do jeito que era. Nada mais é do jeito que era. Eu não posso dormir, eu não posso pregar o olho, senão eles me matam. Calma, calma, fica calmo *(Baixinho, pra si mesmo)*. Quem sabe eu não acordo!

Cena 20

Seqüestrador e Babá

SEQÜESTRADOR: Cida, Cidinha.

BABÁ: Aloísio, me fala, que é está acontecendo?

SEQÜESTRADOR: Calma, Cida...

BABÁ: O que vocês aprontaram agora?

SEQÜESTRADOR: A gente precisa tirar o seu marido daquele lugar.

BABÁ: E como é que você saiu?

SEQÜESTRADOR: Nós fizemos um serviço pro pessoal, o Moacir me deixou sair no lugar dele.

BABÁ: Preciso fazer alguma coisa.

SEQÜESTRADOR: A gente precisa de grana, grana alta.

BABÁ: Mas eu não tenho nada...

SEQÜESTRADOR: Cidinha, na cadeia a gente vale o que tem. O Moacir não tem nada, então ele não vale nada lá. Mas você tem, você pode ajudar. É só me entregar as crianças...

BABÁ: Os meninos da Dona Célia? De jeito nenhum! Está maluco?

SEQÜESTRADOR: O Moacir está sofrendo muito lá na cadeia, eles estão maltratando dele demais! Você pega os meninos, leva no parque, deixa eles na porta do banheiro e, quando você voltar, eu já tirei eles de lá... Fica tranqüila... Ninguém vai perceber... Nenhuma pessoa vai poder te incriminar.

BABÁ: Não. Meus meninos não.

Cena 21

Repórter entrevista amigo de Aguinaldo

REPÓRTER: Até agora foram sete mulheres assassinadas. Estamos ao vivo com o garçom Claudiney Firmino Brandão, melhor amigo de Aguinaldo Silva, o temido maníaco da madrugada. Senhor Claudiney, Aguinaldo vinha se apresentando diferente? O senhor já desconfiava?

GARÇOM: Desconfiar do Agnaldo, minha senhora... ele é a melhor pessoa que eu já conheci na minha vida.

REPÓRTER: Como o senhor explica ele ter sido preso em flagrante pelo assassinato de sua sétima vítima?

GARÇOM: Eu não explico nada; o que vocês estão fazendo é novela em cima dele, eu conheço o Aguinaldo; ele é incapaz de matar alguém.

REPÓRTER: Mas matou; foi preso em flagrante.

GARÇOM: Foi acidente, eu sei que foi, é engano. Ele não é assassino. O que aconteceu foi aquela fatalidade, aí aquela coitada morreu...

REPÓRTER: A polícia afirma que logo terá provas conclusivas no caso...

GARÇOM: Cadê essas provas, minha senhora, que nunca chegam?

REPÓRTER: O senhor pode provar a inocência do seu amigo?

GARÇOM: Dona, quando a polícia quer provar que um inocente é assassino, como essa pessoa pode fazer pra provar não é culpada? Eu sei que o Agnaldo não é bandido, matador de mulher, assassino. Eu sei! A polícia pegou o cara errado; o Agnaldo é peixe pequeno pra se defender.

REPÓRTER: O senhor pode provar tudo isso?

GARÇOM: Tem seis meses que essas coitadas estão sendo mortas! Tem dois meses que o cara comprou o carro. Você não sabe disso? E a polícia? Quando ela *qué*, ela descobre; quando ela não *qué* ela inventa. Pobre não pode ser inocente? Tira essa câmera daqui!

REPÓRTER: Acabamos de entrevistar Claudinei Firmino Brandão, melhor amigo de Aguinaldo Silva, principal suspeito de ser o maníaco da madrugada. Sandra Belucci para o *"Cidade em dia com a violência". (Fim da reportagem)*

REPÓRTER: Obrigado, Claudiney. *(Toca o telefone da repórter. ela atende, é a editora "puta da vida").*

EDITORA: Puta que pariu, Sandra! Você ficou louca?! Que porcaria de matéria é essa que você fez ao vivo? Que revelações de merda são essas? Isso é coisa de estagiária!

SANDRA: É um caminho pra investigar...

ISABEL: Se querem investigar, entrem para a academia de polícia! Há uma semana estamos liderando a audiência e isso que vocês estão me trazendo são suposições! Se querem inocentar o pobrezinho do atropelador, me arranjem outro maníaco da madrugada! O que o público quer é a cara do maníaco gritando "eu sou culpado", pronto! A audiência pressiona a TV, a TV me pressiona, eu pressiono vocês, vocês pressionam o maníaco e o maníaco que pressione o cu na parede! Não é nada pessoal, Sandra, você é uma repórter boa, mas ou você me traz material que preste ou rua! Isso aqui é uma TV, não é um tribunal de justiça! *(Isabel desliga o telefone na cara da Sandra. Sandra olha para Jorge. Irrita-se)*

SANDRA: Não fala nada, Jorge, não abre a boca! Vai, fala.

CAMERAMAN: Escola de Base de São Paulo, lembra? Inventaram que o diretor abusava dos alunos. A policia divulgou, a imprensa divulgou, a polícia acreditou e o público quase linchou o diretor. O coitado perdeu a honra, a saúde, a escola. Só agora indenizaram; compraram a embalagem e jogaram o produto no lixo; o produto, a notícia sem nome, sobrenome, família. O cara tem razão: a gente tá fazendo novela.

REPÓRTER: Que novela, Jorge? Nós fazemos reportagem, meu bem, e todo bandido sempre se diz inocente!

JORGE: O inocente também não se diz inocente não? Que você quer que eu faça? Que mais ele pode fazer? Se o cara comprou o carro há dois meses...

REPÓRTER: Sei lá. Ele pode ter roubado o carro.

JORGE: E porque, agora, foi atropelar essa mulher com o seu próprio carro? Ahh?

REPÓRTER: Ah, Jorge! Porque que eu vou saber?

JORGE: Está vendo? Está todo mundo partindo do princípio que o cara é culpado...

REPÓRTER: Eu não agüento mais esta historia. Cala a boca.

(Toca o telefone da repórter. É a editora, de novo)

EDITORA: Depressa, Sandra. Mataram o Aguinaldo Silva na Carceragem. Foi morto por seus companheiros de cela, ninguém sabe o motivo ainda; olha aqui, se a imprensa é show, se a tv é show, se o mundo é show, a culpa não é minha. Você vai dar esta notícia ao vivo, da maneira como estou lhe explicando. Sem vacilo... Acaba de morrer assassinado Aguinaldo Silva, o maníaco da madrugada.... Sandra, por favor, não vacila! Você entra em rede daqui a 1 minuto.

(Isabel desliga o telefone)

REPÓRTER: Mataram o cara, Jorge.

CAMERAMAN: Puta que pariu! É muito conveniente, o culpado é o morto. Sandra, estou cansado dessa porra! Pra mim acabou.

REPÓRTER: Não, espera! Volta aqui, que nos vamos dar a notícia, viu?

CAMERAMAN: Acabou! Fim da linha! *Game over*!

SANDRA: Você é que não está entendendo, Jorge! Só começou! Agora é uma questão de honra descobrir a verdade sobre esse cara. A Isabel vai ver quem é estagiária.

CAMERAMAN: Escuta aqui, se essa história de alma for verdade, eu não vou vender a minha nem fudendo.

SANDRA: Aguinaldo Silva, acusado injustamente de ser o maníaco da madrugada, acaba de ser assassinado por seus companheiros de cela. Nossa equipe de reportagem continuará com a cobertura do caso até que seja reconhecida, oficialmente, a inocência de Aguinaldo Silva e encontrado o verdadeiro maníaco da madrugada. Sandra Belucci, para o "*Cidade em dia com a violência*".

Cena 22

Fuga da cadeia

MARIDO: Eu matei o cara, Aluísio! Eu matei a porra do cara.

SEQÜESTRADOR: Matou mesmo, Moacir? Não acredito, meu irmão! E agora?

MARIDO: Esse cara é um filho da puta, maníaco matador de mulheres, Moacir. Nós vamos sair daqui cara.

SEQÜESTRADOR: Aí, chefe, o serviço tá pronto.

CARCEREIRO: Ô meu saco!! Tem paz nessa merda, não? Que serviço é esse?

MARIDO: *Apagamo* o cara, porra! Agora tira a gente daqui.

CARCEREIRO: É, mas o combinado é só um sair.

MARIDO: Que isso, doutor!? Você falou que era os dois!

CARCEREIRO: Falei o cacete, porra! Só sai quem matou.

SEQÜESTRADOR: Fui eu que matei o cara. Fui eu, doutor! *(Moacir vai tirar satisfação com o amigo, mas este pega a faca deixada no chão e aponta-a para Moacir, ameaçador)* Deixa eu sair, Moacir, pelo amor de deus. Não agüento mais, cara. Eu juro que te tiro daqui.

Cena 23

Juiz e Repórter ao telefone

SANDRA: Alô?

MESSIAS: Quem fala?

SANDRA: Sandra Belucci. Deseja falar com quem?

MESSIAS: É com você mesma que eu desejo falar. Tenho acompanhado a cobertura do caso... Você está de parabéns.

SANDRA: Obrigada.

MESSIAS: Aprecio muito a sua seriedade, isenção, bom texto...

SANDRA: Obrigada, mas preciso desligar.

MESSIAS: Espere um momento.

MESSIAS: Eu posso ajudar no caso.

SANDRA: O senhor é o quinto, só hoje, que se oferece para ajudar.

MESSIAS: Comigo é diferente, sou juiz. Tenho importantes informações, Silvio é inocente.

SANDRA: Que informações são essas, senhor?

MESSIAS: Mas é claro que não vamos falar nisso por telefone. Que tal...

SANDRA: Onde, quando?

MESSIAS: Rua das Flores às 9:30 da noite. Ótimo, o caso terá uma reviravolta.

Cena 24

Matuim

MATUIM: Meu senhor, minha senhora, revelo quem sou agora, o meu maior segredo. Sou um homem que tem medo. Grito, esbravejo, afronto, mas na alma carrego um tremor tonto que guia meus atos. Relato a vocês: sou um homem que tem medo. Medo de alma que volta da morte, de imprevisto, de arma de fogo, de corte de faca, de telefonema no meio da noite, de telegrama pela manhã, de doença, de mudança e de gente sã. Tenho medo de bicho que rasteja ou que salta, de dólar em alta, de despacho no meio da rua, de praça nua de gente ou mesmo cheia, de injeção na veia, na bunda, de apontar corcunda, porque dizem que dá verruga na mão! Como vêem, apesar do meu jeito, sou normal como qualquer um de vocês! Somos gente perplexa, felizes com o penta, à espera do hexa, e confesso e declaro: somos gente estranha que, para si, anseia por liberdade, mas clama por regras duras para o resto da humanidade.

Cena 25

Juiz conta para Cândida sobre o Senador

MESSIAS: O imbecil do senador começou a ficar desesperado. Me ligou falando de uma repórter de quem eu nada sabia. Eu não lia jornais, não via noticiário, tinha nojo do caso. Ele, então, me contou que a repórter continuava investigando o assunto do assassino, querendo provar a inocência do "nosso falecido acusado", e frisou essas últimas palavras. Por um segundo eu fiquei aliviado, achei que isso, que ela, poderia me livrar de tudo. Mas foi apenas um segundo, o senador estava logo ali, do outro lado da linha, pra me lembrar que não era, infelizmente, um pesadelo do qual eu poderia acordar. O que o senhor quer que eu faça? Você sabe. Se ela chegar em mim vai também chegar em você. Minha carreira, minha reputação, tudo estava em jogo. Tomei a mais difícil decisão da minha vida e fui me encontrar com a repórter. Como foi que eu deixei as coisas chegarem a esse ponto? Onde foi que começou tudo isso?

Cena 26

Moacir e Babá

MOACIR: Aluísio, seu filho da puta! Filho da puta!! Eu sabia, eu sabia! Merda! Por que que eu entrei nessa caralho!? Só podia dar merda mesmo. E agora cara?!? Que que eu vou dizer pra Cida? "Seu homem matou um cara"... Não posso! Imagino o que ela deve ter feito pra livrar a minha cara... Eu sou um bosta mesmo! Um bosta! Você me traiu, seu filho da puta, me traiu!! *(Carcereiro manda-o calar a boca)* Eles vão me ferrar; vão precisar de um culpado e vão me ferrar. A Cida! A Cida precisa de ajuda. Ela vai me procurar. Ela vai me procurar.

(Nessas últimas frases a luz vai se apagando devagar e acendendo em Cida).

CIDA: Não vou mais ver o Aluísio, nem os meninos, nem dona Célia. Não volto mais pra casa, nem pro emprego. Vou andar pelas ruas. O que que eu fiz? Até despencar de cima de um viaduto, até me jogar na frente de um ônibus. Os meninos eram meus filhos, era como se fossem os filhos que agora nunca vou ter. Vai, Cida, anda! Não vai doer muito. É só um segundo. Deus me ajude e Deus me perdoe. Sapatim tim tim...

Cena 27

Seqüestrador e Executiva

SEQÜESTRADOR: Sapatim tim tim .....

EXECUTIVA: Alô? Sim? Alô?

SEQÜESTRADOR: Então, dona. Eu tô com uma mercadoria que vai interessar muito à senhora.

EXECUTIVA: Quem é que está falando?

SEQÜESTRADOR: Dona Célia?... A senhora ainda não deu falta de nada não?

EXECUTIVA: Quem está falando?

SEQÜESTRADOR: Sapatim, Tim, Tim...

EXECUTIVA: Helena ... Hugo... Aparecida...

SEQÜESTRADOR: Grita mais alto, que daqui eles ainda não te ouviram não, dona Célia.

EXECUTIVA: Helena... Hugo... A-pa-re-ci-da!....

SEQÜESTRADOR: Tá entendendo não. Peguei seus filhos e *tou* a fim de cortar os guri.

EXECUTIVA: Calma, pelo amor de Deus... cadê meus filhos?

SEQÜESTRADOR: Seus filhos *tão* comigo, dona Célia. Tá tudo bem com eles. Por enquanto ainda não cortei ninguém.

EXECUTIVA: Quem é que está falando, o que você quer comigo? Fala!

SEQÜESTRADOR: É bom você ouvir bem caladinha o que eu vou dizer... Eu quero 100 mil pelos seus filhos. Até o meio dia de amanhã, entendeu?

EXECUTIVA: 100 mil? Mas como...

SEQÜESTRADOR: 100 mil não é nada, dona Célia. Eu quero o dinheiro rápido e sem polícia no meio. Eu tô sem tempo... sem polícia no meio, entendeu?

EXECUTIVA: Eu não tenho este dinheiro.

SEQÜESTRADOR: Você quer que eu passe a faca no pescoço dos seus filhos? Eu quero a grana amanhã de manhã na rua das Flores, ou nunca mais vai ver os seus filhos. Deixa o dinheiro no orelhão, dentro de um envelope, e some. Não olha pra trás, que eu não quero ver a sua cara fudida de negona chorona. Depois eu ligo de novo e devolvo as crianças.

EXECUTIVA: 100 mil... na rua das Flores... Deixa eu falar com os meus filhos...

SEQÜESTRADOR: *Cê* tá duvidando de mim, dona? Eu já tô ficando é puto com essa conversa!... Quer ver eu acabar com a sua vida?

EXECUTIVA: Não, pára, pára. Eu não estou duvidando de você... pelo amor de Deus, eu só quero falar...

SEQÜESTRADOR: Porra nenhuma! Faça o que eu mandei, sua puta! 100 mil no orelhão da rua das Flores, sem falta e sem polícia. Ou, então, eu como o cuzinho dos dois, ouviu!? E aí nem com 1 milhão você vai conseguir os seus filhos de volta!

Cena 28

Morte de Sandra

SANDRA: Senhor Juiz... afinal, que informações são essas que o senhor não poderia me passar por telefone?

MESSIAS: Realmente uma profissional...

SANDRA: Já vi esse filme: Aprecio demais sua postura profissional – seriedade, isenção, bom texto...

MESSIAS: Você pode não acreditar, mas eu falei sério. Não estou tentando seduzi-la.

SANDRA: Não a mulher, mas talvez a jornalista...? Bem, de qualquer modo, desde que ligou, tenho sentido um certo alívio... O motorista era inocente, tenho certeza, e a rapidez como a coisa se deu, as explicações da polícia... está tudo conveniente demais.

MESSIAS: Que você quer dizer?

SANDRA: Que ele foi um bode expiatório, eles estão querendo encobrir o verdadeiro culpado.

MESSIAS: E quem seria?

SANDRA: Eu ainda não sei, mas não é peixe pequeno.

MESSIAS: Deduziu muito bem!

SANDRA: Eu sabia que eu estava certa! A Isabel vai ver quem é estagiariazinha! Então, me dá um nome, uma pista pequena que seja, e eu levanto toda essa história.

MESSIAS: Você tinha de ser tão jovem, tão menina, tão ingênua?!

SANDRA: Não estou entendendo.

MESSIAS: Porque você está interessada no caso? Porque nenhum outro jornalista está interessado em levantar essa história?

MESSIAS: Eles têm faro, experiência, menina! Eles sentem cheiro de complicação agem com prudência. Você está indo longe demais. Pelo seu bem esquece essa historia.

SANDRA: Quer falar claro?

MESSIAS: For por isso que concordei em procurá-la.

SANDRA: Concordou em me procurar?... Daqui a pouco vou achar que estou num *thriller*.

MESSIAS: Pelo seu bem, esquece essa história.

SANDRA: Afinal, por que o senhor me chamou até aqui?

MESSIAS: Pra lhe proteger.

SANDRA: O senhor não me assusta. Eu preciso tirar a limpo essa história; tornou-se pra mim uma questão de honra! De lavar a honra, a minha, a do coitado assassinado. Não sei se você entende...

MESSIAS: É claro que entendo! A honra é, afinal, a única coisa que temos de realmente nosso. Ela é o que somos ou, pelo menos, o que precisamos parecer ser. Temos que lavá-la. A qualquer preço.

SANDRA: Também não exagere! O que aconteceu foi um equívoco, um trágico equívoco da minha parte. Se ele foi acusado injustamente, se morreu na carceragem, a culpa é da polícia. Não vou carregar a culpa toda sozinha não, parte do mal já feito.

MESSIAS: Bravo! Você é parte desejo de justiça e parte ambição, como eu era há muitos anos.

SANDRA: E, então, senhor juiz? Estou esperando.

MESSIAS: Você não vai parar, não é? Cada um, em seu motivo ou razão?

Cena 29

Drama da Executiva

EXECUTIVA: Maldito telefone! Por que não toca? Por que não liga? Eu fiz tudo certo: peguei o dinheiro, levei lá, deixei, fui embora sem olhar para trás... Por que será que ele não toca? Por que você não liga? Eu sei que fiz tudo certo. Estudei e trabalhei honestamente pra recuperar o orgulho que me foi tirado e o trabalho me tirou o tempo. Eu queria recuperar meu tempo e me tiram os filhos. Toca, telefone, toca! Devolve meus filhos! Uma pessoa não pode ficar sem nada, sem forças pra recuperar o que lhe é tirado? Por favor, toca! Me diz que está tudo bem, que eles estão me esperando em algum lugar! Por favor! Toca! Toca, por favor... toca...

Cena 30

Messias e Cândida

MESSIAS: Eu não respondo por absolutamente nada, porque eu não sou o único dono dos meus atos, eu não tive escolha.

CÂNDIDA: Mentira, você sempre escolheu. Não houve acidentes e nada do que você me contou foi por acaso.

MESSIAS: Se você soubesse as pressões que eu tive que suportar... De um lado, ameaçam prejudicar sua carreira, de outro, oferecem benefícios, vantagens e você espremido no meio disso...

CÂNDIDA: Mas, assassinato?

MESSIAS: Eu não tive escolha!

CÂNDIDA: Teve. Mas você já tinha feito todas as suas escolhas! E, agora, o que vai acontecer?

MESSIAS: O caso vai ser abafado. O filho do senador vai ser internado na Suíça, ele mesmo acionou o esquema para que a coisa não vaze.

CÂNDIDA: E sua carreira?

MESSIAS: Minha carreira... A ninguém interessa um escândalo dessas proporções. O que você acha?

CÂNDIDA: Você sabe o que eu acho. O senhor juiz quer saber o que eu acho? Eu acho que a gente sempre tem escolhas e eu fui omissa. Eu também cometi os seus crimes. Eu devia desaparecer da sua vida! Anésia! Anésia!

MESSIAS: Cândida, por favor...

CÂNDIDA: Põe a mesa, Anésia, para dois! Hoje o senhor juiz vai jantar em casa.

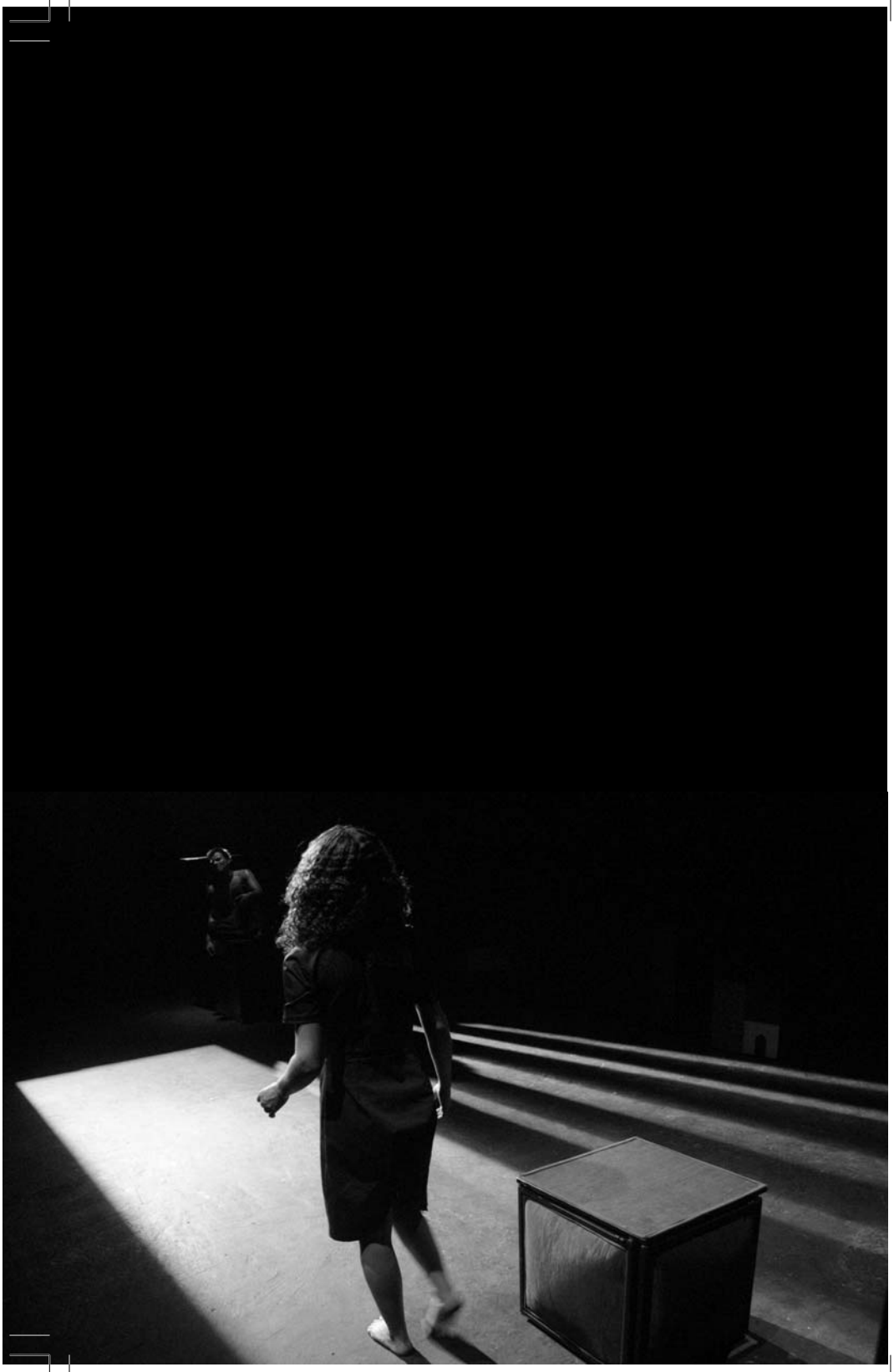
ANÉSIA: Que bom.

Cena final

Narrador e Cinegrafista

MATUIM: O que é o homem, pois, se não um animal que come e *descome* oito horas depois? O que é esse ser que aposta no escuro, que brada ao futuro e espera respostas? Como cabem em tão pequeno ser tão grandes perguntas, sonhos do mesmo tamanho! Não me acanho em dizer: Ei, pequeno ser que olha tão alto, eu sou você! Sou esse incauto homem das ruas, que grita ao ar, à lua, às estrelas, uma poesia tosca, sua oração para afastar a própria loucura. Apura os ouvidos e ouça, meu coração! Vou me manter são, e vou me manter lúcido, vou continuar um homem antigo, um tonto que ainda acredita em amigos, e em tantas coisas antigas, justiça, valores, até leis, até que passem esses tempos duros que meus olhos vêem. E, em última instância, vou estudar a substância das velhas utopias até descobrir que parte delas é vento, parte delas é carne, parte delas é tempo e parte delas é poesia.

fim



O HOMEM QUE NÃO DAVA SETA

Direção: Chico Pelúcio
Assistência de Direção: Cristiana Brandão
Coordenação Dramatúrgica: Luís Alberto de Abreu
Dramaturgia: Maria Cristina Andrade, Marcelo Braga, Miguel Anunciação, Juliana Antunes e Adriano de Faria.
Preparação Vocal: Andréa Amendoeira
Coreografia e Preparação Corporal: Dudude Herrmann
Cenografia: João Marcos Gontijo
Assistente de Cenografia: Luciana Gontijo
Execução de Cenário: Nilson Alves dos Santos
Figurinos e Adereços: Alexandre Rousset e Tereza Bruzzi
Confecção de Figurinos: Mércia Louzeiro
Trilha Sonora: Fernando Muzzi
Tema do Juiz e do Motorista: Dudu Nicácio
Tema da Repórter: Dudu Nicácio e Clarice Peluso
Músicos: Luiz Peixoto, Augusto Rennó, J.R., Leopoldina
Iluminação: Felipe Cosse e Juliano Coelho
Maquiagem: Juliana Barreto
Vídeo: André Amparo
Fotografia: Guto Muniz
Design Gráfico: Laura Bastos

Elenco/Personagem

Bárbara Campos (esposa do Juiz)
Carlos Normando (carcereiro/garçom)
Clarice Peluso (repórter)
Cristiano Pena (narrador)
Dudu Nicácio (motorista)
Euber Silva (marido da babá)
Gustavo Bones (sequestrador)
Juliana Barreto (babá)
Júnia Bessa (editora)
Miller Machado (câmera)
Paulo Azevedo (juiz)
Priscila Borges (empregada)
Regina Lúcia (executiva)

Ficha Técnica

Professores

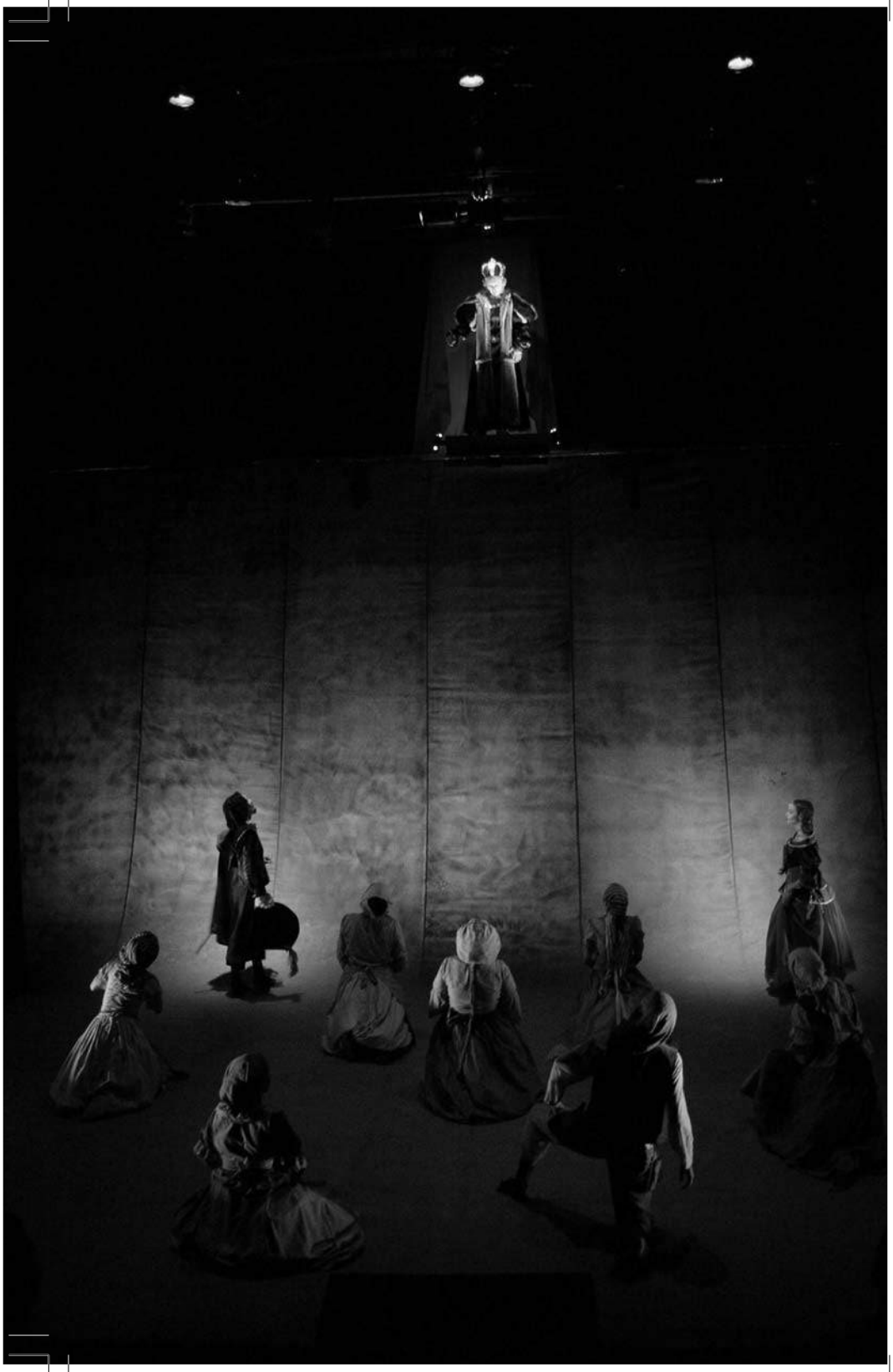
Andréa Amendoeira
Cristiana Brandão
Dudude Herrmann

Ética: Newton Bignoto de Souza
Produção Cultural: Romulo Avelar

OFICINÃO
2003

A Vida é Sonho

GALPÃO CINE HORTO



UM RICO APRENDIZADO

tradução e adaptação da obra clássica *A Vida é Sonho*, de Calderón de la Barca

Isabel Jimenez*

> (...) traduzir (...) implica (...), em primeiro lugar, reconhecer seu papel essencialmente ativo de produtor de significados e de representante e intérprete do autor e dos textos que traduz. Além desse reconhecimento, é claro, cabe ao tradutor assumir a responsabilidade pela produção de significados que realiza e pela representação do autor a que se dedica. Ou seja, terá que estar sintonizado com o ideário de seu tempo e lugar e, conseqüentemente, com a visão que esse tempo e lugar lhe permitem ter do texto e do autor que interpreta.[1]

A princípio, pareceu-me quase impossível imaginar a adaptação (a qual implicava "cortes") de *A vida é sonho* para o palco, pois era muito difícil descobrir o que *não* deveria ser dito de uma obra tão significativa quanto a de Calderón de la Barca. Incumbida, inicialmente, por um lado, do estudo de duas das edições espanholas da obra – *La vida es sueño*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2001; *La vida es sueño,* España:.Ediciones Fraile, 1994 – e, por outro, da análise das traduções ao português – a tradução de Manuel Gusmão e a tradu-

* Isabel Jimenez é graduada em Comunicação Social pela ESPM com habilitação em Publicidade, é atriz profissional pelo INDAC e professora de espanhol pela UFMG e no PREPES/PUC Minas. Atualmente desenvolve a atividade de professora de espanhol e pesquisadora da dramaturgia clássica/contemporânea e do ator, tendo vivenciado a experiência de tradutora/adaptadora/assistência da dramaturgia (2003)/dramaturga (2004). Participou, além do Oficinão 2003, da 2ª edição, em 2004, do Projeto Cena 3x4 na construção coletiva da dramaturgia do "A Votre Service" com o Grupo Reviu a Volta.

[1] ARROJO, R. (Org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino* (pág. 104). Campinas: Pontes, 1992.

ção de Renata Palottini –, acabei por trabalhar em parceria com Letícia Andrade, como assistente de dramaturgia. Além de ter que elaborar, em português, uma adaptação, foi necessário realizar um trabalho de composição dramatúrgica, pois criamos cenas que não existiam no texto original (conforme explicita Letícia em seu ensaio). Conjuntamente a este trabalho, exerci a função de produtora executiva da peça, produzindo as idéias textualmente e concretizando-as na ação, a qual leva a ver as personagens "vivas" em cena, em seus figurinos e cenários tão de acordo com o Século de Ouro espanhol.

Ao traduzir e adaptar, o tradutor/adaptador vê-se obrigado a decidir entre elaborar uma versão "fiel" ao estilo lingüístico do texto de partida ou uma versão "fiel" à sua inteligibilidade.

Em outras palavras, nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto "original", mas àquilo que considerarmos ser o texto original, àquilo que considerarmos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos.[2]

O fato de ter que tomar essa decisão, com a qual todo tradutor/adaptador está inevitavelmente confrontado, põe em xeque, também, a suposta "invisibilidade" desse interventor, visto que a maneira como o texto traduzido e adaptado será lido pelos seus consumidores depende do trabalho do tradutor/adaptador, não do autor do "original".

Há uma diferença entre tradução e adaptação. A tradução foi feita diretamente, em muitos momentos, do texto na versão espanhola. A adaptação, por sua vez, permitiu uma "liberdade" de criação a partir do texto original da obra, fazendo os cortes necessários e o devido amoldamento ao palco. É necessário delimitar os parâmetros – tradução e adaptação de uma obra teatral.

A obra clássica, segundo Anne Ubersfeld, "inscrita no processo de comunicação do teatro, sofre modificações em três níveis diferentes – o do emissor, o da mensagem e o do receptor".[3] Portanto,

[2] ARROJO, R. *Oficina da tradução: a teoria na prática* (pág. 40). 4. ed. São Paulo: Ática, 2000.

[3] UBERSFELD, Anne. "*A representação dos clássicos – reescritura ou museu*". Folhetim: Teatro do pequeno gesto (pág. 12). Abril-junho 2002.

uma obra do século XVII, sendo adaptada no século XXI, com certeza terá interferências fundamentais daqueles que traduzem e adaptam esta obra. A opção da encenação foi seguir a verdade histórica da época de Calderón, considerado como um dramaturgo da Corte. O Século de Ouro espanhol foi uma época marcada por grandes escritores e representantes das outras modalidades da arte em geral, como Velázquez, fonte de pesquisa para os figurinos e para o cenário. O pintor Goya também serviu como fonte de pesquisa, apesar de ser um pintor do último quarto do século XVIII e de princípios do século XIX (diferente da época de Calderón). A música buscou referências no Barroco e foi criada para a obra teatral.

A obra pretende ser uma biografia de Segismundo, de Basílio (o rei, pai de Segismundo, que o encerra numa torre) e de Rosaura. Narram-se três vidas diretamente e, indiretamente, algo da vida de Clotaldo (pai de Rosaura). O procedimento de narrar fatos que não se podiam apresentar em cena era comum, uma vez que os dramaturgos da época iam se revelando contra as unidades clássicas.

Toda a estrutura de *A vida é sonho* se resume na luta por apresentar distintos aspectos da violência em torno de dois focos: uma mulher nobre sem honra (Rosaura) e um futuro rei sem a devida educação (Segismundo). Essa violência primária conduz a mortes e guerras até

que a última batalha ganha-a quem a deve ganhar: o herdeiro legítimo do reino. A história de Rosaura se funde com a de Segismundo porque a situação dos dois é semelhante, uma vez que ambos são vítimas de uma injustiça social: o abandono por parte dos pais. Rosaura vem privada de sua honra, e Segismundo vê-se privado de seus direitos ao trono. O desenvolvimento dramático surge do encontro entre os dois grupos envolvidos: o grupo da torre e o do palácio.

Júlio Maciel optou por fazer cortes no texto original e fomos trabalhando, por etapas, cada um dos três Atos existentes no texto original. A construção do texto iniciou-se com a criação de um *Canovaccio*, o qual pôde nortear as ações e delimitações das personagens.

Em um segundo momento, houve a decisão do encenador de criar novas cenas (não existentes no texto original) para os criados do palácio. Os criados, inclusive, passam a ter um papel fundamental para a batalha final, que culmina com a vitória do herdeiro legítimo: Segismundo.

O papel de Segismundo durante todo o drama (gênero no qual se encaixa a obra) é motivado pela luta entre o coração movido pela paixão e o freio da razão e da prudência. Perante todos os que acentuam a sua condição de fera na torre, o príncipe mostra que é humano, especialmente quando Rosaura o reconhece como humano no início da obra. A inflexão na educação de Segismundo, que vai da violência do primeiro verso à prudência dos últimos, é a beleza. Quando Segismundo volta a dormir e o despertam, é a terrível experiência da mudança, a fugacidade do dito, o que o move às reflexões do famoso monólogo com que termina o segundo Ato. Os monólogos de Segismundo são como colunas que sustentam o drama. O príncipe ganha a simpatia e atenção até o ponto em que nos esquecemos das outras personagens e ações e lembramos somente de Segismundo e sua história. São quatro os monólogos do príncipe: no primeiro, ele está confuso, tudo são perguntas sobre sua situação; no segundo (II, última cena) sabe que a vida é sonho; no terceiro (III, 10) aproveita sua sabedoria para se comportar de maneira honrosa com Rosaura e, no quarto, ensina com autoridade e prudência ao sábio rei Basílio (III, 16).

O trabalho corporal e as coreografias, a cargo de Lydia Del Picchia, assistente de direção, e do preparador corporal Tarcísio

Homem, resultaram em um jogo cênico importante para os atores, pois muitas vezes o excesso de texto pedia uma movimentação corporal que pudesse envolver a platéia. Os atores, antes do trabalho textual, pesquisaram imagens de pintores e puderam também apresentar propostas para o diretor, uma vez que os papéis ainda não haviam sido definidos.

O trabalho de Júlio e Lydia com os atores era exaustivo no que se referia à interpretação e ao entendimento do texto de Calderón. Os atores, cujos monólogos exigiam entendimento profundo, liam e reliam seus textos incontáveis vezes. Compreendi a importância do trabalho conjunto entre dramaturgia, direção e atores. Muitas vezes, o texto não se encaixava na cena, mesmo que impecável na sua construção. Aprendi a me desapegar do texto e a permitir o exercício laborioso do ator com a palavra. O estudo dos significados das palavras foi o nosso fio condutor durante todo o processo, uma vez que Calderón nos permitia entrar no mundo da razão por meio da poesia. Depois, tivemos a pontuação do texto por parte de Luís Alberto de Abreu, mostrando-nos detalhes e permitindo-nos mergulhar mais e mais no universo calderoniano.

A vida é sonho é uma obra rica em caracteres, ações e alusões ideológicas; por isso não se deve estudar exclusivamente o ponto-de-vista de Segismundo. Mas, tomando a trajetória do príncipe como perspectiva legítima, ainda que limitada, podemos dizer que a humanização não é brusca, senão uma constante luta entre a paixão e a razão, natureza e arte, que começa com o predomínio da primeira e termina com o triunfo da segunda. *A vida é sonho* é, nesse sentido, um "regimento de príncipes". Abaixo do rei, somos todos representantes do drama da vida. E poderíamos falar, junto a Segismundo, que, depois de passar pelas necessidades humanas e "mundanas", uma das essências da vida é:

> "que toda la vida es sueño,
> y los sueños, sueños son." [4]

[4] Tradução ao português: "que toda a vida é sonho,/ e os sonhos, sonhos são".

ESCRITURAS DE REBELDIA

a dramaturgia de *A vida é Sonho*

Letícia Andrade*

Pontos de partida

A verdade não habita apenas o homem interior,
ou, antes, não existe homem interior, o homem
está no mundo, é no mundo que ele se conhece.

Maurice Merleau-Ponty

A primeira tarefa foi encarar de frente o submundo imundo onde habitava Segismundo, o anti-herói do texto de Pedro Calderón de la Barca, que constitui um dos clássicos mais representativos e incisivos do século de ouro espanhol. Enclausurado em um calabouço e agindo através de seus instintos primitivos, Segismundo é colocado em choque por uma realidade ignorada por ele e que é regida pela dissimulação, pela ostentação e pelo discurso do poder. Assim, esse homem, ignorante de uma cultura racionalista da época, vive mergulhado no questionamento do "estar" e "sonhar": ter-

* Letícia Andrade é atriz, dramaturga e professora de teatro. Formada pelo Teatro Universitário da UFMG e pela Faculdade de Letras da UFMG, é Mestre em Teoria da Literatura. Realizou dramaturgias como *Bendita, a voz entre as mulheres, Lírios* (juntamente com Guiomar de Grammont, direção de Fernando Mencarelli) e *A votre service* (em parceria com Isabel Jimenez), do Grupo Reviu a Volta. Em 2006, compôs *MEDEIAZONAMORTA*, direção de Amaury Borges, do Teatro Invertido e *Pedro e o Lobo,* direção de Marcelo Cordeiro, da Fundação Clóvis Salgado, onde é professora de dramaturgia.

reno movediço de realidade, sonho e questionamento. Ainda no exercício de encará-lo como um sujeito portador de reflexões para a nossa atualidade, no exercício desse olhar percebo um sujeito que nunca olha de frente, mas é desconfiado da ação, da presença e da relação com o outro. A partir desse olhar esquivo e incapturável, Segismundo tornou-se metáfora de nós mesmos, quando estamos perdidos entre a ignorância e o saber, ou entre a rebeldia e a conduta social. Eis aí a potência que desejávamos investigar. Digo *nós*, pois foi numa primeira conversa com o diretor Júlio Maciel, que gentilmente me convidou para realizar a dramaturgia do Oficinão de 2003, que estas idéias começaram a surgir e a se tornar pontos de partida para o trabalho.

Desse modo, a trajetória da dramaturgia do espetáculo *A vida é sonho* iniciou-se com este desejo: resgatar e aprofundar a complexidade de Segismundo, em relação ao universo em que este estava inserido. Nessa caminhada, juntamente com Lydia Del Pichia (que assumiria a assistência de direção), precisaríamos de um primeiro exercício de leituras para, depois, adaptarmos o clássico, revisitando as edições em língua portuguesa e espanhola, já que tínhamos uma professora de espanhol (que se tornaria assistente de dramaturgia), Isabel Jimenez, e alguns atores uruguaios no elenco. Tudo, sem perder de vista a originalidade do texto.

Uma proposta do diretor foi trazer para a cena aquelas personagens que, assim como Segismundo, estavam nas "margens" sociais e que poderiam estar insatisfeitas com o absolutismo do palácio: criados, carregadores e cozinheiros. Dar voz e foco para outros pontos de vistas dentro da trama, que se aglutinassem à ação de Segismundo. Foi desta forma que surgiu a possibilidade de composição original dentro do espetáculo: o núcleo dos criados.

A dramaturgia em edição

No caso da montagem de *A vida é sonho*, surgiu mais uma vez a discussão sobre os processos de adaptação e recriação de clássicos, que, de tempos em tempos, são remontados no teatro da atua-

lidade. Tal questão sempre retorna para os palcos brasileiros como uma necessidade de resgatar obras que fizeram parte da história da humanidade, apresentando a universalidade como um elo do passado com o presente. Por isso, além da reflexão sobre o tema da obra, nosso trabalho se guiou pelo permanente questionamento da adaptação como um modo de estabelecer uma encenação própria, e, ao mesmo tempo, de dialogar com a obra original, potencializando sua universalidade.

No processo de adaptação, pautamo-nos, sobretudo, por duas traduções para a língua portuguesa: a tradução portuguesa de Manuel Gusmão e a brasileira da dramaturga Renata Palottini, essa última decisiva na compreensão e elaboração de nossa adaptação – além da versão em língua espanhola, investigada e estudada por Isabel Jimenez. Durante o processo, contudo, tanto eu quanto Júlio, Lydia e Isabel, assim como os atores, formávamos um grupo de vários adaptadores em busca de uma unidade de linguagem.

Sobre as etapas da adaptação, primeiramente tivemos que suprimir ou, como dizemos coloquialmente, "cortar" o excesso de discurso das personagens, que se repetiam com certa reincidência. Pretendíamos chegar a uma versão que apresentasse uma hora de duração, para um texto que, em sua íntegra, apresentaria no mínimo

duas horas. Essa, porém, não foi uma tarefa fácil, pois nos deparamos muitas vezes com dois tipos de problemas.

Primeiro, eliminar um grande trecho poderia implicar uma incoerência de entendimento entre a ligação de uma ação e outra. Para tanto, nos organizamos em torno de um roteiro de ações, o chamado *canovaccio,* que serviu para nortear o desenvolvimento do espetáculo. Esta forma de organização, portanto, possibilitou uma melhor visualização da obra pelos atores, diretor e equipe e foi um instrumento fundamental para a construção da dramaturgia.

O segundo problema do "corte" textual referia-se a alguns trechos, ditos por Segismundo, que eram metrificados e rimados, geralmente estruturados na forma poética da redondilha maior[2] e, devido a este fator, o trabalho de corte deveria ser minucioso e respeitar a musicalidade e o lirismo do texto. Desta forma, quando havia necessidade, suprimíamos versos pares que apresentavam um paralelismo de rima ou até mesmo quadras ou uma estrofe inteira para que isso não influenciasse na rítmica do todo.

A segunda etapa foi a atualização e posterior reescritura de vocábulos e frases próprias do contexto barroco do século XVII, mas que apresentavam um sentido muito fechado e ambíguo para a voz e para a interpretação dos atores. Avaliando este trabalho hoje, reflito que nosso trabalho acabou por apresentar mais uma conservação da linguagem de grande parte do texto original, pois, na encenação, os atores criavam ações que elucidavam e propunham um jogo de ambigüidade com o vocabulário, que isoladamente não seria entendido pelo público. Assim, havia também uma atualização por parte da atuação sobre a linguagem barroca de Calderón de la Barca, que não necessitava de uma intervenção da dramaturgia.

Finalmente, a edição, na minha função, tornou-se um instrumento fundamental que me norteou no processo de seleção do original para a adaptação, mas que não dispensou uma escolha ética. Principalmente na instância verbal, utilizei a metáfora de um editor que procura revisar o passado, eliminando o excesso de discurso e buscando a atualidade de expressões que perderam o uso nos dias atuais.

[2] Divisão silábica de sete sílabas, muito utilizada, inclusive, pela literatura trovadoresca e posteriormente barroca da cultura espanhola e portuguesa.

Mas a questão sobre a adaptação que vem à tona seria: como compor uma obra, que se conecte ao texto original, mas que possa também construir o lugar do ponto de vista do dramaturgo como criador? Dentro do panorama contemporâneo do teatro, não há como ignorar que dramaturgia e encenação caminham juntas, mesmo que um texto já exista. Por isso, a tarefa mais intrigante foi o confronto entre a peça já existente e a criação dramatúrgica em processo. Ponto esse que, na próxima seção discutirei, abordando o trabalho de composição original dentro da obra *A vida é sonho*.

A dramaturgia em composição

Ide-vos; que em toda mísera loucura
Tenho todo o passado bem tenho por sonho;
Só é certa a presente desventura.

Cláudio Manoel da Costa

A primeira idéia nasceu com o desejo de dar voz àqueles que não apresentam protagonismo na história, mas que, detrás das cortinas do palácio, faziam a estrutura real funcionar e opinavam sobre os acontecimentos: os serviçais. O diretor Júlio Maciel propôs, num primeiro momento, que esses criados pudessem assumir por vezes a função de narradores ou de comentadores dos acontecimentos. Proposta essa que permaneceu apenas nos diálogos dos criados, pois a encenação optou por desenvolver mais a linguagem trágica e lírica da peça de Calderón do que aprofundar o elemento épico. Porém, este último pode ser facilmente identificado nos diálogos entre as personagens, que narram o que fizeram ou de onde vieram.

Inicialmente, propusemos quatro inserções de cenas dos criados no espetáculo. A primeira durante a chegada de Astolfo no palácio, representado pela figura de um carregador, que chamei de Trancoso, nome significativo que se confunde com sua função de "trancar" e abrir as portas do palácio e também por assumir o caráter de "carrancudo", "rabugento". A segunda surgiria no contexto de uma lavanderia, onde lavadeiras fofocavam sobre a chegada de

Segismundo. A terceira no universo da cozinha, onde carregador, criadas e cozinheira criticavam os desmandos de Segismundo, que acabara de jogar pela janela um criado, e a última cena, que nomeamos de "Conspiração", seria o início da revolução, e o reconhecimento por parte dos criados da legitimidade de Segismundo como verdadeiro herdeiro da coroa. Nesta cena, criamos uma relação objetiva com os acontecimentos da peça, já que Trancoso, o carrega-

dor real que assume a função de mensageiro, devia levar uma carta do Rei a Astolfo, dizendo que esse seria o rei. Nesse ínterim, as criadas Varsóvia e Adalgisa acabam, durante uma confusão cômica, rasgando a mensagem real. Trancoso fica desolado, mas acaba tomando a consciência de que a carta não tinha nenhuma importância, já que Segismundo é que deveria ser o rei.

Com o processo, que foi nos apontando caminhos mais claros, as cenas de criados que se incorporaram definitivamente ao espetá-

culo foram a cena da "Cozinha" e a cena da "Conspiração", por representarem melhor o ponto de vista destes marginais do palácio. A cena do carregador na chegada de Astolfo passou a ser apenas uma intervenção junto ao público.

Outro aspecto que reconhecemos foi a comicidade dos criados, que seria um contraponto ao trágico e lírico da obra barroca. Esta foi representada, sobretudo, por Trancoso, pequeno larápio, guloso e bêbado, que apresentava traços grotescos e próprios de um Arlequim, arquétipo popular tão conhecido da tradição da *Commedia Dell'Arte*. Outras duas personagens falastronas foram Vársovia e Anastácia. A primeira, invejosa das damas de honra e alienada dos desmandos do rei e a segunda, grande matrona e líder da cozinha, comanda com a força feminina a conspiração.

Como base para construção destas cenas, busquei referências literárias e históricas brasileiras, que pudessem dialogar com a trama. Para a cena da "Cozinha", que ilustrava uma atmosfera patética e, ao mesmo tempo, apresentava um lugar sombrio de uma cozinha com traços ainda medievais, rústicos e grotescos, busquei o diálogo com uma pequena peça de Álvares de Azevedo chamada *Os Boêmios*, que narra as peripécias marginais de dois vagabundos pela noite, relembrando histórias medievais e sangrentas.

Nesse texto de Azevedo, há toda uma descrição grotesca das tavernas funestas, fonte de criação para o fato de Trancoso sempre chegar embriagado. O diálogo com as narrativas brasileiras do século XIX, como as de Machado de Assis, permitiu a aquisição de frases cômicas como "Que maçada!", dita constantemente por Trancoso, que, nelas, são muito presentes. A minha pesquisa com a linguagem do século XIX mostrou-me, ainda, que o estilo barroco e romântico, especificamente o ultra-romantismo do mal-do-século, convergiam em alguns pontos, pois ambos mergulham na obscuridade do conflito humano.

Para a cena da "Conspiração", realizamos um diálogo político com o episódio da Inconfidência Mineira, através da poesia de Cláudio Manoel da Costa, que nos pareceu um lugar potente para a instauração de um olhar brasileiro sobre o texto espanhol. Desta maneira utilizei, sobretudo, a interlocução com dois poemas de Cláudio Manoel da Costa. A ostentação, a corrupção e cobiça pelo ouro,

bem representada pelo poeta mais lúcido do levante mineiro e que foi abafado pela mão forte da rainha portuguesa D. Maria I, tornou-se a ponte de conexão com a insatisfação do povo que vivia no palácio do rei Basílio.

Toda esta trajetória foi desafiadora, pois, além de compor e adaptar, tivemos sempre que relacionar tais universos, de modo verossímil e com diálogos semelhantes, com a arquitetura global do espetáculo, sem que houvesse um estranhamento do público com a obra.

Neste percurso, buscamos um exercício de *rebeldia* e *reescritura* para fundar um ponto de vista brasileiro e brincalhão sobre um texto trágico e poético que refletia sobre a fissura entre realidade cruel e fantasia dissimulada. Dos calabouços de Segismundo, das cozinhas (ou das senzalas?) esquecidas chegando à riqueza dos palácios, criamos um lugar imaginário da sociedade, com suas "margens". Este mergulho levou-nos ao mundo contemporâneo, no qual sem a ética e a criatividade do encenador, da dramaturgia e da atuação não seria possível inventar universos cênicos de sonhos vãos e desejos de mudança.

A VIDA É SONHO

Direção: Júlio Maciel
Assistência de Direção: Lydia Del Picchia
Dramaturgia: Letícia Andrade
Assistência de Dramaturgia: Isabel Jimenez
Cenografia: Chico Magalhães
Figurinos: Teresa Tavares e Carolina Andreazzi
Iluminação: Chico Pelúcio, Felipe Cosse e Juliano Coelho
Trilha Sonora Original: Kristoff Silva
Preparação Corporal e Coreografia: Tarcísio Ramos Homem
Maquiagem: Tayse Vale
Cenotécnico: Helvécio Izabel
Fotos: Guto Muniz
Design Gráfico: Glaura Santos e Laura Guimarães
Assessoria de Imprensa: Júnia Alvarenga
Produção Executiva: Isabel Jimenez
Coordenação de Produção: Chico Pelúcio e Romulo Avelar
Produção: Galpão Cine Horto.

Elenco / Personagem

Bárbara Mello (Estrela ou Criada e Clorinda)
Bruno Peixoto (Astolfo e Soldado)
Dhenise de Almeida (Estrela ou Criada)
Dudu Brum (Clarim)
Eliseu Custódio (Basílio)
Graziela Meyer (Adalgisa)
Jimena Klempert (Clotaldo)
Leda Santos (Varsóvia)
Louisa Mari (Rosaura)
Luciano Ludolf (Segismundo ou Criado)
Marina Arthuzzi (Anastácia)
Marina Utsch (Trancoso)
Polyana Horta (Segismundo ou Criado)
Polyana Lott (Estrela ou Criada)

Ficha Técnica

Professores

Interpretação: Júlio Maciel
Corpo: Lydia Del Picchia e Tarcísio Ramos Homem
Música e Voz: Kristoff Silva
Produção Cultural: Rômulo Avelar
Ciclo de Leitura Dramática: Eduardo Moreira, Paulo André e Simone Ordones
Palestra sobre História da Arte: Cacá Brandão
Oficina *Jogos de Cumplicidade*: Bete Penido

OFICINÃO
2004

In Memoriam

GALPÃO
CINEHORTO

OS VIVOS SÃO GOVERNADOS PELOS MORTOS

Memórias de *In Memoriam*

Lydia Del Picchia*

O ponto de partida

Quando estávamos para estrear o espetáculo do Oficinão 2003, começamos, mais uma vez, a deliciosa, mas dura, tarefa de pensar quem seria o responsável pela próxima edição do projeto. Oficinão é assim mesmo: que nem carnaval, tem todo ano. O Galpão estava comprometido com a temporada de seu último espetáculo, *O Inspetor Geral*, no elenco do qual só não estavam Chico, Júlio, Beto e eu. Chico havia dirigido a edição anterior (*O homem que não dava seta*), Júlio e eu, envolvidos com a montagem atual (*A vida é sonho*), Beto não se mostrou interessado numa direção... Quem seria o eleito?

Resolvemos, a partir de um pacto de ajuda mútua, que eu, Chico e Júlio tocaríamos o projeto juntos, a três cabeças e seis mãos. Mas sobre que tema nos debruçaríamos para a pesquisa? Como não chegávamos a um acordo, decidimos que prevaleceria a idéia do Chico (que parecia mais firme em seu propósito) e que ele também conduziria o trabalho. Eu e Júlio daríamos apoio nas aulas, na dramaturgia,

* Bailarina formada pelo extinto Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea; atriz do Grupo Galpão desde 1994, tendo trabalhado também como diretora assistente no espetáculo *Um homem é um homem.* Coordena desde 2004 o Núcleo Pedagógico do Galpão Cine Horto, onde também trabalhou como assistente de direção do espetáculo *A vida é sonho* (Oficinão 2003) e como co-diretora em *In Memoriam* (Oficinão 2004) e *Papo de Anjo (*Pé na Rua 2005).

nos ensaios e cobriríamos as eventuais ausências do Chico; enfim, todo e qualquer suporte necessário durante o processo.

O tema escolhido foi cultura popular, mas a idéia não era reproduzir num palco as manifestações e festas populares que vêm de imediato à nossa cabeça, e que – sinceramente – pertencem às ruas e às suas devidas comunidades, com toda admiração, respeito e espaço que elas merecem. Chico queria investigar como se traduz hoje a cultura popular na nossa vida, nas grandes cidades, em comunidades rurais, em aglomerações de vários tipos.

> Não sei praticamente nada sobre o universo popular, são problemas e perguntas que me vêm e agora é buscar respostas. (...) Quando a gente fala que não quer fazer caboclo, cavalo-marinho... Cai numa armadilha, é correr o risco de fazer algo que não está na nossa origem, na nossa cultura. Por mais que sejamos virtuosos para tentar fazer, corre-se o risco de ficar vazio, pois são manifestações culturais que aqueles que fazem, vivem o que fazem. (...) A vivência e a realidade da gente, é hoje. Por outro lado, é ver o que (...) comunica com a gente de alguma forma, nos atrai, nos comove, nos faz rir... (...) É ver quais são os elementos que nos atraem e se apropriar do que nos constrói como ser humano. (Chico Pelúcio, do diário de montagem – Oficinão 2004, por Nil Cesar)

Então, em março de 2004, demos início aos testes para o Oficinão. O ano que se seguiu foi de um processo riquíssimo, a começar pela modificação feita na seleção dos atores, que passou a ser uma grande oficina de criação com quarenta pessoas, em vez dos testes individuais que eram realizados nos anos anteriores. Entre exercícios de corpo e voz, cantar, compartilhar cenas com um desconhecido, interpretação de textos em *grammelot* ou receitas de *gazpacho*, desenrolou-se a semana da pré-oficina. O elenco selecionado, logo de cara, demonstrou uma empatia com a proposta e entre si, o que já facilita qualquer processo de criação.

Muito material foi produzido já nas primeiras semanas, nos trabalhos de *workshops* com o Júlio e nas aulas com Marcelo Bones, que introduziu o jogo de bastão de uma maneira totalmente voltada para a criação de personagens e de cenas, trabalho que Chico continuou ao longo do ano. Chico também trabalhou bastante sobre exercícios de improvisação, a fim de manter o ator atento, disponível

para o jogo. Baseando-se no livro *Impro*,[1] ele desenvolveu fragmentos de cenas a partir de situações que surgiam nas improvisações, as quais, aliadas com o trabalho de bastão, visavam amplificar o movimento corporal.

> Comigo tentaremos, a partir sempre do jogo, estabelecer uma relação entre a gente que não parta apenas do racional, a gente vai trabalhar juntos uma função meio sacal, pois não tem um resultado prático, mas vamos tentar criar uma relação que não passe pelo verbo apenas, tentaremos trabalhar vários exercícios que aparentemente não têm resultados, mas serão base para um diálogo, um entendimento, uma troca para as produções dos espetáculos. Num espetáculo de muito tempo montado, a gente vê a energia comum do elenco, o jogo da cumplicidade. (...) Peter Brook fala que é freqüente perceber, no espetáculo, a relação que os atores têm uns com os outros fora da cena, a partir da cena concebida. Criar agora um conhecimento ampliado do outro. Isto passa pelo ver, olhar, ouvir, escutar e falar. (...) Uma das coisas que a gente quer trabalhar é o bastão. (Chico Pelúcio, do diário de montagem – Oficinão 2004, por Nil Cesar)

Eu trabalhava com o elenco técnicas de dança moderna e contemporânea, certa de que a disciplina, a precisão e a atenção que a dança exige podem contribuir muito para o desenvolvimento da consciência e da presença do ator em cena.

Interessado num trabalho de criação detalhado – e inspirado por Peter Brook – Júlio dividiu o elenco em quatro grupos e desenvolveu cenas nas quais os atores se revezavam na direção e se fazia um trabalho minucioso de construção a partir da observação e da crítica. Usando exercícios simples, como o do "plano inclinado" ou o do "quadrado", ele estimulava os atores à criação de personagens, atentando para detalhes de interpretação, limpeza, clareza de texto, equilíbrio de espaço, etc. Júlio também buscava estimular os atores a buscar um olhar de pesquisador.

[1] JOHNTONE, Keith; OLIVOS, Elena; HUENEEUS, Francisco (trad.) *Impro. Improvisacion y el teatro***.** Chile: Cuatro Vientos, 1979. 203 p. Título original: Impro. Improvisation and the Theatre.

> Suas questões ficarão com vocês. "Interesse", essa vai ser a nossa palavra chave. Para tudo que fizermos agora teremos três perguntas: O quê? Por quê? e Como? (...) Cada ator tem suas dificuldades e suas facilidades, mas a gente tende a lidar só com as facilidades, ignorando as dificuldades. (...) Comecemos a perceber que tipo de ator eu sou. Com que inteligência eu trabalho? Qual é aquele elemento que aparece mais fácil, e sendo assim, venho me apoiando nele? (...) É uma viagem interna para gente saber e perceber qual é a parte que trabalho melhor. Construiremos no fim deste processo uma cena. (...) Quando eu for fazer a cena, devo usar as seguintes perguntas: esta cena me interessa, isso vai interessar a quem vai assistir? Como posso fazer de forma interessante? (...) O ator que está assistindo a uma cena, tem que fazer o exercício de observador, não apenas ser espectador. (...) Às vezes vou deixar vocês completamente livres, às vezes vou destruir o que vocês fizeram ou vou dar outras indicações. O Chico vai trabalhar mais as improvisações e eu mais as discussões das cenas. (...) A escola do Galpão é o improviso e o jogo, por isto, vamos jogar. (...) O termômetro da cena seremos nós. (Julio Maciel, do diário de montagem – Oficinão 2004, por Nil Cesar)

Durante dois meses, as segundas-feiras começavam com as discussões nas aulas teóricas da professora Graziela Ravete (Letras/UFMG) sobre o livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin. Ela propôs, como estrutura das aulas, uma divisão do grupo em seis, e cada um desses subgrupos ficaria responsável pelo estudo de um capítulo: anotar as sensações que a leitura provocava, levantar coisas que tivessem algum tipo de ressonância com o trabalho a ser feito. A cada dia, um grupo conduziria a discussão. Graziela foi um elemento importante para o entendimento do grupo sobre as diferentes visões que cada um, em sua própria cabeça, tem de cultura popular, preferindo levantar questões e abrir possibilidades, no lugar de simplesmente responder a dúvidas que contribuem mais continuando como questões, motores da investigação. Além de suas aulas, tivemos alguns outros palestrantes convidados, entre eles Marcos Vogel, que nos perguntava, quase já respondendo: "Por que e para que estudar Bakhtin?".

> Os Folguedos Populares são a eliminação das hierarquias. Antes, todos celebravam. Hoje existem celebrantes e platéia. Porém, a platéia também celebra, pois revive com os atores a possibilidade de transcendência, uma vez que atores são representantes da humanidade. Embora, hoje, para nossa sociedade, as diferenças sejam mais importantes que as semelhanças. (Marcos Vogel, do diário de montagem – Oficinão 2004, por Nil Cesar)

Num dado momento, lá pelo final de maio, achamos que era hora de começar a fechar uma etapa, a do trabalho preparatório, e começar a encaminhar a idéia que conduziria o espetáculo. Resolvemos, então, fazer uma aula aberta para os alunos dos cursos do Galpão Cine Horto, na qual colocamos os atores nos exercícios propostos até então, um jogo de improviso e de construção de cenas. Fizemos uma espécie de "demonstração do processo" (isso existe?) até aquele momento. Uma excelente experiência de jogo, de risco, que foi muito proveitosa não só para os alunos, que tiveram a oportunidade de comparar suas próprias vivências e dificuldades através da observação do outro, mas especialmente para os atores, que se fortaleceram muito a partir da experiência. Foram apresentados exercícios de aquecimento vocal e corporal, cenas individuais construídas a partir do jogo de bastão, fragmentos de partituras rítmicas com o pandeiro, músicas trabalhadas a duas vozes e jogos de improviso.

Beto – que não resistiu e entrou também no jogo, acabando por dirigir uma leitura do texto *Na carreira do Divino*, de Sofredini (delicioso e inspirador) – também apresentou o resultado da leitura, com os atores se revezando nos papéis principais e com direito à trilha cantada e a barulho de trem no final. Valéria Braga, que já estava trabalhando na coleta de temas e música populares, contribuiu muito para essa etapa, colocando todos para cantar lindamente. Faço aqui um parêntesis: o exercício da leitura é um importante momento para o ator, quando ele tem a oportunidade de se concentrar exclusivamente no texto, nas possibilidades de nuances, na riqueza das palavras, no sentido que elas trazem, e que muitas vezes nos esquecemos – ou negligenciamos – em razão de uma marcação, de um gesto, de uma imagem. Enfim, bons textos merecem um momento de "trabalho de mesa", como costumamos dizer.

E agora, José?

Luís Alberto de Abreu, nosso eterno mestre e conselheiro dramatúrgico de plantão, acompanhava tudo à distância e se divertia com nossos conflitos. Volta e meia mandávamos *emails* imensos e chorosos, aos quais ele sempre respondia com otimismo e confiança, o que nos ajudava a caminhar alguns passos mais. E, às vezes, do desespero acabavam surgindo boas idéias. Júlio, já cansado de tentar se encontrar como "popular" ("eu sou urbano, fui criado em São Paulo") propõe ao grupo um encontro – um banquete – no qual cada um de nós tentaria resgatar lembranças de sua infância através dos sabores das receitas de família. Nada muito complicado: comidas preferidas, algo que trouxesse de volta um fato, um acontecido, ou mesmo uma rotina da família.

No dia 20 de maio, como combinado, todos nós levamos nossas devidas comidas, "coisas e causos" folclóricos para celebrar nosso Banquete.

> A mesa estava farta! Tinha café, queijo, pão de queijo, é claro, rapadura, biscoitinho doce, biscoitinho salgado, pralinés, bolos, broa, pão integral, macaxera com carne de sol, canjiquinha com pé de galinha, fubá, chimarrão, chá, refrigerante. Esquecemos mesmo foi da cachaça... (...) Enfim, foi uma experiência prazerosa para todos, pois nos conhecemos um pouco mais e um pouco mais de nós mesmos. (Leila, do diário de montagem – Oficinão 2004, por Leila Verçosa)

Sentados em roda, cada um aguardava ansiosamente sua vez de contar o motivo do prato escolhido: quem costumava preparar o prato e em qual ocasião, que fato voltava à memória, quem detinha a receita – algumas secretas! Ocupamos toda a manhã e acabamos almoçando por lá mesmo, comendo e ouvindo histórias deliciosas sobre um passado que era ao mesmo tempo tão particular e tão compartilhado. Os casos de família, as brigas, as travessuras infantis; de vez em quando, uma história mais tocante, dificuldades, a falta de comida na mesa, a falta da estrutura familiar. O banquete nos trouxe o tema da saudade, do tempo limitado e urbano, da morte, da comida e da fome.

Nas aulas da Graziela, as dúvidas e questões sobre o que é a cultura popular hoje continuavam e, a partir de um questionamento comum (soma de várias perguntas e dúvidas individuais): o que é a cultura popular urbana? – decidimos investigar as diferenças entre alguns conceitos dos habitantes das cidades grandes e do interior. Numa das conversas que mantivemos com Abreu, na qual comentávamos a dificuldade de centrar energia num único ponto, nós falávamos de como hoje estamos distantes dos acontecimentos familiares, dos ritos de passagem. E quando é mesmo que as famílias se encontram? Basicamente nos casamentos, às vezes no Natal, sempre nos enterros...

Querido Abreu,

Cá estamos nós novamente, em busca de um autor... não se sinta pressionado.

Estamos pensando em pedir um *workshop* para os atores, e pintou a dúvida entre abrir o leque de situações (de família) e personagens, ou já fechar na idéia do pai que chama os filhos porque sonhou ou pressente que vai morrer, está no fim da vida, alguma coisa por aí.

A dúvida é: se a gente fecha na situação da morte do pai, isso pode limitar a criação das cenas, todo mundo já vem com clima de velório, de despedida, etc. E tem o perigo da gente abrir o leque e se perder em idéias, sendo que temos somente quatro meses até a estréia!!!

O que temos de mais concreto são as idéias (idéia são concretas?) em torno da família, situações familiares, lembranças que estas situações nos provocam, mas ainda não temos, por exemplo, uma definição de linguagem, de caráter, provavelmente estaremos trabalhando com o cômico, "*sin perder la ternura jamás*", pois a turma tem um pé na comédia.

Então, deu para entender? Amanhã vamos te ligar por volta das 13hs, que é quando acaba o horário do Oficinão, e conversamos mais detalhadamente, ok?

Beijos para você, Adélia e os meninos.

Chico, Júlio, Lydia.

(Chico, *e-mail* para o Abreu – julho de 2004)

Foi então que Abreu sugeriu que pensássemos em como a morte é tratada de maneira tão diferente no interior e nas cidades grandes: no interior, a morte é uma conseqüência natural da vida, morre-se de doenças, de velhice, a família sempre próxima vai se despedindo aos poucos dos entes queridos; os cemitérios são próximos ou mesmo dentro da cidade, as pessoas acreditam em fantasmas e conversam com os mortos. Por outro lado, nas metrópoles morremos de acidentes, de ataques cardíacos fulminantes, de assaltos, de medo, sem aviso prévio, não há tempo de digerir o susto; os cemitérios, quanto mais distantes, melhor: parece que não queremos olhar para aquilo que é inevitável.

Depois de algumas considerações, começou a surgir o embrião do tema chave: um pai de família que mora no interior e tem seus filhos espalhados por diversas cidades está à beira da morte e acaba por reunir os irmãos que não se vêem há tempos. O choque de culturas, de crenças, de posições seriam motes para a construção do nosso *canovaccio*.

Diante dessa perspectiva, uma das pessoas que estavam presentes no entorno do Oficinão, Cláudia, se lembra do livro de um autor mineiro que tocava nesse universo – *Adágio para o silêncio* – e recomenda ao grupo que leia. O autor é Luís Giffoni, de Baependi, conterrâneo de Chico. Estava mais que credenciado o nosso autor. Imediatamente começamos a ler a obra e a nos identificar com sua linguagem, o que nos levou a pensar no nome do Giffoni como um possível dramaturgo, afinal, alguém teria que escrever o texto da peça, não é mesmo? E lá se foi Chico, com seu incrível poder de convencimento, conversar com o autor. Chico sabe bem como argumentar suas idéias e, mais, sabe nos mostrar o quanto será importante, proveitoso e divertido que a gente participe delas. Não há quem resista! E assim foi que Luís Giffoni – que, a princípio, se mostrava temeroso de adentrar num universo paralelo – acaba topando uma viagem para ele desconhecida: a dramaturgia teatral.

Estávamos, a esta altura, nos últimos dias que antecederiam às férias e muitas questões ainda por resolver. Rua ou palco? Devo dizer que todo o grupo formado – depois de tantos estímulos ao jogo, à ampliação do movimento, ao trabalho de voz cantada e que, em sua maioria, tinha um viés cômico – tendia para a rua e, mesmo,

ansiava por trabalhar num espaço aberto. Mas a temporada do Oficinão estava prevista, como de costume, para novembro, dezembro e janeiro, ou seja, chuva na certa em Belo Horizonte. Além disso, cumprir uma temporada de mais de dois meses na rua requer um produção para a qual não estávamos preparados. Acordamos, então, que seria um espetáculo para palco. Como dever para as férias, pedimos aos atores e a toda a equipe que pensassem em casos, histórias ou pequenas cenas que pudessem dar início ao nosso roteiro. Chico pediu que trouxéssemos, cada um, duas músicas: uma infantil e uma adulta, que nos remetessem à saudade e à memória pessoal.

Barranco Alto

Durante as férias passamos a nos comunicar intensamente por *e-mails*, lendo as sugestões de todos, comentando e sugerindo outras idéias que nos pareciam relacionadas ao tema. De volta ao trabalho, passamos a selecionar o que nos parecia mais interessante e teatral, experimentando pequenas cenas sobre uma ou outra sugestão. Desses experimentos, apareceram personagens que começaram a nos apontar algum caminho interessante, mesmo que em direções diferentes: Dona Gema, a mãe, Madressilva, aquela que maquia os defuntos, Zé Roberto, o coveiro, Isaura, a tia obcecada com a idéia de sua própria morte, fingindo-se de morta no velório do próprio irmão... Elas surgiam de cenas diferentes e se juntavam em exercícios (Júlio voltou a trabalhar com o quadrado), promovendo um grande intercâmbio de idéias.

Durante uma viagem do Galpão – em que me vi sozinha com um elenco de atores totalmente perdidos com suas várias personagens e com a tarefa de apresentar à direção um primeiro roteiro de cenas – acabamos por nos concentrar no momento do velório, no qual todas aquelas pessoas estranhas viessem para prestar sua última homenagem ao morto. A idéia era tentar descobrir que tipo de relação elas teriam tido com o patriarca que acabara de morrer, deixando (isso só descobrimos depois) saudades, mágoas, esposa, filhos, amantes... Silvinha, a filha que havia morrido ainda criança,

surgiu como um anjinho por debaixo da mesa onde estava o caixão, nos surpreendendo e conquistando imediatamente. E, assim, cada ator foi encontrando maneiras e possibilidades de se encaixar naquela família.

Os diretores voltaram, graças a Deus! Fomos apresentar a eles o resultado do trabalho de quase duas semanas e o que nos parecia tão vivo – ou morto! – ficou de repente sem graça; nos faltava ainda um motivo, um impulso pra a cena. Trabalho, trabalho, trabalho. Giffoni e Abreu vêem assistir ao ensaio para ver em que ponto estamos, para onde estamos caminhando.

> 16/08 – Apresentação das cenas para Abreu e Giffoni. Abreu propôs que fizéssemos uma peça que se passasse em uma cidade onde a convivência dos mortos com os vivos fosse uma coisa comum para seus habitantes. Acatado! (Leila, do diário de montagem – Oficinão 2004, por Leila Verçosa)

Idéias soltas, desespero, trabalho, idéias confusas, trabalho, família, velório, música, desespero, trabalho, trabalho, trabalho...

Realmente, do desespero...

"Peraí, se estamos falando de um universo interiorano em contraste com o urbano, nada melhor do que fazermos uma imersão *in loco*. Precisamos ir pra alguma cidade ou fazenda trabalhar lá por alguns dias, vivenciar o ambiente, assim como fizemos em *Noite de Reis* (Oficinão 98), indo para São Francisco!" Chico tinha em mente a fazenda de sua família, nos arredores da sua querida Baependi, da qual tanto ouvimos falar.

E assim foi que, no feriadão de 7 de setembro, rumamos para o Barranco Alto em expedição: duas malas de figurinos, alguns adereços, violões, acordeão, vários pandeiros, 2 barracas, 2 diretores, 13 atores, 1 relator, 1 escritor, 1 assistente, 1 professora, 1 criança, 2 bebês e 1 babá! Sim, Alice e Helena, minhas filhas, também foram, juntamente com Laura, filha de Juliana, uma das atrizes.

Foram dias bastante intensos. A rotina de trabalho que se criou e a possibilidade de respirar aquele ar tranqüilo, outro ritmo de vida, café com todos à mesa, leite "colhido" na hora, fazer o aquecimento bem cedinho debaixo das jabuticabeiras... Chico e Júlio pediram ao elenco que eles se dividissem em pequenos núcleos e tratassem de

criar cenas, por afinidade de personagens, deixando a escolha livre aos atores. Após o almoço esses núcleos se perdiam pela fazenda procurando locações para suas cenas e passavam a tarde trabalhando. Logo no primeiro dia algumas cenas já começaram a ser apresentadas, algumas personagens estavam em mais de uma cena, criando relações e conexões entre elas. Foi assim que conhecemos a gorda que levitou após comer um chocolate e acordou em cima de uma árvore; Zé Roberto, que cavou uma cova de verdade no pomar atrás da cozinha, para esperar sua amada na noite de lua cheia (deixando os colonos de cabelo em pé – "esse pessoal de teatro...") e Dalvinha, que uivava para a lua na porta da cozinha, por causa de sua paixão por Zé; Saul, que se encontrava com o pai morto num sonho; Silvinha, a filha morta ainda criança, que entrava pela janela do salão no meio de uma partida de paciência de Tiana, sua irmã.

No final do dia nos reuníamos na sala para ler, coletivamente, alguns capítulos de *Adágio para o Silêncio* – momentos mágicos de cumplicidade. À noite, em volta da fogueira, comentários sobre as cenas, sobre o livro, as personagens e, é claro, conversas sobre fantasmas – principalmente o Barão, avô de Chico e dono da fazenda – que Giffoni jurava ter visto passeando pela casa durante a apresentação de algumas cenas. Na última noite, uma grande festa na varanda, onde mortos e vivos bebiam cachaça. "Beberam os mortos", como se diz, comandados por João Salomão, nosso protagonista e representante do lado de lá e, para finalizar, com chave de ouro, uma caminhada silenciosa pela fazenda, seguidos de perto pela lua de Zé Roberto e Dalvinha. Hora de preparar a volta.

> Um brinde a todos os mortos que estão vivos e a todos os vivos que estão mortos. O céu é muito mais longe que a gente pensa. O negócio é aqui e agora. Tudo passa! Dura quinze minutos. (João Salomão – Oficinão 2004)

Epílogo

De volta ao Galpão Cine Horto, tudo nos parecia deserto, sem graça e inapropriado ao trabalho. Olhávamos para aquelas paredes e pensávamos em como transpor aquele universo, aquela riqueza

de cores, texturas e cheiros para dentro do teatro. A primeira idéia que nos pareceu razoável foi a de utilizar todos os andares e esquinas do Galpão Cine Horto com um espetáculo itinerante, assim como fora a apresentação dos trabalhos na fazenda. Descartada. Obviamente, a idéia de um cenário realista, com janelas, móveis e jabuticabeiras, também estava descartada. Então, optamos, mais uma vez, não pela reprodução e sim pela apropriação. Inspirado nos exercícios do quadrado desenvolvidos pelo Júlio, e também no recém-estreado *Dogville*, Chico propôs ao grupo que utilizássemos somente uma corda para limitar o espaço vazio e alguns poucos elementos de apoio – duas cadeiras, um cabideiro e a mesa-maca do defunto. Aquela era uma possibilidade tão inusitada e distante da experiência que acabáramos de viver, que pensamos que somente ela nos faria apagar as centenas de imagens das quais estávamos impregnados: foi aceita imediatamente.

A partir daí o que se sucedeu foi um infindo trabalho de seleção e re-significação das cenas, quase um *patchwork*, para seguirmos com o roteiro, que se desenhava aos poucos nas nossas cabeças. É claro que muitas histórias tiveram que ser dolorosamente cortadas, em prol do espetáculo, que não poderia durar quatro horas. As cenas da personagem de Layla, por exemplo, que estava tão forte e bem desenhada, não se encaixavam no roteiro e foram, aos poucos, minguando, deixando a pobre atriz desolada e perdida. Praticamente um fragmento de sua cena com D. Gema foi o que ficou. Outras cenas tiveram que ser construídas para dar suporte as já existentes, e assim por diante. Eu e Giffoni chegamos a fazer uma viagem relâmpago a São Paulo para consultarmos o Abreu, que nos ajudou a fechar o roteiro final.

Ernani, nosso querido maestro, que precisara nos abandonar no meio do primeiro semestre, voltou com força total na direção musical, com composições e arranjos feitos sob medida. Marney Heitmann assume a criação do cenário e figurinos, Felipe e Juliano se juntam ao Chico para a criação da luz. Com o espetáculo praticamente pronto, fizemos alguns ensaios abertos para a equipe, para amigos e, novamente, para os alunos do Galpão Cine Horto e outros convidados, com um debate ao final, o que sempre nos ajuda a perceber se a história está chegando de maneira clara ao público.

> Novidade: o cemitério, ao invés de ficar cheio de folhas espalhadas, agora tem roupas posicionadas no chão simbolizando as covas dos mortos. O que será que vem pela frente? (...) Um bumbo marca a entrada de sons de pássaros, sons estes feitos pelos atores na coxia, isso enquanto José Roberto entra. (...) Um acordeom e um violão embelezam o diálogo de José Roberto com a cova de seu pai. (...) Chico pára a cena e vai até a coxia dar alguns toques para os atores que ainda não entraram. (Nil, do diário de montagem – Oficinão 2004, por Nil Cesar)

Do lado de dentro e do lado de fora, os acabamentos; mas ainda nos faltava o nome do espetáculo. Todas as sugestões pareciam não satisfazer: ou eram muito explicativas, ou não traduziam a idéia, ou eram confusas. Foi quando fechávamos a lista de agradecimentos que nos lembramos do avô de Chico, o Barão, que tanto nos assombrou e inspirou durante a estada no Barranco Alto. Ele merecia um agradecimento especial: *in memoriam*! Como não pensamos nisso antes?

Finalmente, em dezembro, com a sensação de dever "cumprido...", estreamos *In Memoriam*, resultado de um processo de colaboração, compartilhamento e generosidade de muitas mãos! Após o espetáculo, a platéia era convidada a se juntar ao elenco e fazer um brinde "bebendo o morto", celebrando a vida e o encontro que o teatro proporciona.

IN MEMORIAM

Luis Giffoni*

Integrei-me ao Oficinão no início de agosto de 2004. Participei de várias aulas e oficinas, junto aos alunos, curioso e, ao mesmo tempo, inseguro quanto à criação coletiva. Como escritor, estava acostumado a decidir sozinho sobre meus romances e contos. A criação era minha, ponto final. Palpite, só se eu pedisse. Como reagiria quando descartassem uma idéia, uma cena, meu texto? Ao mesmo tempo, a experiência, pelo desafio, me fascinava. Gosto de risco. Escrever é um risco permanente.

O grupo já havia definido o tema que abordaria na apresentação do fim de ano: as festas e manifestações populares, o folclore. Havia, ainda, um tema adicional, até então, algo escondido, mas presente em várias provocações: a morte. Após várias discussões entre os alunos, os três diretores (Chico, Júlio e Lydia) e eu chegamos ao consenso: abordaríamos os vários aspectos da morte num ambiente interiorano, dando brecha para a introdução do folclore. Começaram aí as dores de cabeça: como costurar o tema, entremeá-lo, como conduzi-lo dramaturgicamente, como conciliar os interesses de vários alunos que já tinham, de certa forma, produzido cenas ligadas à temática, como evocar o interior em pessoas eminentemente urbanas?

A solução ocorreu durante uma oficina dentro do Oficinão: uma visita à fazenda do Chico, em Baependi. Ambiente perfeito. A fazenda, com sua imponência colonial, tocou o grupo, fez memórias e

* Luís Giffoni tem 19 livros publicados, entre os quais *Adágio para o Silêncio* e *A Árvore dos Ossos*. Recebeu premiações da Bienal Nestlé de Literatura, da APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte, do Prêmio Minas de Cultura, do Prêmio Nacional de Romance Cidade de Belo Horizonte, do prêmio Jabuti. Seu livro *Os Pássaros são Eternos* foi adaptado para o teatro no México.

fantasmas aflorarem, inspirou cenas, um esboço do espetáculo apareceu após as apresentações de Amanda, Juliana, Florencia, Germán, Ronaldo, Suzana, André, Laila, Leila, Gyu, Kika, Marcelo, Aninha, todos enfim. Teríamos um morto mulherengo, uma família a velá-lo, desajustes à flor da pele, uma velha que queria morrer e não conseguia, um amor entre a empregada e o lobisomem, música de congado, invasão dos mortos e um banquete entre os vivos e os mortos.

No último dia na fazenda, reuni-me com Chico, Júlio e Lydia e, junto com o primeiro *canovaccio*, apresentei-lhes o roteiro esboçado, em que ainda me amarrava a idéias vindas de meu romance, *Adágio para o Silêncio*, lido em parte durante a estada na fazenda pelo grupo, idéias estas logo abandonadas. Eu me ateria às sugestões dos alunos, evidentemente quando cabíveis. Confesso que meu orgulho ficou tocado, pois eu seria, de certa forma, coadjuvante naquilo que julgava saber fazer, mas esse era o espírito da experiência. Como a criação era coletiva, por que o individualismo? Dizem que o escritor é um lobo solitário. Pois bem. Agora viveria na alcatéia.

De volta a Belo Horizonte, as sugestões e provocações se multiplicaram, a ponto de me julgar perdido no meio de tanto material. Nem tudo poderia ser aproveitado, por falta de tempo e espaço. O que ficaria de fora? Certamente muita coisa boa não seria aproveitada. Dúvida cruel. No entanto, eu devia chegar a um texto final. Comecei a seleção.

Em outubro, Lydia e eu visitamos o Luis Alberto de Abreu em São Paulo. Trocamos idéias sobre o esboço que me ocorria, ligando os vários *sketches* e provocações, ele nos ofereceu sugestões valiosas, Lydia ofereceu outras e encontramos o fio da meada após horas de discussão. Ainda no aeroporto em São Paulo, comecei a redigir os *canovaccios* para ensaio. Uma parte era em versos, posteriormente descartada. Alternei momentos de tensão e ternura, doses de humor e confronto. Afinal, a vida – e a morte – é agridoce, feita de conflitos e alternâncias, bons e maus momentos.

Vivi uma experiência enriquecedora nesse período: como estávamos com pouco tempo até a estréia, os atores precisavam decorar os textos e ensaiar o mais rápido possível. Os diretores precisavam encontrar as soluções de cena. Ao dramaturgo cabia, portanto, redigir para ontem. Durante algumas semanas, vi-me trabalhando até

de madrugada, às vezes até depois das 3. Às 8 da manhã, Lydia passava em minha casa para pegar os textos ainda quentes do forno e, às 9, já o estavam lendo e encenando no Oficinão. No dia seguinte, eu assistia à apresentação. Foi para mim surpreendente ver uma concepção literária transformada em outra forma de arte dois dias depois. Surpreendente ainda descobrir como um texto muda na mão dos diretores e atores. Um novo material, um novo conceito, uma nova peça. Meu embrião ganhava cara de gente. Tudo em 48 horas. Apaixonei-me pela dramaturgia. Resolvi, no futuro, voltar a escrever para o teatro.

Os acertos finais vieram com a entrada do Ernani, sempre disponível para uma boa sugestão, bem como de outros membros ligados ao Galpão, como o Marcelo e vários atores, cujas observações foram muito úteis. As primeiras apresentações com convidados também proporcionaram ajustes finos. A peça realmente se tornou uma criação coletiva. Gostei de aprender o processo.

Numa certa manhã, a Lydia me falou que o grupo tinha encontrado um título para o espetáculo, sugerido, salvo engano, pela Juliana: *In Memoriam*. Perfeito. Sintetizava a idéia do espetáculo.

Como sempre, a estréia aconteceu quinze dias antes da hora. Ainda me lembro das últimas mudanças, feitas a toque de caixa, a minutos da cortina aberta, da insegurança dos atores, do receio de que algo não desse certo. Nada que uma boa dose de "merda!" não pudesse evitar. E é claro, como sempre, deu tudo – ou quase tudo – certo.

A REALIDADE, O ESPETÁCULO, A CARNAVALIZAÇÃO E O RISO REDUZIDO EM *IN MEMORIAM*

Júnia de Castro Magalhães Alves*
Lúcia Trindade Valente**

Aparentemente despretensiosa, a peça *In Memoriam* é uma das diversas montagens do Oficinão Galpão Cine Horto. A produção é o resultado de um trabalho de equipe, do qual participam treze atores (alunos da Oficina de Dramaturgia do Grupo Galpão), dois dramaturgos (Luís Giffoni e Luiz Alberto Abreu) e três diretores (Chico Pelúcio, Júlio Maciel e Lydia Del Picchia).

O tema central ou fio condutor do espetáculo gira em torno do eixo vida-morte, que também serve de ponte de ligação entre o presente e o passado, entre a consciência individual e os valores da sociedade. A forma escolhida para a construção da peça é a dialógica, no sentido bakhtiniano mais comum do termo, ou seja, o discurso compreendido como o produto de uma situação social complexa, na qual o gênero da fala e da escrita e outros fatores sociais moldam a elocução do indivíduo.

A peça, ambientada no interior do País, apresenta uma série de confrontos éticos e comportamentais, além de uma seqüência de desentendimentos e discordâncias não só entre os membros da família do defunto João Salomão, durante seu velório, mas também entre eles e os mortos daquela cidade, que se recusam a recebê-lo como mais um habitante do cemitério local. A razão da recusa sustenta-se no comportamento, visto como perverso e corrupto, do patriarca,

* Professora Titular de Inglês do Unicentro Newton Paiva, Ph.D. em Literatura Comparada.
** Professora de Francês, Especialista em Língua Portuguesa: Lingüística do Texto.

que, considerando-se injustiçado, levanta-se do caixão para apresentar sua defesa. Os argumentos e a retórica do acusado convencem os opositores de que João Salomão foi, em vida, mais um defensor e apologista da liberdade individual do que propriamente um devasso. O conflito termina com a aceitação do réu pela sociedade dos mortos e com a anuência para que ele habite naquele cemitério.

O enredo e a trama da peça apontam as divergências e os choques vivenciados pelo indivíduo que se rebela contra o jugo social. Mais ainda, a trama e o enredo sustentam a filosofia estóica de que o ser humano, ao confrontar-se com os inevitáveis absurdos da vida e da morte, e na falta de outra solução mais confortável, opta por enfrentá-los, consciente e corajosamente.

Como em Camus, o tema do "absurdo" é tratado do ponto de vista social, metafísico e lendário.

Como em Pinter, a peça apresenta ambigüidade intencional, luta e inversão de valores e de poder, no momento em que a vontade dos mortos choca-se com a determinação dos vivos.

Como em Sartre, o conflito dos personagens gira em torno das ilusões e das pretensões idealistas da família burguesa, enfatizando a importância da liberdade humana e satirizando as hipocrisias sociais.

Mas o trabalho carrega tudo isso e mais do que isso na medida em que Menipo, Vicente, Rabelais, Cervantes, Molière, Diderot e Gogol, entre outros, também parecem estar ali presentes com sua crítica e lirismo, castigando os vícios e as instituições, rindo daqueles que clamam pela eternidade e pela certeza, agora em forma de sátira moderna, "do riso que não ri", ou seja, "do riso reduzido", do espectador, ecoando a voz de Bakhtine.

A seriedade e a loucura engendram um diálogo aberto, em *In memoriam*, e levam o espetáculo à carnavalização bakhtiniana, caracterizando o espírito anti-canônico do texto, que, consistente e auto-conscientemente, explora a literalidade da tradição satírica, jogando-a contra a tendência estabilizadora inerente à própria tradição. Segundo Bakhtine, a paródia da vida e da morte aponta para as arbitrariedades das normas e das regras, por meio de um realismo rabeleriano grotesco aparente que em *In memoriam* encontra-se, sobretudo, nas cenas na qual vivos e mortos dialogam em

polifonia dissonante. Dessa forma, o viver revela-se como um processo ambivalente e intrinsecamente contraditório.

No domínio literário e artístico, a parodia baseia-se, entre outras fórmulas, na concepção grotesca do corpo. Qualifica-se de grotesco tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo o que contém um elemento corporal e material nitidamente exagerado. O grotesco é representado como uma espécie de carnaval. O corpo grotesco não está separado do resto do mundo, apesar da sua imperfeição. Ao contrário, a imagem grotesca consiste, muitas vezes, em exibir dois corpos em um só, um que concebe e outro que é concebido e, para expressar essa dualidade unificada, o falo ou órgãos genitais, assim como outras partes do corpo humano, consideradas tabus e proibidas, são representados, na peça, de forma ambivalente e exagerada, como se vê na caracterização dos mortos. O espetáculo também reforça a semiótica do grotesco, pelo método de construção do figurino, agressivo e fantasmagórico, dos defuntos. Nessa esteira, o tema trágico da morte mescla-se com outros traços cômicos do texto tais como os excessos dos gestos e da linguagem escatológica, garantia da provocação que, indubitavelmente, desencadeia o riso, por intermédio da surpresa, do contraste, da continuidade ou ruptura, do automatismo ou da repetição. Não se separa o grotesco do riso. O percurso do cômico em *In memoriam* aparece ainda no gestual, nas expressões faciais (tiques nervosos, caretas), na mistificação, na distração, no exagero, na feiúra, na caricatura, na mecanização do corpo humano, na substituição do natural pelo artificial e nas diversas deformações do caráter e da vontade dos personagens.

Outra característica marcante da peça é a presença de um lirismo exaltado, e quase poético, que transborda originalidade, mais uma vez incomodando a platéia, para lembrar-lhe de sua condição de mortal. Esse lirismo manifesta-se, sobretudo, na personagem da Tia Isaura, que deseja a morte como libertação, e por Silvinha, a sobrinha virtuosa, já falecida e que, diferentemente dos outros defuntos, traja um vestido etéreo e romântico, símbolo de sua personalidade.

O texto, a direção e os atores criam uma cartografia de lembranças que se configura como um mosaico polifônico de vozes que se entrecruzam. O espetáculo mescla fórmulas do cotidiano com

personagens tipos e com um figurino ora grotesco (como anteriormente mencionado), ora realista, ora romântico, mas sempre original e condizente com o seu objetivo. A marcação do espaço palco-platéia, feita por intermédio de cordas manipuladas pelos atores, e a escolha das músicas sacras e populares executadas e cantadas pelos integrantes da peça criam um clima de simbiose entre o elenco e o público que o vê e que o vem aplaudindo de pé.

In memoriam marca mais um sucesso do Oficinão Galpão: Resta ver/ler para crer.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoyevsky poetics*. Edição e tradução de Caryl Emerson. Minneapolis:

University of Minnesota, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world.* Tradução de Helene Iswolski. Bloomington: Indiana University, 1984.

ESSLIN, Martin. *The theatre of the absurd*. Harrisonburg, Virginia: R.R Donnelley & Sons, 1980.

Obs. Este texto foi publicado com o título "Riso reduzido" pelo jornal *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 11 de dezembro de 2004. Caderno Pensar, p. 5.

IN MEMORIAM

PERSONAGENS

Coro de mortos
Dalvinha
João Salomão
Jéssica Eduarda
Cristina
Rogério
Isaura
D. Gema
Silvinha
Auxiliadora
Silvana
Tiana
Saul
Zé Roberto
Madressilva

Prólogo

(BLACK-OUT – ouve-se a batida de um tambor e, em seguida, o som de pandeiros; os atores vão entrando no palco enquanto trazem os elementos que montarão a cena e cantam)

"Salve essa casa, nobre morada,
nova jornada vamos começar.

Nossa festa vai principiar
com rabecas, bombos e violas;
hoje aqui viemos festejar,
render graças à vida nessa hora.

Abram as portas pro meu Reisado
Cantos e loas vamos entoar."

(Vão terminando a música e saindo de cena. Mudança de clima: ouvem-se pios de pássaros, grilos e ruídos do campo. Entra em cena Zé Roberto, o coveiro)

Cena 1

No cemitério

ZÉ: Bença, pai. Passô bem de ontem? Ihhh, deixa de mau-humor... A vida num tá boa aí? Vê só, seus companheiros tão tudo feliz. Cada um tem sua cruz, pai. A sua agora tá bem mais leve do que em vida. Ocê passou a sua pra mim, e a gente carrega como pode. Eu tô feliz de ser do jeito que eu sou, eu aceito o que eu herdei da natureza sua. Tem gente que me quer assim, sabia? Eu sou forte, pai, eu tenho a força da terra, e foi você quem me deu. Ô pai, curte a lembrança, sô. Eu, que tô aqui, sei que a gente é feito de vida presente e lembrança,

uma toca a outra. A gente é feito de vida boa e vida ruim, lembrança boa e lembrança ruim. Tem jeito de ser diferente?

Ó pai, eu vim aqui pra deixar umas coisas adiantadas. Tem gente que tá pra morrer na cidade. Tão dizendo que não passa de hoje. É gente conhecida, com muitas histórias, amigo seu! Agora cê quer conversa, né? Também num conto quem é. Só sei que isso aqui não vai ser o mesmo quando ele chegar. Vai ter muita história pra passar a limpo com esse povo daqui. Num conto mesmo, pai, se não vai ser uma confusão. Deixa pra hora. Ó, eu vou adiantar minhas coisas, que já está escurecendo...

DALVINHA: *(Chega correndo)* Oi, Zé. O Homem acabô de morrer. O enterro vai ser amanhã às 10. Pediram pra te avisar.

ZÉ: Nossa Senhora, então eu tenho que andar depressa mesmo.

DALVINHA: Eu também. A casa vai virar um alvoroço, vem gente de todo lado.

ZÉ: Os meninos todos já chegaram?

DALVINHA: Já. E já chegaram dando ordem.

ZÉ: Faz tempo que eu não vejo o Rogério. Saiu daqui menino, diz que virou advogado nas *Oropa*?

DALVINHA: É, sumiu daqui faz anos...Ô Zé, cê sabe que dia é hoje?...

ZÉ: O recado tá dado, deixa eu trabalhar. Mais alguma coisa?

DALVINHA: Claro, né, Zé? É hoje.

ZÉ: É hoje o que, mulher?

DALVINHA: A lua. É só hoje. Depois só no mês que vem.

ZÉ: Hoje não, vai ter que esperar.

DALVINHA: Mas eu não agüento esperar, Zé.

ZÉ: Será que ninguém agüenta esperar nesse mundo? Apressado como cru.

DALVINHA: É cru mesmo que eu quero. Do jeito da outra vez.

ZÉ: Não mulher, me deixa trabalhar.

DALVINHA: Então tá. Fica aí com os seus buracos que eu vou embora.

ZÉ: Então vai embora logo.

DALVINHA: Que horas que eu volto?

ZÉ: Ôce vai saber. Eu te chamo.

DALVINHA: Então tá.

ZÉ: Embora, embora, embora... Já tá escurecendo.

DALVINHA: Deixa eu correr pro trabalho. Vou fazer uma mesa de café como nunca fiz. Pra madrugada inteira. A cidade não vai esquecer do enterro do Sr. João Salomão.

ZÉ: Psiu. Cala a boca!...

(Todos os defuntos chegam correndo)

MORTOS: João Salomão morreu?

ZÉ ROBERTO: Pronto! É isso, mesmo. João Salomão MOR-REU!

MORTOS: Jô-ão Sa-lo-mão?

ZÉ: Além de mortos, vocês agora estão surdos? João Salomão! Morreu!

(Cada morto se dirige à sua "cova" e começa a se vestir, enquanto protesta)

KÁTIA: João Salomão, aqui não!

SARA: Isso mesmo. Não quero o João perto de mim de jeito nenhum!

TOICINHO: Nem eu!

GILDA: Ateu! Como um ateu pode vir para um campo santo? O Salomão me chamava de papa-hóstia e dizia que eu vivia cheirando a mão de padre e coisas piores. *(Bate a mão na boca)* Salomão aqui não!

LELO: Ele desprezava os mortos. Achava que nunca ia morrer, que sempre ia deixar um saldinho na conta dos dias, até a morte esquecer dele. Idiota! Bem feito! Morreu de repente!

GILDA: Ele desprezava este cemitério tanto, que não deixou enterrar aqui nem a filha, a Silvinha.

LELO: Dizia que a filha dele não ia conviver com a gentalha que morava aqui no cemitério! Gentalha é ele!

GILDA: Enterrou a menina no quintal da casa dele e agora a coitada fica zanzando lá na casa sem eira nem beira, igual fantasma louco, sem rumo.

LELO: Homem desregrado, escandaloso, beberrão, mulherengo, num respeitava a ordem das coisas!

SARA: Ele me chamou de burra depois de morta porque eu tinha segurado no fio de alta tensão. Me chamou de burra, gente, tão burra, que eu não tinha o direito de continuar vivendo.

GILDA: Sei de fonte fidedigna que ele uma vez cuspiu em cada um dos túmulos deste cemitério. Não foi um túmulo só, não. Foi em todos.

SARA: E chutou a cruz.

LELO: Ele aprontou muito porque achava que a vida era para ser vivida de todo jeito possível, que não havia a morte, que não tinha castigo.

GILDA: Isso, castigo! Vamos castigar o João. Castigo, castigo!

KÁTIA: Vamos deixar ele ser comido pelos urubus no quintal da casa dele.

SARA: Acho que devia ser cremado.

TOICINHO: Aqui não tem crematório.

SARA: Dependura ele num fio de alta tensão até virar cinza. Ele vai ver o que é bom.

ZÉ: Gente, isso é sacanagem com um colega de vocês.

SARA: Sacanagem coisa nenhuma. Fez por merecer.

KÁTIA: João Salomão, aqui não!

MORTOS: João Salomão, aqui não!

TOICINHO: Precisamos comunicar à família nossa decisão firme, absoluta, inadiável, inarredável, categórica!

ZÉ: Pelo amor de Deus, gente! Fazer isso é sacrilégio!

GILDA: Sacrilégio é uma alma igual à dele num lugar consagrado!

SARA: Vamos avisar à família!

ZÉ: A família não vai concordar!

LELO: Quem esses vivos pensam que são? A gente toma a cidade. *(O*s demais mortos aprovam)

ZÉ: Vocês não podem fazer isso?

SARA: Quem vai impedir?

ZÉ: Gente, cada coisa tem seu lugar, os vivos, os mortos... Vocês vão quebrar a ordem das coisas!

TOICINHO: *(Irônico)* Algumas coisas são fora de ordem, né, Zé?

GILDA: Não se sabe se é gente, se é bicho...

KÁTIA: A gente tem que invadir! (Zé sai sorrateiramente)

SARA: Vamos mostrar quem é que manda!

LELO: O mundo não acaba na cova!

GILDA: O certo vem por caminhos tortos!

TOICINHO: Os vivos são governados pelos mortos!

(Os Mortos comemoram cantando e dançando)

"O mundo não acaba na cova,
o certo vem por caminhos tortos,
pois acabados não estamos, um ova
os vivos são governados pelos mortos."

Cena 2

A preparação do morto

(Atores se posicionam em volta da corda-cenário, cantam uma música de "encomendação de almas", preparando a cena seguinte)

"Bendito, louvado seja,
bendito, louvado seja,
é o santíssimo sacramento,
é o santíssimo sacramento.

Os anjos, todos os anjos,
os anjos, todos os anjos,
louvando à Deus para sempre, amém;
louvando à Deus para sempre, amém."

(Madressilva está no quarto com o corpo de João Salomão deitado numa cama, todo descomposto, desajeitado e mal vestido)

MADRESSILVA: *(Cantando e se benzendo)* "Bendito, louvado seja; bendito, louvado seja..." Salve, minha mãe, me ilumina, meu pai, dá licença pra eu trabalhar. *(Conversando com o corpo)*. Boa noite, seu Salomão, o senhor se lembra de mim? A última vez que eu estive aqui foi pra arrumar a Silvinha, coitada, tão novinha... Vamos colaborar comigo e esticar as pernas e os braços pra eu poder arrumar o senhor? O senhor tem que ficar bem bonito pra encontrar com Deus de novo. *(O corpo de Salomão, endurecido, resiste)*. Seu Salomão, se o senhor não colaborar, eu vou ter de quebrar todos os seus ossos, e o senhor vai encontrar com a Silvinha todo desconjuntado. *(O corpo resiste)*. Silvinha! Ô Silvinha, vem ver seu pai aqui, todo feio! *(O corpo relaxa; por debaixo da cama aparecem dois pés descalços)*. Desconjuro! Agora sim, seu Salomão. Quando Deus manda a gente pra cá a gente vem tão novinho, tão bonitinho; quando a gente volta, tem que caprichar, senão Ele não gosta, não reconhece a gente. A

gente vem feito um pêssego, não pode voltar igual a um maracujá. Mas pode deixar que eu vou deixar o senhor com uma aparência tão jovem, tão saudável; nem vai parecer que está mo... vai parecer que está dormindo. *(Continua a conversar ao mesmo tempo em que apronta o corpo)*

(Chega tia Isaura, escuta a conversa, entra no quarto)

ISAURA: Oi, Madressilva.

MADRESSILVA: Oi, dona Isaura.

ISAURA *(Entrando):* Vim ver meu irmão. Ai! Ele tá pelado!

MADRESSILVA: Eu ainda não acabei, D. Isaura. A senhora não vai querer ver ele feio, não é mesmo?

ISAURA: Ah, é. Eu vim muito cedo, né? Quem dera tivesse chegado a minha hora...

MADRESSILVA: Vai chegar, dona Isaura, de todos nós...

ISAURA: Deus lhe ouça e me chame logo. Você vai me deixar bonita, Madressilva? Não quero ninguém falando da minha aparência no caixão... As pessoas têm de dizer: "parece um anjo que dorme"... E não quero que ninguém me veja pelada, hein?

MADRESSILVA: Pode ficar descansada, dona Isaura.

ISAURA: E não põe cravo de defunto no meu caixão, que não gosto do cheiro!

MADRESSILVA: A senhora vai estar morta!

ISAURA: Mas não quero!

MADRESSILVA: *(Já sem paciência)* Tá bem! Enquanto a senhora não morre, deixa cuidar do meu defunto.

(Isaura vê os pés de Silvinha por debaixo da cama e estende os braços para pegá-los)

MADRESSILVA: Tchau, D. Isaura...

ISAURA: Ah, tchau. *(Sai do quarto. Chega Cristina)*

CRISTINA: Ô, mãe, a senhora me deixou pra trás.

ISAURA: Você tava demorando muito, filha; eu queria chegar cedo.

CRISTINA: E cadê o meu tio?

ISAURA: Tá lá no quarto com a Madressilva e a Silvinha.

CRISTINA *(Olhando a mãe, espantada)***:** Ai, mãe, a Silvinha já morreu, a senhora não se lembra?

ISAURA *(Desconversando)***:** Ah, é... *(Vê novamente os pés de Silvinha debaixo da mesa).* Cristina, filha, busca um copo de água pra mim?

CRISTINA: Busco, mãe, espera aí. *(Sai)*

(Silvinha estende os braços para a tia)

ISAURA: Silvinha? É você, filha?

(Cristina entra, desconfiada)

CRISTINA: Sou eu, sim, mãe, toma sua água.

ISAURA: Ah, a água... mas eu queria mesmo era um cafezinho...

CRISTINA: Tá bom, mãe, espera aí. *(Sai)*

(Isaura vai até a mesa, se abaixa, Silvinha cochicha alguma coisa no ouvido da tia, que fica muito satisfeita e balança a cabeça, concordando)

ISAURA: Tá, tá, eu tô esperando...

(Cristina entra, Silvinha vai embora)

CRISTINA: Esperando o que, mãe?

ISAURA: Tô te esperando, filha. *(Sente dores na barriga, se retesa)* Ai, ai, filha...

CRISTINA: Que foi, mãe?

ISAURA: Tá vindo!

CRISTINA: Agüenta um pouquinho, que a vontade passa, mãe!

ISAURA: *(Respira fundo e se retesa)* Agüenta, minha tripa! Segura... Susten... *(Relaxa e olha, vencida, para a filha)* Melou!

CRISTINA: *(Suspira conformada, mas não consegue segurar um sorriso de compreensão e divertimento)***:** Mãe, vamos lá dentro trocar de saia?

ISAURA: Ah, é melhor, né, filha, essa não tá bonita não...

CRISTINA: Vamos, mãe. *(Saem)*

(A cena volta ao quarto onde estão Salomão e Madressilva)

MADRESSILVA: *(Cantando e se preparando para sair)* "Os anjos, todos os anjos..." *(De repente, volta)* Seu Salomão, eu queria aproveitar e pedir um favor pro senhor: será que dava pra levar essa cartinha pro meu filho, o Mateusinho**:** desde que ele morreu que eu não escrevo pra ele... O senhor não lê, não, que é particular, viu? Leva também esses biscoitos pro Nescau, que ele adora; fala que é pra ele dividir com a Silvinha. "Louvando a Deus..." Essa blusa é pra Antonieta, ela sente muito frio, faz o favor de entregar pra ela. *(Pausa)* Seu Salomão, leva um recado pra mim? Avisa a Dasdor que eu não tenho mais mágoa dela não! Que minha raiva por aquela biraia fia das unha ter deitado com meu marido já passou... já gastou! O ódio já acabou. *(Reconsidera)* Ói, num leva recado nenhum, não, porque eu ainda num esqueci! É, melhor, não! Quem sabe o próximo defunto que eu preparar possa levar notícia meu perdão!

"Bendito..." *(Pára. Os atores continuam o canto, fazendo a mudança para a próxima cena)*

Cena 3

O velório

"Louvado seja,
bendito, louvado seja,
é o santíssimo sacramento,
é o santíssimo sacramento.

Os anjos, todos os anjos,
os anjos, todos os anjos,
louvando à Deus para sempre, amém;
louvando à Deus para sempre, amém."

SAUL: Vim assim que pude... Como é que aconteceu, mãe?

GEMA: Pra morrer, basta estar vivo... Teve um ataque, ficou umas horas desacordado, desenganado e não voltou mais.

SAUL: Se vocês não estivessem nesse fim de mundo, sem recurso... Se morassem na cidade como a gente, talvez papai ainda estivesse vivo... Isso aqui é fim de mundo, lugar esquecido! *(Só agora percebe Rogério)* Rogério! Quanto tempo, meu irmão! *(Abraça-o)*

ROGÉRIO: Que golpe, Saul, que golpe! *(Abraça Tiana)*

SAUL: Que golpe, Tiana! *(O clima emocional sobe. Todos que estão em cena se abraçam numa coreografia que inclui até abraços ao morto e que foge ao realismo. o que começou com uma dor convincente transita para o cômico)*

GEMA: Que golpe, filhos, que golpe. Minha vida também parecer ter acabado hoje! *(Clima cresce até quase o paroxismo e, logo, decai bruscamente)*

(Gema pede à Tiana que ponha as flores no pai, Tiana acena coma cabeça que não; Gema insiste, Tiana entrega as flores para Gema, mas seu lenço fica preso nas flores; ela sai, nervosa)

ROGÉRIO: A morte é terrível quando chega de repente, deixa tanta coisa por fazer, em suspenso.

GEMA: É uma injustiça morrer assim, ainda agora ele me fazia um carinho, um chamego; veja como ficou... ô dó...

SAUL: A lembrança é o que fica, gente. A boa lembrança. A boa memória. Papai foi um bom homem.

GEMA: Bom homem.

SAUL: Meio cabeça dura, meio autoritário, mas no fundo um bom homem.

GEMA: Bom homem.

SAUL: Oxalá houvesse muitos como ele.

ROGÉRIO: É.

GEMA: *(Balança a cabeça em concordância)* Caridoso. Sempre deu esmola para os pobres.

SAUL: *(Indo até o caixão)* Aposto que está no céu, gozando a eternidade, depois de cumprir sua missão na terra. *(Volta-se para o morto)* E aí, pai, as anjinhas estão cuidando direitinho de você?

ROGÉRIO: Com a morte, você deve estar sabendo de tudo que acontece no mundo, não é, pai? Eu me lembro de tanta coisa agora, pai. O dia que você me ensinou a andar a cavalo. Eu caí, lembra, mãe? Fiquei com medo, não quis montar, ele falou: monta, sim, filho, ou você não é homem? Eu não montei, ele ficou bravo, não entendeu.

SAUL: Uma vez ele me falou que o segredo da vida era a parcimônia, a economia e o casamento. Para mim foi uma grande lição que pus em prática e me fez um homem feliz, não é, amor?

GEMA: Ah, João você me deixou um rombo no peito.

ROGÉRIO: Oh, Deus, traz meu pai de volta, Deus! Volta, pai, volta! Temos tanto para conversar!

SAUL: Para com isso, Rogério! *(Rogério se assusta e pára. A mãe lhe dá um tapa no rosto).*

GEMA: Ô, meu filho, me desculpa.

JÉSSICA: *(Falando no celular)* Minha avó bateu no meu tio!

SAUL: Agora não adianta, Rogério, ele não escuta mais. O que passou, passou.

JÉSSICA: Mas agora já fizeram as pazes...

TIANA: Na semana passada todo mundo falava mal do seu avô. Hoje, só porque morreu, ele virou um anjo. Defunto fresco não tem defeito...

SAUL: Ele tinha mais virtude que defeito, Tiana, você bem sabe.

TIANA: Não sei se eu sei, não, Saul! *(Acende um cigarro)*

SAUL: Você não vai fumar perto dele, não é, Tiana? Você sabe que ele não gostava.

TIANA: Não só vou, como já estou! *(Solta fumaça no rosto do pai)* Acha ruim agora, pai. Vamos, me impede, toma meu cigarro, arranca meu cigarro, vamos! *(Saul arranca o cigarro de Tiana)* Estúpido! Estúpido!

(Jéssica pega seu celular e tira uma foto do avô)

JÉSSICA: Viu que legal que é um morto? É gente sem pilha. Tipo *game over*.

SAUL: Jéssica Eduarda, desliga esse celular agora! *(Olha para ela, zangado; a mãe fica com um sorriso.)* Bem, gente, a dor é muita, mas alguém tem de tomar as providências. Vou verificar cova, caixão, atestado...

AUXILIADORA: Aproveita para providenciar o inventário, meu bem; *(Cochichando para Saul)* O apartamento da praia é nosso, hein, Saul? *(Para Gema)* Esses assuntos chatos, quanto antes a gente resolver, melhor, não é, D. Gema?

SAUL: *(Desconcertado)* Você, amor, podia descansar um pouco. A viagem foi desgastante e o velório vai ser mais ainda...

AUXILIADORA: Ah, não, agora que o assunto tá ficando interessante...

SAUL: Auxiliadora! E aí, mamãe, como é que nós vamos fazer?

GEMA: Como todo mundo: enterrar no cemitério.

TIANA: Mas será que o papai não gostaria de ser enterrado junto da Silvinha?

GEMA: Agora que ele morreu, ele vai ser enterrado onde a gente quiser.

(Rogério vê Cristina, que se levanta para abraçá-lo. Os dois conversam com as mãos)

ISAURA: *(De dentro)* Cristina! Ô filha, acabei, me limpa!

(Cristina sai para pegar a mãe)

TIANA: Ela tá gorda, né?

ROGÉRIO: Tá um tanque!

SAUL: Gente, mais respeito, isso não é hora.

TIANA: Mais tá gorda.

ROGÉRIO: Tá gorda, tá gorda, fazer o quê?

(Entram Cristina e Tia Isaura)

ISAURA: Ó, meu irmão...

AUXILIADORA: Oi, dona Isaura!

ISAURA: *(Seca)* Oi.

TIANA: Ô, titia!

ISAURA: Ô belezura, como você tá bonita. Magrinha...

ROGÉRIO: Oi, titia.

ISAURA: Quem é você?

CRISTINA: É o Rogério, mãe.

(Rogério abraça Isaura fortemente, quase a esmagando)

ISAURA: Ah, você tá forte, filho. *(Vai para o caixão; Gema vai abraçá-la)* Fica assim não, Gema. Logo, logo você vai estar lá com ele.

ISAURA: *(Falando para o corpo do Salomão)* Ô meu irmão querido. Você tá tão bonito morto!... Filho da puta! Porque é que você morreu primeiro que eu? Egoísta! Eu que sou a mais velha, eu tinha que ir primeiro! *(Todos tentam tirá-la do caixão, Cristina a leva para a cadeira).* Eu não entendo, eu sou mais velha que ele. Eu que tinha que ir primeiro...

CRISTINA: Cala a boca, mãe, pelo amor de Deus.

ISAURA: Eu devia ir, Cristina. Estou velha, cansada, só vivo dando trabalho...

CRISTINA *(Emocionada)* Não fala assim, mãe. Eu não reclamo...

ISAURA: Porque você é boa, Cristina. É gorda, sem jeito, mas é boa... Foi ficando nesse lugarejo pra cuidar de mim... Eu sou um peso...

CRISTINA: Fala bobagem não, mãe.

ROGÉRIO: Não, titia, você não é um peso!

(Vai abraçá-la, mas ela corre para Saul. Um celular toca, todos se olham, estranhando o som. Depois olham para a platéia, ninguém se manifesta. Percebem que o som vem do morto. Gema começa a procurar pelo corpo de Salomão e vai encontrando todas as "encomendas" deixadas por Madressilva. Por fim, acha o aparelho. Rogério atende)

ROGÉRIO: Alô! Não, é o filho dele. Não, ele não pode atender agora, ele está morto. Silvana? Um momento. Alguém conhece Silvana? *(Cria-se um constrangimento entre Gema, Isaura, Cristina e Tiana. Esta arranca bruscamente o celular da mão de Rogério. Afasta-se para atender)*

TIANA: Alô! Não, acho melhor você não vir. Faça o que você quiser! *(Desliga o celular bruscamente)*

ISAURA: Quem era, Tiana?

TIANA: Engano.

GEMA: Sempre o mesmo engano. *(Rogério começa a se emocionar. Gesticula com dificuldade em falar. Altera-se emocionalmente)*

ROGÉRIO: Nem sempre o mesmo engano. Pai, não posso mais segurar! Preciso confessar. Não posso deixar você partir sem saber. Você sempre me deu tudo. Queria que eu fosse advogado, me deu conforto, escola, deu a viagem, deu os estudos em Madri. Deu tanto, pai, deu tanto, que eu resolvi dar também. Eu não sou quem vocês pensam que eu sou. Eu não sou advogado! Eu sou decorador de interiores...*gay*.

GEMA: Decorador de interiores?

ISAURA: *Gay* de interiores?

CRISTINA: Decorador de interiores, mãe!

JÉSSICA: Que legal, tio!

ROGÉRIO: Papai, eu sou *gay*!

CRISTINA: E eu sou gorda!

TIANA: Ih, Rogério, lá vem você fazer drama de novo.

ROGÉRIO: Eu sou *gay*, gente, *gay*!

TIANA: Todo mundo está careca de saber, Rogério. Só você que não sabia.

ROGÉRIO: Eu nunca me formei em advocacia na Espanha. Tudo que eu consegui foi este sotaque horroroso e um título de decorador de interiores, num curso de fim de semana.

AUXILIADORA: Você podia decorar a nossa casa de praia, né Au-au?

SAUL: Rogério, para não pegar mal, não fala decorador não. Diga "designer de interiores", fica mais chique: de-sai-ner!

ROGÉRIO: Eu sou um frustrado! Não vou ter filhos! Tudo acaba em mim!

TIANA: Que melodramático!

DALVINHA: *(Entrando)* Olha o cafezinho com bolo!

GEMA: Ô, meu filho, fica assim não... Rogério, dar o cu dói?

ROGÉRIO: Que pergunta, mamãe!

GEMA: Dói ou não dói?

ROGÉRIO: Porque a curiosidade?

GEMA: Seu pai sempre me pediu, sabe; dizia que era a prenda máxima que uma mulher podia dar, insistiu muito, mas eu nunca tive coragem, não suportava nem o dedo.

ROGÉRIO: Ah, mãe! Da primeira vez, dói. É uma sensação de cagar pra dentro. Depois, como tudo na vida...

GEMA: A gente se acostuma, né?

ROGÉRIO: Nem tudo a gente se acostuma, mamãe. Eu nunca vou me acostumar com a morte do meu pai! Meu pai morto, gente, morto, e vocês aí, tomando cafezinho! Não tem nem adoçante aqui nessa cidade!?!

GEMA: Filho, até a morte não dura mais que quinze dias. Depois o tempo encobre tudo com uma lápide, a do esquecimento. Ele não será exceção, filho. Não é o primeiro nem será o último morto no mundo. Alguém se lembra do nome do bisavô do seu pai? Vocês acham que no dia em que ele morreu não houve choro? Hoje, nem o nome desse filho vocês se lembram. Vamos rezar, gente.

(Rezam)

"Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo,
Assim como era no princípio
Agora e para sempre, amém.
Oh, Deus, livrai-me do fogo do inferno,
Aliviai todas as almas
E socorrei principalmente
as que estiverem mais necessitadas."

(Ouve-se uma mulher cantando ao fundo)

Cena 4

Visita indesejada

"Beija a minha boca,
me dê um cigarro sem filtro
vagabundo como nós..."

DALVINHA: *(Vai atender à porta)* Ai!!! D. Gema, tem gente aí que não devia aparecer no velório.

TIANA: Quem, Dalvinha?

SILVANA: *(Entrando, vê Cristina e vai abraçá-la)* Ei, gorda, que tristeza; gente, eu não podia deixar de vir. Por todos vocês, amigos queridos.

GEMA: Há certas pessoas que só aumentam a tristeza nesta hora.

TIANA: Dalvinha, traz uma água com açúcar pra mamãe.

SILVANA: Tiana, meus pêsames; há quanto tempo não lhe vejo!

TIANA: *(Desconcertada)* Obrigada, Silvana! Obrigada por ter vindo. É melhor você ir embora!

SILVANA: *(Abraçada a Cristina e a Tiana)* Amigas são para todas as horas, as boas e más. Desde nosso tempo de escola, amigas.

TIANA: Olha só o que virou o papai, Silvana, um golpe repentino. Fulminante.

(Silvana desmancha-se e recompõe-se, depois de um gesto de carinho)

SILVANA: Oh, Deus, como pôde ser tão cruel com um honrado pai de família? Com um homem tão... tão... caridoso?

GEMA: Quanto mais eu vivo, mais aumenta a hipocrisia no mundo.

SILVANA: Um brinde ao único homem que me fez gozar nesta vida! Pronto, falei!

TIANA: Puta que pariu, Silvana!

GEMA: Agora a hipocrisia virou cara-de-pau!

SAUL: Mamãe, a senhora devia tomar um calmantezinho mais forte.

ROGÉRIO: Isso, mãe, relaxa.

GEMA: Ah, meus filhos, eu já fui jovem, tive um corpo mais bonito que o dessa aí, seu pai nunca reclamou. E olha que ele era fogoso. Mas como eu podia concorrer com uma... uma... rapariga fedendo a cueiro?

TIANA: Por favor, mamãe, não é hora para ciúmes.

GEMA: Ciúmes, quem está com ciúmes? Vocês querem sentir o último cheiro que seu pai deixou? Cheirem então entre as pernas dela. *(Examina a orelha de Silvana)* Olhem aqui o brinco que sumiu desta casa há três anos! Nas orelhinhas dela. O brinco que você, Tiana, deveria herdar da sua avó.

TIANA: Fui eu que dei para ela, mamãe.

GEMA: Será que minha própria filha está tentando acobertar as sujeiras do seu pai com essa sirigaita?

ROGÉRIO: Mamãe, por favor, controle-se.

GEMA: Controle-se droga nenhuma! Estou farta de me controlar! Estou farta de passar na porta e bater os chifres! Nem fumar eu podia nesta casa, para não incomodar seu pai, você bem sabe. Enquanto isso, ele aturava o bafo de cigarro que essa putinha tem.

SAUL: Mamãe, vou trazer o calmante!

GEMA: Calmante porra nenhuma. Chega! Fora daqui, sua galinha, puta imunda! Fora, fora! Vagabunda! Puta nojenta! Fora!

(Gema avança sobre Silvana, agride-a, Silvana sai)

AUXILIADORA: Gente! Mas que barraco é esse, Au-au?

SAUL: Nada não; já acabou, não é mamãe?

GEMA: Acabou não, Auxiliadora. Ou você acha que não percebi que você nem esperou o morto esfriar para querer meter a mão na herança? *(Zombando)* "O apartamento da praia é nosso!" Você acha que não ouvi?

SAUL: Mamãe, a senhora precisa descansar. Vamos.

(Saul e Rogério pegam Gema e levam para o quarto)

GEMA: *(Saindo)* Ninguém se mete!

(Isaura mergulha sobre o caixão do irmão)

ISAURA: Ô, meu irmão, me leva, não me deixa aqui com essa família! Eles são loucos! Não me deixa aqui!

(Rogério e Tiana vão tirar a tia de lá)

ROGÉRIO: Titia, vamos dormir, tia. Cuidado, devolve essa flores para a Tiana, vamos dormir.

TIANA: O que o senhor aprontou, hein, papai?

(Silvana volta transtornada de susto.)

TIANA: Vai embora daqui, mulher!

SILVANA: Me deixa ficar pelo amor de Deus! Eu vi a velha Quitéria!

TIANA: Que Quitéria, Silvana! Vai embora, que, se minha mãe volta...

SILVANA: Quitéria... que morreu um ano atrás!

ISAURA: Ah, a Quitéria, minha amiga!

SILVANA: Ela me viu, me cumprimentou! Deus me livre e perdoe!

TIANA: Você está bêbada! Rogério, leva a tia Isaura pro quarto.

(Corte na cena. Atores fazem a movimentação do cenário para o corredor da casa)

ISAURA: É você, Silvinha?

SILVINHA: Sou eu sim, tia.

ISAURA: Eu sabia! Tenho visto tanto você, sei que é, mas às vezes acho que não é. Você mudou um pouquinho?

SILVINHA: Mudei não, tia. A sua lembrança de mim é que mudou.

ISAURA: Eu também quero mudar pra lá.

SILVINHA: Ah, tia, mas a vida é tão boa! Tem tanta gente de lá que queria voltar só mais um pouquinho...

ISAURA: Fala com eles que eu troco de lugar. Eu troco!

SILVINHA: Por que tanta vontade de partir, tia?

ISAURA: Ô, Silvinha. Você não sabe o que é depender dos outros, você não sabe o que é acordar de noite**:** eu que quase não durmo**:** e pensar na minha juventude, na esperança, em tudo de bom que a vida me reservava, e descobrir que tudo passou, passou... Aquelas pessoas com quem eu vivia, todas já se foram. Só eu fiquei pra semente. Chegou a hora dessa semente germinar. Eu quero ir para o lado direito de Deus; tenho tudo pra ser Santa, você não acha?

SILVINHA: E se o lado de lá não for o que a Senhora espera, tia?

ISAURA: Como não?

SILVINHA: A eternidade também cansa, tia. A senhora já imaginou ter de ficar num lugar para o resto da eternidade?

ISAURA: E as cascatas de mel, o coro dos anjos, os banquetes na relva sempre verde, a leveza do ar, a sabedoria suprema...?

SILVINHA: Sabe, tia, quando eu morri, eu pensei: pelo menos, vou poder comer algodão doce todo dia. Hoje, de tanto comer, não posso nem olhar, que me dá gastura.

ISAURA: Que delícia, filha! Pode avisar pra eles que eu adoro algodão doce, e não vou me cansar nunca de comer.

SILVINHA: Ah, não tem graça! A vida é boa, porque cada dia é uma surpresa. O problema, aqui, é a melancolia. Morto só vive das lembranças dos amigos, das coisas. O que a gente mais gosta é passar como vento pelos lugares que viveu, esvoaçar pelos muros de pedras...

ISAURA: E não é o que você faz, Silvinha?

SILVINHA: Eu, sim, tia, porque esse nosso povoado mudou pouco. Mas sei de alma que não pode rever nem uma construção de sua infância porque tudo foi derrubado.

ISAURA: Ah, filha, você pode falar o que quiser, mas minha hora se esgotou...

SILVINHA: A senhora quer então receber a mais indesejável das visitas?

ISAURA: Indesejável coisa nenhuma. Muito desejável. Olha pra esse caco de gente, filha, vê se eu não mereço partir... Este velho corpo já não se entende mais: É coração que reclama de fígado, que briga com pulmão, que trava as pernas, que xingam as juntas, que empenam a coluna, que enrosca os intestinos, que não seguram o que têm!... A minha alma quer largueza, voar sem peso. Pede pra ela vir, Silvinha?

SILVINHA: Mas não sou eu quem decide essas coisas, ai, ai, ai...

ISAURA: Eu sei que você gosta de mim e vai fazer de tudo pra me levar.

SILVINHA: Ah, tia, a senhora é um doce.

ISAURA: Doce de que?

SILVINHA: Doce de leite. Humm... que saudade de doce de leite...

ISAURA: Ah, doce de leite... *(Sente dores de barriga de novo)* Ai, barriga... Viu só? Eu não posso ficar, filha. Quem atura uma velha assim? Só a coitada da Cristina. Só a pobre... Cristina! Me limpa, caguei de novo! Cristina!

(Corte. A cena volta à sala, ao momento anterior)

SILVANA: Meu Deus, era a Quitéria, sim. Ela estava com o Tião Pemba, o carroceiro, que foi enterrado coisa de três meses atrás!

DALVINHA: Deus me livre e guarde! É verdade?

TIANA: Que verdade, Dalvinha! Vamos levar a Silvana pra tomar um copo d'água na cozinha; aproveita e faça com que ela saia pela porta dos fundos. Que mamãe não a veja! *(Levam Silvana)*

Cena 5

A notícia

(Chega Zé Roberto)

ZÉ ROBERTO: Ô de casa! D. Gema! Tô entrando! *(Estranha a sala vazia).* Ninguém para velar o morto? Tá certo que o senhor não era mel de flor, mas não tá certo. É sacrilégio deixar morto sem sentinela. Vim aqui pra lhe medir, seu Salomão, mas acho que fazer seu caixão e abrir sua cova no cemitério vai ser trabalho perdido. *(Entra Dalvinha)*

DALVINHA: Oi, Zé!

ZÉ: Oi, Dalvinha!

DALVINHA: Cê tá pronto?

ZÉ: Pronto, como? A cova?

DALVINHA: Cê sabe, Zé... pronto, no ponto!

ZÉ: Não é hora disso, Dalvinha. Olha o morto!

DALVINHA: *(Faz o sinal da cruz)* Eu sei, respeito ele, Zé, mas estou que não me agüento!

ZÉ: A bem da verdade, eu também, Dalvinha... mas não fica bem... tenho uma cova pra abrir...

DALVINHA: Do jeito que o S. Salomão foi em vida, essas vontades não são desrespeito... são homenagem...

ZÉ: Não me tenta, mulher... Espera a hora certa! E, depois, tá um rebuliço no cemitério... Acho que não vai ter enterro, não!

(Entram Saul, Rogério, Gema e outros)

GEMA: Que conversa é essa, Zé?

ZE ROBERTO: Meus pêsames, dona Gema. Quanto tempo, Rogério! Não sei nem como dizer, dona Gema, mas a notícia que tenho é ruim pra vocês. Ruim mesmo!

ROGÉRIO: Que notícia pode ser pior que a morte de nosso pai?

ZÉ: É, morrer é ruim, mas enterrar pode ser pior.

ROGÉRIO: Que conversa esquisita é essa, Zé?

ZÉ: Bem, gente, depois de uns tempos mexendo com cova e defunto, a gente ganha intimidade, sabe como é... um morto que fala uma coisinha aqui, outro dali, a gente acaba se acostumando!

SAUL: O que esse homem está querendo dizer?

ZÉ: Gente, vocês podem não acreditar, mas tenho um recado sério pra vocês.

GEMA: Recado de quem?

ZÉ: Do pessoal lá do cemitério.

ROGÉRIO: Dos funcionários?

ZÉ: Dos defuntos.

ROGERIO: O que? Dos defuntos? Que é isso, Zé Roberto?

GEMA: Que recado, meu filho?

ZÉ: O mundo parece que tá saltando fora dos eixo! Devia ter vindo antes, mas parei pra tomar uns gole e pegar coragem de dar a notícia. Eles não vão deixar de jeito nenhum que o seu Salomão seja

enterrado perto deles. Eles reuniram e decidiram que não querem ele lá de jeito nenhum! Vai dar má fama ao cemitério...

ROGÉRIO: Zé, você ficou louco! Delirante!

SAUL: Tá certo que coveiro sempre bebe, mas hoje você passou da conta, moço.

ZÉ: Por favor, acreditem. A situação tá preta. Não vão deixar enterrar o João Salomão. Foi voto de 150 contra, zero a favor. 150 a zero. Primeira vez a zero!

ROGÉRIO: Está bem, Zé, mas vá curar sua ressaca longe daqui!

ZÉ ROBERTO: Se eu fosse vocês, eu não brincava com isso!

TIANA: Estou ficando com medo.

SAUL: Deixa de ser tonta, Tiana!

ISAURA: Será que os mortos me deixam ir no lugar do Salomão, Zé?

ZÉ: Acho que a senhora não tem problema, D. Isaura. O Salomão é que eles não querem. Dá licença... *(Sai)*

ISAURA: Então eu vou para a cova do meu irmão. Cristina, me prepara que eu vou morrer hoje. Vai buscar minha mortalha, Dalvinha. A mortalha ficou pronta, Cristina? Ficou?

CRISTINA: Não, mãe.

ISAURA: Então o que você está aí esperando? Arrume alguém para terminar a mortalha, que a defunta está no ponto. Olha só: morri! *(Faz pose de morta)* Morri, gente, morri! Cristina, me arruma uns lírios brancos. Eu quero virar santa com lírio branco na mão direita. Qual é aquela santa mesmo que tem lírio, Cristina?

CRISTINA: Não sei, mamãe.

ISAURA: Pois deveria saber, Cristina. Onde já se viu, perdeu a memória?

CRISTINA: Esqueci, mamãe.

ISAURA: Desse jeito não sei como vou te aturar quando você ficar velha.

CRISTINA: A senhora não vai mais morrer hoje?

ISAURA: Ih, Cristina, esqueci.

ROGÉRIO: Ai, Deus! Esse velório está virando um espetáculo surrealista!

SAUL: Morto proibindo enterro! Só numa grota de fim de mundo que nem essa!

ROGÉRIO: Onde já se viu! Ê, povinho besta! *(Entra Dalvinha, espantada)*

DALVINHA: Gente! Tô ficando doida não, mas acho que tem, gente, uns morto caminhando lá na rua!

JÉSSICA: Aonde, Dalvinha?

ZÉ: Eu falei que a coisa não era brincadeira! Os mortos não vão deixar enterrar o pai de vocês!

ROGÉRIO: Eles não vão deixar enterrar o pai? Vai lá e fala para eles virem pessoalmente dar o recado!.

TIANA: Não fala isso, Rogério!.

ZÉ: Preciso ir lá não, seu Rogério. É só dar uma espiada no terreiro da casa.

(Ouve-se a música que, cantada pelos mortos, vai crescendo de volume. Os filhos de Salomão olham para fora, perplexos).

Cena 6

Cena insólita

(Entram em cena os mortos)

ROGÉRIO: Que gente estranha é essa?

TIANA: E eu sei lá?

JÉSSICA: *Neohippies*? *Krishnapunks*? *Darks* do interior?

SAUL: Pra mim parecem um bando de desocupados que não têm nada pra fazer neste mundo.

ISAURA: São eles! São eles!

GEMA: Eles quem, Isaura?

ISAURA: Eles! Eles vieram me buscar! Eu sabia!

TIANA: Que conversa atravessada é essa, tia?

ISAURA: São eles, os mortos, vocês não estão vendo? Eles vieram me buscar!

CONCEIÇÃO: Vocês é que pediram nossa presença?

SAUL: Quem são vocês?

LELO: Não dá pra ver?

SAUL: Desculpa, mas vocês são meio estranhos. Parece que sentaram numa cadeira elétrica e ligaram a força.

GILDA: Quem morreu eletrocutada aqui foi só ela.

SAUL: Onde é o baile à fantasia? Vocês erraram o endereço.

SARA: Não erramos, não. É com vocês mesmos que queremos falar.

CONCEIÇÃO: Vocês não são da família do João Salomão?

SAUL: Sim, somos.

GILDA: Nós somos os mortos em quem vocês não acreditam. Viemos trazer nossa proibição do enterro.

ROGÉRIO: Deixa eu entender direito. Vocês saíram lá do cemitério, enterradinhos da silva, se levantaram e vieram aqui proibir que nosso pai seja enterrado?

CONCEIÇÃO: Exatamente.

ROGÉRIO: Eu devia ter ficado na Espanha.

JÉSSICA: Há uma explicação científica para tudo isto. Eu li numa revista. Nosso mundo não é único. Existem mundos paralelos que, de vez em quando, se tocam e permitem que os seres de lá se comuniquem com os de cá. Ou vocês são *Aliens*?

SARA: *Alien* é você! Nós chegamos aqui bem antes, minha filha.

LELO: Presta atenção, sua pentelha: nós somos vocês. Somos sua história, suas lembranças, seus genes, seu passado, sua vida. Sem a gente, nenhum de vocês estaria aqui, entendeu?

TIANA: Ai, gente, aquela ali parece mesmo a Sara que morreu eletrocutada.

ROGÉRIO: Nossa!

TIANA: Cruz credo!

SAUL: Vocês também ficaram loucos?

ROGÉRIO: Gente, o Zé Roberto então disse a verdade...

TOICINHO: E a verdade vai doer. Temos aqui um manifesto contra João Salomão. Não queremos a presença dele no cemitério para nos encher de má fama. *(Lê o manifesto)*

"Nós, os mortos, reunidos em assembléia geral, deliberamos que o senhor João Salomão, brasileiro, casado, pai de quatro filhos conhecidos *(E* outros três que vão aparecer na hora do inventário), adúltero, crente arrogante na própria imortalidade, egoísta, para não mencionar outros deméritos, decidimos, por maioria arrasadora, proibir que o supracitado João Salomão venha a ser enterrado no cemitério local. A presente decisão é definitiva, inapelável e irrevogável. Assinado: os mortos."

ROGÉRIO: Supondo que vocês sejam de verdade, quem lhes deu o direito de impedir o enterro de alguém?

TOICINHO: O estatuto do "lado de lá".

ROGÉRIO: Vocês gostariam de ser impedidos de ser enterrados?

LELO: Isso já não é problema nosso. Cada um com seus problemas. O morto é de vocês, vocês que carreguem seu diabo.

ROGÉRIO: Mais respeito com nosso pai!

GILDA: É isso mesmo! João Salomão é a encarnação do anticristo!

JOÃO SALOMÃO: *(Se levantando)* Anticristo é a puta que os pariu! Restolho de cova rasa, cambada de mau morrente! *(Os mortos tentam reagir, mas João Salomão corta, furioso)* E "quieta o facho" que quem fala sou eu! *(Volta-se para os filhos e Gema, que se afastaram assustados)* Oh, meus filhos, minha neta, me desculpem. Ô Gema, não era essa a última lembrança que eu queria deixar para vocês... *(Volta-se para os mortos)* Mas esse corpo morto já começa a feder, e eu preciso colocar um pouco de ordem em algumas cabeças!

Cena 7

Advogado do diabo

GILDA: Nem bem chegou no mundo dos mortos e já quer botar ordem!

LELO: Não adianta, Salomão. No nosso condomínio você não entra de jeito nenhum!

SALOMÃO: E por que não? Posso saber por que querem me privar do direito de ser enterrado?

TOICINHO: Estamos privando ninguém não! Que lhe enterrem debaixo de ponte, no fundo do quintal, em terreno baldio, menos no nosso cemitério!

SALOMÃO: Vocês me condenaram sem me ouvir, sem que pudesse me defender! Até gente que nunca me conheceu, enterrada desde antes de eu nascer, votou contra mim.

GILDA: Arrogante! Precisava cuspir nos nossos túmulos?

CONCEIÇÃO: Você nos desprezava, desprezava os mortos.

SARA: Desprezou o sagrado da morte. Achou que nunca fosse morrer, João Salomão?

SALOMÃO: Na verdade, achei. A morte nunca me interessou. Achava que o futuro e a morte fossem apenas uma miragem. Só vivi o momento presente!

LELO: Você só pensava no seu próprio prazer.

SALOMÃO: É verdade! A vida foi minha cachaça. Eu amei e aproveitei a vida como ninguém!

GEMA: E o que você aprontou comigo, Salomão?

SALOMÃO: Oh, Gema... Só agora, que estou fora do turbilhão, é que percebo o excesso em que eu estava metido! Que eu posso fazer? Pedir perdão?

GEMA: Perdão se pede é em vida! Agora, depois de morto, só o tempo, só muito tempo é que pode trazer perdão.

SALOMÃO: Eu sei, Gema, você tem razão. Mas desde menino eu fui tomado por esse prazer de estar vivo, de ser homem, de aproveitar intensamente cada momento... e o que lhe atraiu em mim senão isso? Senão a vertigem de um dia sempre renovado, sempre diferente do outro? Durante um tempo nos dois vivemos isso com intensidade...

GEMA: Pra mim era demais, vida demais, irresponsabilidade demais...

SALOMÃO: Eu sei e nunca lhe culpei por isso. Admirava a sua sensatez; você sempre muito correta, às vezes correta demais. Fiz tudo o que quis, você deixou algumas coisas na vontade. Não me culpe por ser torto, torto de pensamento e de alma, porque este torto a amou. Magoei, está certo, mas, sobretudo, amei! Pra mim, evitar a paixão era caminhar como um morto pela vida, me desculpe.

TOICINHO: *(Inconformado)* O que é que esse maldito tem contra os mortos?

TIANA: Tudo ficou fácil agora, não é, papai? Pede desculpas e pronto!

SALOMÃO: Fácil, filha? Eu olho para vocês e só agora vejo como tudo deveria ter sido feito! Mas na vida não há ensaio, não há preparo. Meu desejo não é de arrepender, é de voltar, refazer! Porque só agora, depois de morto, é que percebo que muito da minha embriagues pela vida eu podia ter partilhado com vocês! Você, Tiana, fumando escondido... Fume o quanto quiser, minha filha! A vida, pro bem e pro mal, é sua mesmo... O Saul, feito à minha imagem e semelhança, fica aí tentando me defender, tentando adivinhar minha cabeça, o que eu acho ou deixo de achar. Procure a si próprio, Saul! Enquanto isso, Au-au, a sua esposa quer meter a mão na herança, mas e daí? Não é ela que resolve mesmo, o testamento já está feito! E pare de ficar brigando com a Jéssica só porque ela mandou foto minha como defunto para a amiga... Tire suas fotos, minha filha, pode tirar à vontade... Divirta-se, seja feliz! O Rogério...

ROGÉRIO: Ah, pai, todo mundo já sabe...

SALOMÃO: Sabe o que, meu filho?

ROGÉRIO: Eu sou meio *gay*, pai.

SALOMÃO: Então, seja um *gay* inteiro! A vida não dá duas safras, e não se vive pela metade! Qualquer ser vivente tem direito de procurar o amor e a paixão, estejam eles onde estiverem! Porque isso lhes vai ser cobrado na hora da morte! Eu, agora, me cobro outras coisas...

SAUL: Está bem papai, mas que explicação o senhor tem pra esse bando de morto mal enterrado?

SALOMÃO: Já não sei bem, filho. Quando era vivo, eu tinha ojeriza e agora faço parte deles. Começo a achar que nós, quer dizer, vocês, são governados pelos mortos. Lêem livros de homens que já morreram, canções dos que já foram, falam línguas inventadas por quem não está mais aqui e ouvem histórias de quem já esqueceram. *(Irritado)* Mas ser governado não quer dizer submissão! Lutem contra seus mortos e, ao mesmo tempo, os acolham...

ROGÉRIO: Não entendo, pai... Uma hora você fala como vivo, outra hora como morto.

SALOMÃO: Estou meio confuso... Sem onde cair morto...

TOICICNHO: Na nossa terra você não bate sua alcatra!

SALOMÃO: E não faço questão! Por mim, eu continuo muito bem aqui, em cima da terra. *(Os vivos, assustados, gritam em uníssono)*

VIVOS: Não! *(Salomão olha para eles. Rogério tenta contemporizar, embaraçado)*

ROGÉRIO: Quer dizer...

GEMA: Não, Salomão, você disse muito bem: você viveu intensamente, bebeu da vida até a última gota. Agora é hora de você partir, sua fonte secou. Se o seu mal em vida foi o excesso, o nosso foi ter nos anulado tanto. Você viveu muito, mas permitiu pouco. E nós ficamos aqui com a sensação de ter deixado tanto por fazer. Logo, logo, chega a nossa vez, e que histórias teremos pra contar, que lembranças vamos deixar? Você vai viver para sempre conosco, mas nas nossas lembranças. E, para que sejam boas lembranças, você precisa partir. *(Sai)*

SALOMÃO: E então? Não posso ser enterrado e não posso ficar! Cansei! Vocês que decidam pra onde eu vou! *(Deita-se sobre o catafalco)*

SARA: Com a gente você não descansa! Vá penar pelo mundo!

JÉSSICA: Se vocês não deixarem o vovô ser enterrado lá no cemitério, nós vamos botar aquela tal "lápide do esquecimento" em cima de vocês, e aí vai ser como se vocês nunca tivessem existido. *Game over* total!

GILDA: Vocês não podem fazer isso!

SAUL: Ah, e vocês podem fazer o que bem quiserem!?!

MORTO: Qual vivo é que vai nos afrontar?

ROGÉRIO: Eu posso começar! *(Reinicia-se a discussão entre os vivos e os mortos)*

(Todos começam a discutir. Isaura está no meio da confusão dos vivos e mortos. Aos poucos, vai se afastando, senta-se numa cadeira, com o pensamento longe. O som das vozes vai sumindo e ela começa a ouvir um violino que toca "O cravo brigou com a rosa". Silvinha aparece, começam a cantar juntas)

"O cravo brigou com a rosa,
debaixo de uma sacada,
o cravo saiu ferido
e a rosa despetalada..."

ISAURA: Despedaçada, Silvinha!

SILVINHA: Ô tia... Eu vim te buscar.

ISAURA: Eu sabia, eu sabia!

SILVINHA: Vamos?

ISAURA: Mas já? Agora? Assim, tão de repente?... Eu já estou pronta. Há um bom tempo...

(Silvinha dá um beijo em Isaura, que fecha os olhos e fica ali, sentada, sem que ninguém perceba. A cena volta para a discussão entre vivos e mortos. Silvinha fica num cantinho assistindo à discussão, que chega a seu clímax)

Cena 8

Beber os mortos

SALOMÃO: *(Do catafalco grita por sobre o barulho da discussão)* Chega! Parem com isso! Respeito no meu velório! Acho que agora começo a compreender porque não me querem nem no mundo dos vivos nem no dos mortos! As regras da minha vida fui eu que fiz! Os caminhos que trilhei sobre a terra fui eu que tracei! Fiz, refiz, vivi sem lei nem rei que não fosse o pulso da vida. Se foi certo não sei, só sei que foi assim! E vocês, vivos, presos a salamaleques, regras de boa educação, doses diárias de comedimento... *(Furioso)* Onde está o vigor de vocês? A força que explode a semente? A anarquia que é o mais forte pilar da vida? *(Furioso, para os mortos)* E vocês, onde está em vocês o sagrado da morte? O mistério poderoso da grande transformação? O que fizemos da grandeza da vida e da morte? Varremos para um canto de um quarto sombrio que nunca visitamos! Me acu-

sam de quê, vivos? De quê, mortos? Ninharias! Ninharias perante o imenso milagre da vida e o insondável mistério da morte!

TOICINHO: Falou bonito, tá certo. Mas ainda tem uma coisa, uma mágoa: A Silvinha. Porque é que você não deixou ela ser enterrada lá perto da gente?

GILDA: É. Porque o desprezo, o egoísmo de enterrá-la no seu quintal...

SALOMÃO: Mas até a Silvinha virou motivo de acusação agora?

LELO: A gente não era bom o suficiente para servir de companhia pra ela, é?

SALOMÃO: Acusar alguém é tão fácil, difícil é passar pela dor do outro. Por que não perguntam pela minha dor? Eu a queria por perto, aqui no meu quintal. Não queria aceitar que ela tinha partido, não queria aceitar a morte...

TOICINHO: É, Salomão, acho que nós exageramos um pouco... Nós vamos te arrumar um cantinho lá no cemitério.

SALOMÃO: Cantinho droga nenhuma! Eu vou é fazer um mausoléu no melhor lugar daquele cemitério. Assim eu posso levar a Silvinha comigo e, depois, o resto da minha família. E vocês vão é sentir orgulho de mim, pois, depois de hoje, por minha causa, nós nunca mais seremos esquecidos. Esse dia vai ficar cravado na memória desta cidade! Vai virar manchete de jornal, ou, quem sabe, até uma peça de teatro?... Com o tempo, a gente vira "causo", entra pro folclore, e vai levando, vai sendo levado pela memória das pessoas. Querem coisa melhor do que viver na memória das pessoas?

TOICINHO: Fechado, Salomão!

SALOMÃO: Ótimo! Temos a solução perfeita: os vivos continuam vivos e os mortos... vão pro lugar que lhes é de direito. Bebamos à vida, à morte, à memória! Um brinde à nossa humanidade!

LELO: À nossa mortalidade...

TIANA: À imortalidade...

JÉSSICA: Um brinde à vida!

TODOS: À vida!

SALOMÃO: À vida, minha irmã!... Isaura?

(Vêem Isaura na cadeira, percebem que está morta. Os mortos se aproximam dela)

CONCEIÇÃO: Isaura, nós vamos te levar.

LELO: Vamos com a gente?

ISAURA: *(Acordando com um pulo)* Cadê as cascatas de mel?...A minha cova já está pronta? E os lírios brancos? Cristina!

(Cristina responde do alto do cenário)

CRISTINA: Que foi, mãe?

ISAURA: Cristina, mas o que é que você está fazendo aí, filha?

CRISTINA: Não sei como aconteceu... Eu tava comendo um chocolate, porque a minha pressão baixou, e fechei os olhos, senti um prazer, uma leveza tão pura, uma liberdade... e, quando eu fui ver, eu estava aqui, no alto. Eu acho que eu voei... *(Ri)*

ISAURA: Oh, filha, você virou santa!

CRISTINA: Santa como, se eu não morri? Aonde você vai, mãe?

ISAURA: Não dava mais pra eu ficar, filha... Eu vou comer algodão doce com a Silvinha.

CRISTINA: Algodão doce? Me leva com a senhora, mãe!

ISAURA: Não, filha, fica aí, não vem não, a sua vez vai chegar...

CRISTINA: Como é que eu vou viver sem a senhora?

ISAURA: Fica voando pelo mundo que você sempre foi leve, filha. Sem carregar o peso que eu fui.

CRISTINA: Você não era peso, mãe. Deixa eu ir com você.

ISAURA: Voa, filha, a gente se vê. *(Joga um beijo para Cristina)*

CRISTINA: Boa viagem, mãe.

SAUL: Boa viagem pro senhor também, papai.

SALOMÃO: Que Deus os abençoe, meus filhos. Mas que cara é essa que vocês estão? Não é hora pra tristeza, vamos beber aos mortos! Festa!

(Um bumbo puxa uma música de despedida, todos cantam)

"Adeus, adeus: boa viagem –
eu já vou-me embora: boa viagem –
eu vou com Deus: boa viagem –
e Nossa Senhora: boa viagem –
adeus: boa viagem –
adeus, adeus: boa viagem –
adeus: boa viagem –
adeus, adeus: boa viagem;"

(Durante a música, os atores vão tirando os cenários, jogando folhas pelo chão e, ao final, se posicionam em sua "covas" e deitam-se. Ouve-se o uivo de Zé Roberto, transformado em bicho, e a resposta de Dalvinha. Os dois se procuram pelo cemitério, até se encontrarem em um cova, onde se deitam, nus. A luz fecha a cena)

IN MEMORIAM

Direção: Chico Pelúcio e Júlio Maciel
Diretora Assistente: Lydia Del Picchia
Texto: Luís Giffoni
Supervisão de dramaturgia: Luís Alberto de Abreu
Assistente de dramaturgia: Lydia Del Picchia
Figurino e Cenário: Marney Heitmann
Assistente de cenografia: Janaína Beling
Pintura de Arte: Daniel Monteiro Lacerda
Iluminação: Juliano Coelho e Felipe Cosse
Estagiário: Bruno Peixoto
Direção Musical e arranjos: Ernani Maletta
Preparação vocal: Valéria Braga
Arranjos de Percussão: Paulinho Silva
Trilha Sonora: Oficinão 2004
Composição de "Samba dos mortos" e "Tema de Zé Roberto": Ernani Maletta
Preparação corporal: Lydia Del Picchia e Chico Pelúcio
Maquiagem: Regina Maia
Cenotécnico: Helvécio Isabel
Confecção de figurinos: Maria Vieira
Registro e diário de montagem: Nil César
Fotos: Guto Muniz
Design Gráfico: Glaura Santos e Laura Guimarães
Assessoria de Imprensa: Júnia Alvarenga
Coordenação de Produção: Agentz Produções
Colaboração, pesquisa e apoio técnico: Marco Eurélio, Nando Motta e Nil César
Realização: Galpão Cine Horto

Elenco/Personagem

Amanda Vargas (Dalvinha e Coro de mortos)
André Ferraz (João Salomão)
Anna Helena Polistchuk (Jéssica Eduarda e Coro de Mortos)
Florencia Santángelo (Cristina e Coro de Mortos)
Germán Milich (Rogério)
Gyuliana Duarte (Isaura e Coro de Mortos)
Juliana Martins (D. Gema, Silvinha e Coro de Mortos)
Kika Bruno (Auxiliadora e Coro de Mortos)
Layla Roiz (Silvana e Coro de Mortos)

Leila Verçosa (Tiana e Coro de Mortos)
Marcelo Oliveira (Saul e Coro de Mortos)
Ronaldo Alves (Zé Roberto)
Suzana Cruz (Madressilva e Coro de Mortos)

Professores

Interpretação: Júlio Maciel e Chico Pelúcio
Corpo: Lydia Del Picchia
Dança de Salão: Welbert Nascimento e Natália Salazar
Canto: Valéria Braga
Expressão Vocal: Ernani Maletta
Produção Cultural: Romulo Avelar
Pandeiro: Paulinho Silva
Estudos sobre Bakhtin: Graciela Ravetti
Leitura Dramática: Beto Franco

GRUPO GALPÃO

Atores

Antonio Edson
Arildo de Barros
Beto Franco
Chico Pelúcio
Eduardo Moreira
Fernanda Vianna
Inês Peixoto
Júlio Maciel
Lydia Del Picchia
Paulo André
Rodolfo Vaz
Simone Ordones
Teuda Bara

Equipe

Coordenação de Produção	Gilma Oliveira
Assessoria de Planejamento	Romulo Avelar
Assessoria de Comunicação	Paula Senna
Iluminação e sonoplastia	Alexandre Galvão
Iluminação	Wladimir Medeiros
Cenotécnica	Helvécio Izabel
Produção Executiva	Beatriz Radicchi
Assistência de Planejamento	Regina Célia
Gerência administrativa	Arlene Marques
Estagiário de Comunicação	Gabriel Leite Motta
Auxiliar Administrativo	Andreia Oliveira
Recepção	Gabrielle Lúcia da Silva
Serviços Gerais	Marlene de Oliveira

GALPÃO CINE HORTO

Direção geral Chico Pelúcio

Conselho gestor Beto Franco, Lydia Del Picchia e Júlio Maciel

Coordenação geral Leonardo Lessa

Coordenação de produção Joyce Malta

Assistentes de produção Cristiane Moreira, Erica Vilhena e Patrícia Campolina

Coordenação do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro (CPMT) Luciene Borges

Assistente do CPMT Sabrina Paolucci

Bibliotecária do CPMT Fernanda Christina da Costa

Estagiário do portal Primeiro Sinal Thiago Prata

Coordenação pedagógica Ana Domitila e Lydia Del Picchia

Secretária de cursos Denise Cristina Ferreira Calixto

Núcleo pedagógico Gláucia Vandeveld, Juliana Barreto, Juliana Martins, Kenia Dias, Manuela Rebouças e Tarcísio Ramos

Coordenação do projeto sócio-cultural Conexão Galpão Lúcia Ferreira

Equipe do projeto Conexão Galpão Priscila Cruz, Dayane Lacerda, Gustavo Baracho e Reginaldo Santos

Coordenação Técnica Bruno Cerezoli

Técnico Orlan Torres (Sabará)

Assistente Técnico Diógenes de Jesus Carvalho

Gerência administrativa e financeira Maria José dos Santos

Auxiliar administrativo Leandro Dias

Gerência operacional Rose Campos

Recepcionista Cláudia Maria

Porteiro Eberton Pereira

Segurança Odelmo Marques da Silva Júnior

Serviços gerais Maria Márcia, Juarez Pereira e Rozeli Dias

Consultoria pedagógica Fernando Mencarelli

Consultoria em planejamento Romulo Avelar

Assessoria de planejamento Regina Célia

Assessoria de comunicação Tiago Penna

Estagiário de comunicação Caio Otta

Fotografia Guto Muniz / Casa da Foto

Programação Visual Otávio Santiago

Caderno de Dramaturgia do Galpão Cine Horto

2005 Estado de Sítio
2006 Quando o Peixe Salta
2007 Lúdico Circo da Memória

Oficinão

3

Cadernos de Dramaturgia do
Galpão Cine Horto

VOLUME 1

OFICINÃO 1998 – Noite de Reis

OFICINÃO 1999 – Caixa Postal 1500

OFICINÃO 2000 – Por Toda a Minha Vida

REDATORES Chico Pelúcio, Junia de Castro Magalhães Alves, Marcelo Henrique, Bete Penido, Eduardo Moreira, Sofia Fada e Lúcia Trindade Valente

COLABORADORES Marcelo Braga, Ivana Andrés e Cristiana Brandão

REVISÃO DE TEXTO DRAMATÚRGICO Júlio Maciel e Leonardo Lessa

VOLUME 2

OFICINÃO 2001 – Cães de Palha

OFICINÃO 2002 – O Homem que Não Dava Seta

OFICINÃO 2003 – A Vida é Sonho

OFICINÃO 2004 – In Memoriam

REDATORES Ana Régis, Chico Pelúcio, Maria Cristina Andrade, Paulo Azevedo, Isabel Jimenez, Letícia Andrade, Luis Giffoni, Lydia Del Picchia, Junia de Castro Magalhães Alves e Lúcia Trindade Valente

COLABORADORES Paulo Azevedo e Nina Caetano

REVISÃO DE TEXTO DRAMATÚRGICO Ana Régis, Túlio Sieiro, Marcelo Oliveira e Juliana Martins

VOLUME 3

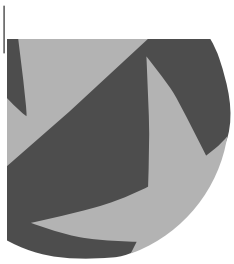
OFICINÃO 2005 – Estado de Sítio

OFICINÃO 2006 – Quando o Peixe Salta

OFICINÃO 2007 – Lúdico Circo da Memória

REDATORES Marcelo Bones, José Carlos Aragão, Fernando Mencarelli, Rodrigo Campos, Francisco Medeiros, Junia de Castro Magalhães Alves e Maria José M. Vianna

REVISÃO DE TEXTO DRAMATÚRGICO Rodrigo Campos e Luis Alberto de Abreu



Galpão Cine Horto

Cadernos de Dramaturgia do Galpão Cine Horto

OFICINÃO

Volume 3

ARGVMENTVM
Belo Horizonte
2009

Todos os direitos reservados à ARGVMENTVM Editora Ltda.
© Galpão Cine Horto

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem a autorização da Editora. As idéias contidas neste livro são de responsabilidade do seu autor e não expressam necessariamente a posição da editora.

COORDENAÇÃO EDITORIAL Luciene Borges

CONSELHO EDITORIAL Eduardo Moreira, Fernando Mencarelli, Júlio Maciel, Júnia Alves, Leonardo Lessa

REDAÇÃO FINAL Nina Caetano

FOTOGRAFIAS Guto Muniz

CAPA Otávio Santiago

PROJETO GRÁFICO DE MIOLO Milton Fernandes

PRODUÇÃO EDITORIAL Daniela Antonaci

REVISÃO ORTOGRÁFICA Erick Ramalho

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE | SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C129
v.3

Cadernos de dramaturgia do Galpão Cine Horto : oficinão, volume 3 - Belo Horizonte, MG : Argvmentvm, 2009.

128 p. ; il.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-98885-54-4

1. Galpão Cine Horto (Centro Cultural). 2. Teatro - Belo Horizonte (MG) - História. 3. Teatro - Estudo e ensino - Belo Horizonte (MG). 4. Teatro brasileiro - Belo Horizonte (MG) - História e crítica. I. Galpão Cine Horto (Centro Cultural). II. Título: Oficinão, volume 3.

09-0723. CDD: 792.098151
CDU: 792(815.1)
17.02.09 19.02.09 011130

Centro de Pesquisa e Memória do Teatro | Galpão Cine Horto
Rua Pitangui, 3613 – Horto | 31030-065
Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil | Tel: 55 31 3481.5580
www.galpaocinehorto.com.br | centrodepesquisa@galpaocinehorto.com.br

ARGVMENTVM Editora Ltda.
Rua dos Caetés, 530 sala 1113 – Centro | 30120-908
Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil | Tel: 55 31 3212 9444
www.argvmentvmeditora.com.br | contato@argvmentvmeditora.com.br

SUMÁRIO

O Projeto Oficinão do Galpão Cine Horto
Chico Pelúcio *7*

Oficinão: uma experiência pedagógica
Luís Alberto de Abreu *11*

OFICINÃO 2005 – ESTADO DE SÍTIO 13

Ensaios

Parêntesis sobre *Estado de Sítio*
Marcelo Bones *15*

Sociedade de Dramaturgos Mortos
José Carlos Aragão *21*

FICHA TÉCNICA 23

OFICINÃO 2006 – QUANDO O PEIXE SALTA 25

Ensaios

Quando o Peixe Salta. Ictiocultura experimental – como criamos o Peixe
Rodrigo Campos e Fernando Mencarelli *27*

Sob a ordem do caos
Junia de Castro M. Alves e Maria José Motta Viana *35*

Texto

Quando o Peixe Salta 47

FICHA TÉCNICA 75

OFICINÃO 2007 – LÚDICO CIRCO DA MEMÓRIA 77

Ensaios

Lúdico Circo da Memória
Francisco Medeiros *79*

Primeiros passos 79
Segundos passos 81
Terceiros passos 85

Texto

Lúdico Circo da Memória 89

FICHA TÉCNICA 125

EQUIPES

Grupo Galpão 127

Galpão Cine Horto 128

O PROJETO OFICINÃO DO GALPÃO CINE HORTO

Chico Pelúcio *

O Grupo Galpão, ao longo de sua existência, sempre desenvolveu outras atividades, além dos espetáculos, no intuito de revitalizar seu elo com a comunidade e com outros criadores. A necessidade de sobrevivência artística e organizacional nos levou a diversas experiências de troca, de encontro e de compartilhamento. Participamos ativamente da criação do Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo e, da mesma forma, do Movimento de Teatro de Grupo de Minas Gerais. Marcamos presença em diversos festivais, encontros, debates e discussões de projetos e políticas públicas. Concebemos e executamos as duas primeiras edições do Festival Internacional de Teatro de Rua de Belo Horizonte (1990 e 1992), que se transformou, em 1994, no Festival Internacional de Teatro Palco e Rua – FIT BH – numa parceria mais estreita com a Secretaria Municipal de Cultura. Com o afastamento do Galpão do FIT, em 1995, abriu-se uma lacuna na relação do Grupo com a cidade e com a comunidade artística. Iniciava-se a era do mercado individualista, das leis de incentivo, dos grandes eventos e do "salve-se-quem-puder", além da omissão do poder público brasileiro frente às suas obrigações constitucionais com a cultura.

Foi nesse vazio, nesse vácuo que surgiu a possibilidade de ocupação de um cinema antigo, abandonado, vizinho à nossa sede: o Cine Horto. No primeiro momento, não era a reforma física o maior problema, mas sim, como dar vida ao que seria um espaço voltado ao teatro. Abrimos uma ampla discussão com amigos, professo-

* Ator e diretor de teatro, integrante do Grupo Galpão e Diretor Geral do Galpão Cine Horto.

res, atores e diretores, no sentido de elaborar um projeto artístico para o que chamaríamos, posteriormente, de Galpão Cine Horto. Descobrimos, nessas reflexões, a existência de uma grande carência em Belo Horizonte: oportunidades de reciclagem para os artistas de teatro, especialmente os atores. Esse se tornou, então, o nosso primeiro objetivo. O Cine Horto deveria ser um espaço que possibilitasse diversas formas de troca, aprofundamento, pesquisa, formação e fomentação do teatro.

Durante quase um ano, realizamos uma série de encontros teóricos e práticos para o amadurecimento artístico do projeto, que batizamos de Oficinão. A proposta era proporcionar a um grupo de atores, já com experiência, um mergulho em algum tema específico. A pesquisa teria a duração de um ano e essa vivência resultaria na montagem de um espetáculo. Desse modo, o Oficinão seria a espinha dorsal da Casa, a partir da qual seriam buscadas outras formas de ampliar a experiência rumo à profissionalização dos envolvidos. Incluímos um curso de Produção Cultural na grade de atividades e incentivamos o envolvimento dos atores com os diversos segmentos da arte teatral, como a iluminação, a cenografia, o figurino, a dramaturgia. Por trás dessa engrenagem inicial já estava o que hoje norteia todos os nossos projetos: a busca de uma vivência coletiva, de uma ética e de valores próprios do trabalho de grupo, seja na sala de criação, seja nas tarefas organizacionais ou nas relações com a comunidade.

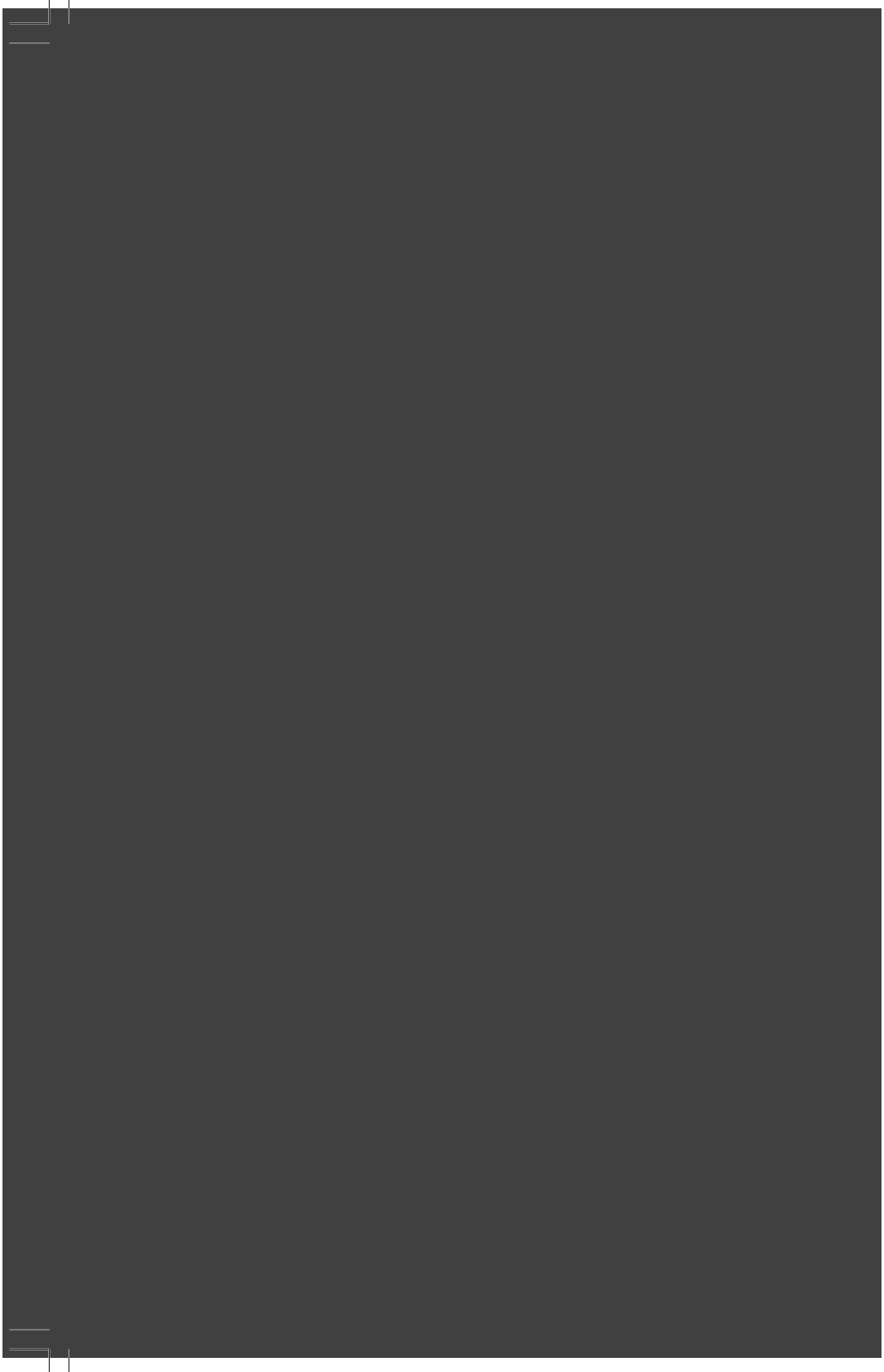
É importante registrar que o Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, experiência capitaneada por Aderbal Freire Filho, e a Escola Livre de Santo André, apresentada a nós por Maria Thais, foram fontes inspiradoras e referenciais que muito nos encorajaram em nossa busca. Assim, aventuramo-nos na implantação do Galpão Cine Horto, inaugurado às pressas em março de 1998 com a cara, a coragem e quase nenhum dinheiro.

Depois do primeiro Oficinão – que resultou na montagem da comédia de Shakespeare *Noite de Reis* – Júlio Maciel, ao assumir a coordenação da segunda edição do projeto, convida o dramaturgo de São Paulo e professor da Escola Livre de Santo André, Luís Alberto de Abreu, para implantar uma oficina de dramaturgia. Deu-se aí o início de um rico período de trabalho no Oficinão, que mergulhou

no chamado processo colaborativo de criação de um espetáculo. Esse caminho influenciou não só as futuras ações do Oficinão como de outros projetos do Galpão Cine Horto e, até mesmo, do próprio Grupo Galpão, que, na criação do espetáculo *Um Trem Chamado Desejo*, o faz sob os princípios do processo colaborativo.

A oficina de dramaturgia teve uma importância significativa: além de possibilitar a escrita de vários textos para os espetáculos do Oficinão e iniciar vários dramaturgos que, hoje, estão efetivamente trabalhando com diversos grupos, deixa uma vasta produção, ora objeto desta publicação. Com esse lançamento pretendemos preservar e disponibilizar aos artistas e ao público em geral não só os textos escritos para os Oficinões, mas, também, o relato do processo de criação que envolveu cada núcleo de trabalho.

Os *Cadernos de Dramaturgia do Oficinão* vêm somar-se à *Revista Subtexto*, atualmente em sua quarta edição, para incrementar a área de publicações do Galpão Cine Horto. Reunindo essas duas publicações, lançamos oficialmente o selo Edições CPMT, uma ação do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro realizada em parceria com a Editora Argvmentvm. Através dessa iniciativa rara e difícil, esperamos contribuir para a produção e difusão da informação numa área carente de publicações dessa natureza, além de incentivar iniciativas semelhantes.



OFICINÃO:
uma experiência pedagógica

Luís Alberto de Abreu*

O Oficinão do Galpão Cine Horto é um procedimento pedagógico na área de teatro. E dos melhores. Num país reconhecidamente carente de iniciativas desse tipo, o Oficinão se destaca por seu caráter inovador. Anualmente dezenas de atores de várias partes do Brasil se inscrevem para participar de um projeto de vivência artística única, como é próprio da construção da arte. Não se trata simplesmente da encenação de uma peça, nem de um curso ilustrativo sobre teatro, nem de oficina teórica ou prática sobre esta ou aquela técnica teatral. Trata-se do compartilhamento de experiências artísticas com diretores, dramaturgos, cenógrafos, figurinistas, iluminadores e estudiosos de outras áreas, voltados todos para a criação de uma experiência maior e única: a cena.

Acompanho o Oficinão desde sua segunda edição, em 1999, quando fui convidado a organizar o núcleo de dramaturgia que atuou no processo criativo que deu origem ao *CX Postal 1500*, espetáculo crítico na contramão das celebrações dos 500 anos de descobrimento do Brasil. De lá pra cá, posso afirmar que não existiram dois processos iguais, o que confirma a afirmação de que cada Oficinão é um processo artístico que não se repete. Houve oficinão do qual participaram nove dramaturgos para a construção de um único texto; oficinão em que os atores criaram a dramaturgia, oficinão sobre textos de Shakespeare e Calderón de la Barca. Isso não significa que não houve uma acumulação de experiências nem que não exista um viés comum a todos eles. O coletivo criador é um deles. Há um chamamento constante para a criação e o estabelecimento de um ambiente propício a ela, desde o início do processo, sem hierarqui-

* Dramaturgo e coordenador das Oficinas de Dramaturgia do Galpão Cine Horto.

as estabelecidas *a priori*. Feudos de criação comuns a outros processos são abolidos e a cena torna-se responsabilidade de todos os envolvidos, independentemente de sua função ser dramaturgia, iluminação, direção, cenografia, música, interpretação ou figurino. A busca é o estabelecimento da cena que melhor e mais profundamente se relacione com o público. Neste sentido, há a busca de uma interpenetração de experiências, propostas, talento e trabalho.

Mas o compartilhamento da criação não é o único aspecto inovador do Oficinão. O Oficinão resgata elementos de uma pedagogia antiga, pertencente a um processo de aprendizado e construção artística que se move contra a corrente da especialização e fragmentação do conhecimento que orientam a prática de grande parte das escolas de formação artística. Essa pedagogia antiga, tradicional e popular, esquecida, é estabelecida a partir do material concreto, da experiência individual e do conhecimento de cada criador, sem pressupostos ou certezas teóricas que possam desfigurar ou diminuir o potencial do trabalho concreto da cena. Nesse sentido, a melhor contribuição na construção e resolução dos problemas da cena não provém necessariamente de quem tem mais conhecimento teórico, mas de quem possui mais experiência ou mais sensibilidade no trato do material cênico. Isso, no processo pedagógico, derruba por terra os estágios de formação tão ao gosto das escolas formais, onde o conhecimento é ministrado em doses anuais e só a partir de determinado número de doses é permitido ao aprendiz alçar os primeiros vôos criativos. Como se trata de uma vivência, no Oficinão nem o conhecimento nem o fazer artístico é seriado; a seleção não é determinada nem pelo conhecimento teórico nem pelo currículo, mas pela experiência, sensibilidade, disposição e capacidade de trabalho para enfrentar o desafio de trocar experiências, abrir mão de certezas, confiar no coletivo, exercitar a individualidade criativa na grande e arriscada aventura de construir a cena e celebrá-la com o público. Não há conhecimento teórico, por mais importante que seja – e o conhecimento teórico o é – que substitua a experiência.

OFICINÃO
2005

Estado de Sítio

GALPÃO
CINEHORTO

PARÊNTESIS SOBRE *ESTADO DE SÍTIO*

Marcelo Bones*

Eu não queria escrever este texto. Juro! Não morro de amores pelas pessoas que tentam categorizar e enquadrar o teatro. Às vezes a academia, jornalistas, críticos e desavisados tentam fazer isso. E me dá vontade de gritar bem alto: por favor, deixem o teatro com o que ele tem de mais mágico: seu caráter efêmero e pontual. Teatro é para pouca gente e acaba. As tentativas de reflexão sobre o espetáculo teatral são, muitas das vezes, exercícios de explanação sobre um nada que já acabou. O teatro são muitos, diversos e múltiplos. Não é assim que dizem? Pois então fiquemos simplesmente com a sensação que ele nos traz vendo-o ao vivo. Tempo presente.

Escrever um texto assim, para mim agora, é fazer exatamente isto. É claro que essa é apenas uma das múltiplas opiniões que eu tenho sobre isso. Posso desdizê-la em seguida. Outra coisa que me inquieta um pouco é essa necessidade de uma chamada "visão do diretor" (aproveito para contar-lhes uma historinha que ouvi e que repito sempre, claro que me transformando em protagonista. Uma vez, Dona Bela, minha mãe, foi à estréia de um espetáculo do qual eu tinha cometido a direção. Ao final, disse que achou tudo lindo. Gostou muito mesmo! Os atores foram ótimos, fizeram bem os papéis, os cenários estavam lindos, o "guarda-roupa" impecável (ela

* É fundador, diretor e diretor artístico do Grupo Teatro Andante. Formado em Sociologia pela Universidade Federal de Minas Gerais, é Professor de Interpretação do Curso Profissionalizante de Ator da Fundação Clóvis Salgado. Tem participação ativa na vida teatral brasileira, sendo diretor de importantes espetáculos da cena teatral. Tem artigos publicados em livros e jornais sobre cultura, arte e projetos sociais que utilizam a arte como instrumento de transformação. Foi Diretor Geral da 7ª Edição do Festival Internacional de Teatro Palco e Rua - FIT BH.

falou guarda-roupa?), o texto muito bonito e sobre a luz, ela também disse algo elogioso. Depois de uns três segundos perguntou: — E você, meu filho, o que é que você fez nesse espetáculo? Cai o pano). É assim um pouco como me sinto. Sem saber o que eu fiz num espetáculo teatral (em todos) e, por conseguinte, o que fiz em *Estado de Sítio*. Escrever como?

Tentarei, então, falar um pouco mais especificamente sobre o processo de criação do espetáculo. Meu ponto de partida para construir um espetáculo sempre é uma pergunta qualquer que eu levanto e com a qual quero trabalhar naquele momento. Assim, essa pergunta funciona como mote, como mobilizador de uma montagem. No caso de *Estado de Sítio*, eu queria radicalizar uma questão da minha própria maneira de trabalhar: o caos em meu processo de direção (acho que esta é sempre uma das características mais marcantes no meu processo criativo: o caos. Isso quer dizer, na prática, que em determinado momento eu provoco a instalação de uma completa desorganização que domina a criação e, por conseguinte, os atores, dramaturgo, preparadores, enfim, todos que estão circulando em volta dos ensaios).

Uma das formas que tenho de provocar este caos é não responder a perguntas. Geralmente, isto é um problema maior para os atores. Eles querem sempre ter perguntas respondidas e eu faço questão de não respondê-las. No máximo, faço outras tantas, também sem respostas (num processo de montagem acontece de os atores apresentarem uma cena que estão experimentando e depois, em rodinha, sentarem e quererem um "retorno". Faz parte desse meu mecanismo de trabalho não fazer comentários sobre a cena apresentada. Simplesmente assisto e fico com aquilo na minha cabeça. Sei que isso é desconfortável para eles, mas funciona como uma forma de tentar que a racionalidade não se sobreponha às sensações e sentimentos). No processo de *Estado de Sítio* também foi assim e, creio eu, mais radicalizado. Exerci com vontade minhas crenças de que o diretor não é um organizador e coordenador de uma criação e muito menos "o olhar de fora" (defendo um diretor criador, de dentro, subjetivo e principalmente, caótico).

Vou falar um pouco sobre o texto. Tenho que confessar que a obra de Camus foi o que menos importou, para mim, nesse espetáculo. Ela não foi o ponto de partida e muito menos o de chegada

nesse trabalho de direção. A escolha de *Estado de Sítio* foi assim: lemos um monte de coisas, fizemos muitas experimentações e, depois, teríamos quinze dias de férias em julho (a estréia era em início de dezembro); no último dia, sem conseguirmos estabelecer um consenso, eu disse: vamos montar *Estado de Sítio*. Pronto, acabou. Não sei dizer o porquê, mas intuitivamente acreditava que esse texto nos daria um bom material para construirmos um espetáculo em meio ao caos que, de alguma maneira, já estava instalado.

Se, por um lado, sempre estabeleço este caos como processo de direção, sempre e sempre tenho um procedimento de trabalho que não se altera. Em todos os trabalhos que desenvolvo, seja como professor, oficineiro ou diretor, começo utilizando uma metodologia que desenvolvi e que chamo de "Treinamento do Ator Através dos Bastões". Nesse processo específico, durante quatro meses, desenvolvi esta metodologia com os atores/alunos, ainda sem definição de um texto para a montagem ou caminho de encenação. Minha idéia para esse espetáculo era levar, para a cena, o caos do processo de ensaio. Uma construção permanente, não finalizada. De alguma maneira, isso também implicou numa relação específica com o texto dramatúrgico. Ele não era o elemento mais importante e mesmo sua compreensão para o espectador não estava colocada como prioridade. Tenho a impressão de que essa proposição chegou ao espetáculo.

Fiz também a proposição de usarmos muitos objetos em cena. Foram 600 engradados de cerveja, 4.000 bonequinhas de plástico, cinco rolos de fitas zebradas e mais um montão de outros objetos que, eu creio, davam também essa idéia de caos no espaço e na manipulação dos objetos. Lembro-me de dizer aos atores que queria um espetáculo sujo, sem concessões e que levasse às últimas conseqüências a idéia do jogo teatral realizado ao vivo, estabelecendo riscos para os atores (um exemplo que acho interessante é o que fizemos com a personagem Diego, protagonista da encenação. Dois atores faziam essa personagem. Suas falas e cenas eram disputadas por eles num jogo de "par ou ímpar". Quem ganhava ia pra cena e "representava". O outro passava, então, a fazer o coro. Eram nove disputas. Inacreditavelmente, numa das apresentações, um desses atores perdeu inacreditáveis nove vezes o tal do "par ou ímpar", ficando ele, nesse dia, sem fazer uma única cena individual).

Sempre considerei que os espetáculos do Projeto Oficinão devam ser pensados como eventos de uma escola de teatro (isto significa construir a montagem do espetáculo a partir de procedimentos pedagógicos), uma vez que, apesar do projeto ser direcionado a atores profissionais, ele está encapsulado dentro de um processo pedagógico maior. Apesar disso, acredito que a metodologia de trabalho aplicada funcionou menos nesse processo do que normalmente funciona quando dirijo outros espetáculos. Um dos fatores, creio eu, foi a grande heterogeneidade dos participantes do Oficinão desse ano.

Desde a seleção dos atores/alunos que participariam do processo de 2005, já ficou claro que teríamos uma diversidade muito grande no que se refere, principalmente, à formação dos aprovados. Numa turma de 17 participantes selecionados, tínhamos alunos originários de três diferentes escolas de teatro (as mais importantes de Belo Horizonte: Palácio das Artes, Teatro Universitário e Artes Cênicas da UFMG) e alguns outros que poderíamos chamar de "independentes". O que foi rico nesse encontro de diferentes formações se revelou também um ponto de conflito durante todo o processo. Não posso deixar de aproveitar e registrar aqui meus agradecimentos aos atores Alexander Teixeira, Ana Medeiros, Beto Militani, Cláudio Motaneri, Flávia Tavares, Janaína Rodrigues, Letícia Duarte, Maíra Cesarino, Marisa Riso, Rodrigo Salgueiro, Ricardo Andrade; e às pessoas que trabalharam comigo nessa encenação: o meu velho amigo de sempre, Joaquim Elias (diretor assistente), José Carlos Aragão (dramaturgista), Tereza Bruzzi (figurino e cenário), Felipe Cosse e Juliano Coelho (iluminação), a andante Helena Mauro (trabalho vocal) e, também, à Ângela Mourão, sempre presente.

Estado de Sitio, versão Oficinão 2005, foi um espetáculo que chamo de "duro", distante e de pouca comunicação com o público. Para mim, foi pedagogicamente muito importante. Espero que para os atores também tenha sido e que, juntos, tenhamos conseguido construir um espetáculo provocador para o público que assistiu a ele.

SOCIEDADE DE DRAMATURGOS MORTOS

José Carlos Aragão*

Para alguém que decidiu ser um dramaturgo a partir da leitura de peças escritas por Beckett, Shakespeare, Ibsen ou Plínio Marcos, adaptar para uma nova encenação um texto originalmente escrito para teatro é quase um contra-senso, senão um tipo de sacrilégio. Afinal, se um texto é escolhido por um produtor, diretor ou grupo para ser encenado é porque estes reconhecem, naquele, méritos que justifiquem uma nova montagem. E uma nova montagem requer, obrigatoriamente, uma nova leitura e uma nova concepção estética e formal do espetáculo: novo elenco, novo diretor, novos cenários e figurinos, etc. Mas, e o texto? Se ele, *a priori*, já reúne qualidades intrínsecas que lhe valeram o interesse de alguém por uma nova montagem, também deve ser revisto? Por quê? Por quem? E em que medida?

Esse tipo de questionamento sempre me assalta, quando sou convidado a adaptar peças de outros dramaturgos para novas montagens. Não foi diferente, ao aceitar o convite do diretor Marcelo Bones para trabalhar em *Estado de sítio*, montagem do Oficinão em 2005.

Entrei no processo com este já em curso, com cenas já marcadas e ensaiadas, e uma concepção estética já parcialmente definida pelo grupo. Minha função inicial seria propor cortes, uma vez que o tex-

* Bacharel em Artes Visuais pela UFMG, dramaturgo, ator e escritor. Cursou a Oficina de Dramaturgia do Galpão Cine Horto (2001-02) e a Oficina de Teatro PUCMinas (2000-01). Por seu trabalho como escritor e dramaturgo, já recebeu mais de trinta prêmios, no Brasil e exterior. Publicou *Quando os bichos faziam cena* (Planeta, 2005) e *No palco, todo mundo vira bicho* (Planeta, 2007), adaptações para teatro das fábulas de Esopo. Para adolescentes, publicou *Me Romeu, you Julieta* (Planeta Jovem, 2006).

to integral – como é comum acontecer com peças consagradas, especialmente de autores estrangeiros – resultaria num espetáculo de duração muito superior aos padrões em voga nos palcos mineiros; além de ajustar o vocabulário, a linguagem e os diálogos ao nosso tempo e à nossa cultura. Algumas personagens, a essa altura, já haviam sido eliminadas ou fundidas em outras, da mesma forma que personagens inexistentes no texto original também foram introduzidas, com funções dramáticas específicas. Coube a mim, também, articular no novo contexto dramatúrgico, novos diálogos e interações entre personagens.

Nada disso fiz sozinho, contudo. O processo de des/re/construção do texto original contou sempre com a ativa participação de alguns integrantes do elenco, que escreviam falas para suas próprias personagens, ou mesmo cenas inteiras. A fragmentação de cenas e sua reordenação dentro de uma nova lógica narrativa também foram uma forma de experimentação recorrente, tanto para o elenco como para mim, na condição de dramaturgo.

Esse exercício contínuo gerou conseqüências até certo ponto previsíveis. Por um lado, o espetáculo resultou num efeito totalmente novo e inesperado para a encenação de um texto universal e consagrado; por outro, até depois de sua estréia, não se conseguiu ter uma versão final do texto que foi efetivamente encenado.

Três anos depois dessa experiência – e já tendo passado por outras similares – ainda tenho dificuldades em assimilar esse processo tão aberto, mas tão rico e surpreendente em resultados. Talvez por alguma espécie de solidariedade corporativa, ainda não consigo deixar de pensar o que diriam Camus, Sófocles, Shakespeare e toda a Sociedade de Dramaturgos Mortos se soubessem o que fazemos com o que eles escreveram e que, por méritos incontestáveis, se tornaram clássicos.

ESTADO DE SÍTIO

Direção: Marcelo Bones
Assistência de Direção: Joaquim Elias
Dramaturgia: José Carlos Aragão
Figurino e Cenário: Tereza Bruzzi
Assistência de Figurino e Cenário/Oficinão: Alexsander Teixeira, Ana Medeiros, Janaína Rodrigues
Música: Cláudio Motaneri
Iluminação: Felipe Cosse e Juliano Coelho
Fotos: Guto Muniz
Design Gráfico: Glaura Santos e Laura Guimarães
Assessoria de Imprensa: Junia Alvarenga
Assistência de Assessoria de Imprensa/ Oficinão: Letícia Duarte
Coordenação de Produção: Fernanda Chagas
Assistência de Produção: Rodrigo Fidelis
Assistência de Produção/Oficinão: Ricardo Andrade, Alexsander Teixeira, Marisa Riso, Ana Medeiros.
Realização: Galpão Cine Horto

Elenco

Alexsander Teixeira
Ana Medeiros
Beto Militani
Cláudio Motaneri
Flávia Tavares
Janaína Rodrigues
Letícia Duarte
Maíra Cesarino
Marisa Riso
Rodrigo Salgueiro
Ricardo Andrade

Também fizeram parte do "Oficinão 2005": Andréa Quaresma, Juliana Tolentino, Henaís Deslandes, Rodrigo Melgaço e Talita Braga.

Ficha Técnica

Professores

Interpretação: Marcelo Bones e Joaquim Elias
Oficina de Trilha Sonora: Gil Amâncio
Preparação Corporal: Lydia Del Picchia / Joaquim Elias
Preparação Vocal: Helena Mauro
Produção Cultural: Romulo Avelar
Oficina de *Clown* / Bufão: Joaquim Elias

OFICINÃO
2006

Quando o Peixe Salta

GALPÃO CINEHORTO

QUANDO O PEIXE SALTA

Ictiocultura experimental – como criamos o Peixe

Rodrigo Campos*
e
Fernando Mencarelli**

Pelas características do processo de montagem de *Quando o Peixe Salta*, baseado na improvisação e na experimentação prática, parece-nos inviável tentar separar a criação da dramaturgia da criação de todo o conjunto do espetáculo. No entanto, cremos que seja válido refletir sobre as relações estabelecidas entre o texto e a cena nesse processo. Relações de peso, de encadeamento, de dependência, de contraste, de complementaridade, de composição.

O grupo do Oficinão 2006 se caracterizou pela heterogeneidade. Atores de tendências variadas foram reunidos com o propósito de que todos experimentassem a pluralidade de caminhos na criação teatral. Desde sua 1ª edição, o Oficinão concretiza a montagem de um espetáculo como pivô de uma experiência ampla: de aprendizagem, de grupo de teatro, de apuramento técnico, de investigação artística. Nossa proposta, como diretores da 9ª edição, foi trabalhar com atores criadores, de forma que a montagem – texto, tema, estilo – se definiria com o material criado por eles. No entanto, apresentamos alguns pontos de partida para a pesquisa teatral: a investigação sobre o tema "Tempo" e a exploração de todo o espaço do Cine Horto. Pontos de partida que seriam abandonados mais tarde.

* Artista multimídia, Rodrigo Campos concebe e dirige espetáculos de teatro e dança, filmes e performances.
** Professor de teatro na Universidade Federal de Minas Gerais e orientador pedagógico do Galpão Cine-Horto.

A oficina foi inaugurada com uma série de depoimentos/ *workshops* de artistas da poesia, dança, performance e artes plásticas sobre estratégias e técnicas de criação contemporânea. Nessa época, o grupo pôde ainda participar do Ecum/Encontro Mundial de Artes Cênicas, que, nessa edição, teve como tema "O teatro em tempos de guerra". Os atores tiveram também aulas de física sobre as noções contemporâneas de espaço-tempo. Um leque de caminhos, de visões e opções foi aberto diante do grupo de atores criadores. Logo chegaria o momento da escolha.

Os atores exercitaram a criação de cenas a partir de um texto escrito (os pequenos contos de *Sonhos de Einstein*).[1] O texto escrito é o ponto de partida mais comum nas montagens teatrais. A turma foi dividida em grupos. Todos usaram intuitivamente o mesmo "método" de criação: leram o texto, conversaram sobre ele, trocaram idéias de encenação, alguns cederam, outros convenceram ou fizeram prevalecer suas idéias, depois combinaram ou ensaiaram essas idéias, produziram e *voilà*: apresentaram uma cena.

A seguir, exercitaram a criação de cenas a partir de um processo que deveria ser pré-determinado, em que a forma de utilização do texto era determinada antes de se conhecer esse texto (ainda os contos de *Sonhos de Einstein*). Cada grupo definia o processo de criação livremente, mas este deveria ser seguido à risca, como uma receita. Por exemplo, um grupo partiu da exploração física de um espaço para, num segundo momento, conhecer o texto (lêem em silêncio, não conversam) e improvisar com a carga dessa leitura; a seguir, cada um escreveu um texto, que os colegas deviam ler instantes antes da apresentação. Outros grupos também escolheram não conversar sobre o texto dado e trabalhá-lo de forma direta e prática, juntamente com outros estímulos. Analisamos os resultados e os procedimentos. Comparamos a primeira rodada de criação, que partiu do texto escrito, tomado como estímulo central e como norte da cena, com a segunda rodada, que partiu de processos diferentes, em que o texto era utilizado de diferentes formas, e observamos que nesta última a diversidade de linguagens e códigos foi muito maior.

[1] Lightman, Alan. Sonhos de Einstein. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

Estava claro que o processo praticado na montagem da cena tinha grande influência no resultado teatral. E que o texto poderia ser mais ou menos relevante nesse processo ou no resultado. Processos diferentes, resultados diferentes. Ok, mas qual processo e qual resultado cada criador queria? A direção perguntou aos atores o que cada um queria como artista. Muitos ficaram meio perplexos com a pergunta, tanta liberdade e autonomia assustavam, e perambulariam perdidos durante semanas. Alguns já sabiam o que queriam.

A fim de estimular o envolvimento pessoal dos atores no processo de criação, os atores foram convocados a elaborarem vivências, no espaço de fora do Cine Horto, que fossem significativas para cada um. Essas experiências realizadas estão ocultas na dramaturgia final de *Quando o Peixe Salta*, mas proporcionaram a base – emocional, imaginária ou conceitual – de personagens e cenas que viriam mais tarde a constituir o espetáculo. Foi nessa atividade que, por exemplo, Cleo Magalhães encontrou o universo que viria a definir sua personagem, ou que Joyce percebeu que o seu lugar era o não-lugar, ou que Geisa revelou o potencial do "vazio do estádio". Essas experiências foram registradas pelo fotógrafo Guto Muniz.

Uma série de perguntas foi dada aos atores-criadores para orientarem seus projetos individuais, relacionando questões estéticas, técnicas, pessoais. Nós, diretores, nos colocamos como criadores também, e nossos anseios estéticos individuais já estavam resumidos no nosso projeto para aquele Oficinão: queríamos um processo de criação aberto, em que tema e texto surgiriam aos poucos, em que houvesse espaço para a pluralidade de linguagens, em que os atores fossem co-autores, em que toda "idéia" seria apresentada como experiência prática, em que o exercício da criação fosse potencializado, possibilitando a emergência das motivações artísticas e dos recursos técnicos de cada um dos artistas envolvidos no projeto. Cada ator e cada atriz apresentaram à turma um esboço de proposta artística particular. Em meio a tantas individualidades, havia muitos temas e alguns interesses estéticos em comum. A partir daí, afinidades surgiram ou se acentuaram. Uma nova fase de exercícios tentaria definir grupos a partir dessas afinidades.

Cada vez mais nos dedicamos às improvisações em grupo. Algumas interações entre proposições individuais ampliavam os con-

teúdos, ou fortaleciam a estética proposta. Foi quando descobrimos que não são as afinidades de tema, mas as de linguagem que favorecem a interação criativa e mesmo cênica. Ou seja, o melhor resultado não vem da reunião de criadores que queiram falar da mesma coisa, mas dos que querem falar através de uma linguagem comum.

A improvisação foi o motor de todo o processo. Exercícios e técnicas variadas, conduzidos principalmente pelo diretor Rodrigo Campos e pela professora Mariana Muniz. A oficina de Criação de Solo com Objetos, ministrada pelos norte-americanos Kali Quinn e Jonathan Maloney, ajudou a compreensão do processo de formatação de uma unidade mínima de cena ou esquete, mostrando como o texto pode ser aplicado à cena como uma camada de significação que pode interferir na leitura do todo da cena. Além disso, a oficina gerou material cênico que foi aproveitado para o espetáculo – o solo de Marina Viana, por exemplo, se chamava "Quando Liza Minelli morrer, me liga", e o de Pedro Chaib apresentava um surpreendente peixe-homem.

Das improvisações surgiu todo o material do espetáculo. Preferimos sempre "improvisar com tudo", desde o início. Figurino, objeto, música, texto, espaço, luz – nisso aproveitamos bastante a ótima estrutura e acervo do Cine Horto. Muitas vezes o texto surgiu durante os improvisos, em forma de fala, canto ou escrita. Às vezes, o texto brotava dos eventos próprios de determinada improvisação – como na cena do almoço, em que o Peixe fala "não precisa, eu já tô morto". Às vezes, o ator preparava um texto para falar, mas falava ou fazia outra coisa. Outras vezes o texto era subtexto, ou pretexto para uma ação. Mesmo que um ator tivesse preparado um texto com antecedência, que o tivesse escrito ou aprendido, o texto só era conhecido em cena, dentro de alguma proposta cênica, corporificado. Era uma espécie de regra geral. Evitamos todo o tempo o trabalho puramente racional ou verbal com o texto – deveria sempre haver um corpo e um espaço que sustentassem o texto/fala.

Nos laboratórios de criação, a direção dava regras e estímulos, reagia, analisava, criticava, organizava o material por camadas – um exercício conduz a outro, que conduz a outro, e assim procede à montagem do material cênico. O ator deveria ser o autor de sua ação, segundo princípios estéticos que escolhera. O texto era traba-

lhado como um elemento a mais no conjunto dos signos teatrais. A voz, como um prolongamento do corpo, ou uma corporalidade do texto. Alguns improvisos partiam de imagens e geravam textos-falas. Outros partiam da tentativa de pronunciar textos escritos, por autores escolhidos ou pelos próprios atores.

Não somente a direção, mas também os atores iam selecionando o material gerado nas improvisações, insistindo em certo caminho. Com quatro meses de trabalho já tínhamos bastante material que julgávamos interessante, diversas cenas ou imagens que surgiram na improvisação. Tentamos extrair da pluralidade temática desse material um único tema geral. A conclusão foi que, de alguma forma, todos falavam de condicionamento. E passamos a refletir e aprofundar a investigação sobre o tema do condicionamento como antítese da liberdade. Trabalhamos novamente o material a partir dessa perspectiva temática, buscando a divisão da turma em grupos.

Em julho fizemos um "esboção", uma primeira tentativa de amarração que aproveitasse todo o bom material que tínhamos. Era uma estrutura não linear, que aproveitava todo o espaço do Cine Horto. Girava em torno de uma história real: no dia em que muda a rotina, o trajeto diário, o pai esquece o filho bebê no carro por horas, e a criança vem a falecer. Quatro grupos de atores em quatro locais diferentes encenavam simultaneamente suas cenas. Cada grupo convergia para uma estética diferenciada, e se relacionava a uma personagem. Os espectadores, também divididos em grupos, veriam cenas distintas ou sob ângulos distintos as mesmas cenas. Havia vários planos, perspectivas, narrativas. Apresentamos para convidados, escutamos suas impressões. Depois conversamos, conversamos e decidimos tentar outra coisa. A divisão em grupos e cenas simultâneas isoladas espacialmente restringia as múltiplas relações entre atores/personagens, que queriam experimentar conexões. Começamos a buscar uma nova costura dramatúrgica do material, uma nova estrutura.

Somente em agosto decidimos que cada ator faria uma única personagem, que de certa forma reuniria e organizaria o material trabalhado. Uma vez que noventa e cinco por cento desse material estava de alguma forma ligado à história pessoal de cada ator, batizamos a maioria das personagens com variações e corruptelas dos

nomes dos atores. Cada personagem sintetizaria uma condição – por exemplo, o marginalizado, a esposa, a diva, a sentinela.

Passamos a explorar o potencial de relação entre personagens. Alguns se encaixavam perfeitamente, como Alva, a mulher que queria um filho, e Menino, que carece de "leite de mãe". Queríamos descobrir formas de intrincar as histórias das personagens, de modo que, ao final, o desenvolvimento de uma personagem fosse inseparável do de outra. As propostas de relações entre as personagens vinham da direção e também dos próprios atores.

Outra vivência importante no espaço de fora do Cine Horto foi realizada em Ravena, dentro de um curral, em que o grupo experimentou algo que mais tarde seria identificado como a atmosfera essencial pretendida para o trabalho. A experiência ainda rendeu a criação do vídeo *Curral*, dirigido por Rodrigo Campos. A metáfora do humano-bovino viria a perpassar todo o espetáculo.

Num laboratório intensivo de dramaturgia, decidimos pela espacialidade unificada, com limites visíveis, investindo na metáfora do curral. Optamos também por colocar as personagens todas numa situação comum (não necessariamente numa narrativa única): estão presas às suas próprias condições. Exceto uma personagem, que estaria ausente – porque livre. Mais tarde essa personagem foi identificada como J. (personagem da Joyce) e sua história serviria de fio para o espetáculo como um todo. Nessa nova perspectiva, os atores criadores trabalharam novamente cenas conhecidas, criaram novas cenas. Coube aos diretores a organização, edição e costura das cenas. Uma das últimas soluções que encontramos foi a criação das personagens Sentinelas, que efetivamente operam a costura das cenas do espetáculo, funcionando como narradores ou ponto. Para o acabamento dramatúrgico, algumas linhas foram escritas pela direção. A dramaturgia do espetáculo é assinada por todos.

O resultado é um espetáculo repleto de personagens fortes, de cores marcantes, que apresenta várias narrativas paralelas, ligadas direta ou indiretamente. Fugindo das convenções do naturalismo, a teatralidade foi explorada ao máximo. A diversidade de signos teatrais dá forma a uma pluralidade de conteúdos e potencializa múltiplas leituras. Os personagens são apresentados como atores de si

mesmos, como seres que repetem papéis pré-estabelecidos e obedecem a condicionamentos particulares. Identificado ao curral, o próprio teatro é metáfora do condicionamento humano. Se, por um lado, o processo primou pela liberdade criativa dos atores, o espetáculo consiste de partituras bastante fixas, que os atores foram construindo ao longo do ano. Somente a atriz que interpreta a personagem J. trabalha realmente com improvisação, e o faz do lado de fora do teatro. Em estado de liberdade, a personagem J. configura-se o elemento de ligação entre as histórias.

Quem assiste ao espetáculo *Quando o Peixe Salta*[2] percebe que o sentido da cena extrapola o sentido do texto falado, e deriva da conjugação deste com outros signos. Na composição do texto espetacular, as palavras assumem peso variável, assim como os gestos, as melodias, os espaços, os corpos.

A dramaturgia escrita, apresentada a seguir, representa, portanto, apenas uma das camadas do espetáculo, e deve ser lida como um registro limitado da peça. Seu sentido pleno requer a corporalidade da voz, a linguagem do corpo, a materialidade da cena. Estimula-nos acreditar que o texto publicado, uma vez lido – e encenado pela imaginação do leitor – ganhará novas interpretações e significados.

[2] Prêmio Usiminas/Sinparc Melhor Direção, Melhor Espetáculo, Melhor Atriz Coadjuvante, Ator Revelação de Teatro Adulto/2007

SOB A ORDEM DO CAOS

Uma leitura da peça *Quando o peixe salta*

Junia de Castro M. Alves*
Maria José Motta Viana**

Segundo Buyssens (1943), a ópera seria a mais rica coleção de fatos semióticos. A peça musicada *Quando o peixe salta*, mesmo não sendo uma ópera, apresenta-se como objeto semiótico dos mais complexos, um macrossigno,[1] exaurido pelo peso de informações excessivas, que nos leva a refletir sobre sua realização cênica.

Talvez seja anacrônico discutir, hoje – mesmo que se comprove no objeto da nossa discussão –, a ausência de enredo, de linearidade da ação, do suspense que leva ao clímax e do senso comum, no sentido tradicional desses elementos na peça de teatro. Anacronia devida ao fato de que as anti-convenções de palco mencionadas estiveram muito em voga na segunda metade do século vinte, com o teatro do absurdo. E de lá até hoje foram tão exploradas, que já não causam estranheza.

Então, algo do que foi nomeado há algum tempo o teatro do absurdo pode ser visto agora como cenas da "dúvida conservadora", terminologia cunhada pelo filósofo brasileiro Luiz Felipe Pondé (2007) para designar o posicionamento ideológico que se levanta contra as certezas iluministas e positivistas que ainda predominam no arcabouço da conduta ocidental da atualidade e que nos parece

* Doutora em Literatura Comparada. Centro Universitário Newton Paiva.
** Doutora em Literatura Comparada. Universidade Una - Belo Horizonte.
[1] Macrossigno é um termo cunhado por J. Mukarovisky para significar um signo que engloba muitos outros signos. De um modo geral, as obras de arte são interpretadas como macrossignos.

de alguma forma estar encenado na peça que ora nos ocupa. E, para tentar compreender a proposta ideológica dessa peça, um caminho possível é o da leitura semiótica.

Quando o peixe salta foi escrita, montada e encenada em 2006, pela Oficina de Atores e de Dramaturgia do Grupo Galpão (Oficinão Galpão) e dirigida por Fernando Mencarelli e Rodrigo Campos. Nela, o expectador se intriga ao perceber que a primeira cena já está se desenrolando na rua enquanto o público, acumulado à porta do teatro, espera que ela se abra para a entrada e o início do espetáculo.

Assim se passa a cena da abertura: uma jovem de nome Jota[2] está sobre uma mesa de sinuca num bar, em frente ao prédio do teatro, de onde sai para a calçada, vagando sob a chuva, sobre os carros, ou no meio da rua, interrompendo o trânsito, de modo que ninguém entende imediata e claramente o que significa aquela jovem em atitudes tão pouco convencionais, pois, além de tudo, ela usa a percepção sensorial (tato, olfato, visão, audição) para conhecer/desfrutar o espaço, como se o mundo lhe fosse novo, desconhecido.

Inusitadamente, a porta lateral do teatro abre-se para o público e, sem outra opção, entramos por um corredor transformado em piquete para bois, ao fim do qual há duas "sentinelas" que contam os espectadores e os marcam com a letra J, como se fossem cabeças de rês, entregando-lhes um chiclete, que pode ser lido como metáfora do capim a ser ruminado. Enquanto seguimos para as arquibancadas (de frente à parede e não à arena-palco), um som eletrônico transmite um leilão de gado (no qual fomos transformados).

Desde então já se instala o estranhamento. Será o espectador a rês a ser leiloada? Não há uma discussão sobre a condição humana, da qual seríamos ali os representantes, mas somos jogados na arena dessa condição. É ela que se vai representar, caoticamente, no desenrolar da peça que nos toma, desde o início, como co-atores. Nesse intercâmbio de papéis – audiência/ator – somos não só recepto-

[2] Os nomes das personagens são, de modo geral, derivações dos nomes próprios dos atores. Assim é que Ella vem de Anabella Calisto; Nana vem de Anaísa Brito; Alva, de Geisa Alvarenga; Guido, de Guilherme Morais; Fido, de Rodrigo Fidelis; Jota (J) vem de Joyce Malta e assim por diante. De fato, o nome que neste trabalho gravamos como Jota na peça é grafado apenas com a letra J.

res de signos, mas também signos atuantes. Assim, neste espetáculo, como na vida, temos de nos encarar como signo dual em ação, que engloba o "ser racional" e o "ser real" (*ens rationis* e *ens reale*).

Os filósofos latinos já haviam promovido a distinção entre os dois seres, e essa idéia tornou-se a matéria-prima de seus postulados filosóficos. Depois veio Kant e a *Crítica da razão pura* (1980) para se contrapor a essa dicotomia, afirmando que é impossível separar razão e natureza, que o homem existe e persiste na busca da conciliação entre esses dois pólos. Mais tarde, com a evolução da semiótica, aprofundam-se os estudos dos signos: tanto os do universo da razão como os do universo da natureza. Não deve ser à toa que, de pronto, transformam-nos em gado – *ens rationis<ens reale* – (DEELY, 2001), uma maneira de nos lembrar que somos razão e natureza ao mesmo tempo, ou melhor, nossa razão é apenas relativamente autônoma, pois só existe em simbiose com todas as outras formas biológicas de vida, inclusive a nossa própria, numa rede de dependência mútua. Dessa maneira, talvez o que se queira mostrar é que não será apenas com nossa razão, decodificadora de signos, que se poderá compreender o emaranhado de sentidos, sentimentos, sensações, desejos, necessidades vividos em cena.

Então, para a exibição da peça, a aparência física do palco não é a do teatro convencional. O *lobby* de entrada é a rua que, por sua vez, é também palco, assim como palco é o corredor/piquete onde representamos o papel de bois e que nos conduz ao auditório, curral/cenário de um leilão de gado. O estranhamento que o espectador vivencia leva-o a suspeitar de que toda aquela montagem – mais do que um curral – significa a contingência da vida humana. É então que se explica o fato de nos terem colocado de frente à parede, não ao palco, como seria convencional, para que nos lembremos de nosso caráter de gado, da condição de seres enclausurados em racionalidade ineficaz.

Nesse ainda prólogo informal da peça, já nos encontramos intrincados numa floresta de *representamens*[3] que, com os subseqüentes, comporão a semiose do marcrossigno em foco. Em *Quan-*

[3] *Representamen* é um termo usado por Peirce para significar, sem muita precisão, o signo; na semiologia, ele seria o significante.

do o peixe salta, foge-se daquela crença de que, muitas vezes, no teatro, os signos são semelhantes ou mesmo iguais às coisas que eles representam. Assim, um guarda-chuva representaria um guarda-chuva, uma mesa seria uma mesa, palavras, movimentos e gestos são o que são. Nesta peça, a máquina comunicativa da vida aparece no palco negando, muitas vezes, as identidades icônicas. É assim que um tapete vermelho não é o signo-símbolo do sucesso e do glamour, mas, sim, uma caricatura deles, a evocar ainda a idéia de casulo, esconderijo, proteção, uma vez que a cantora Diva aparece no palco enrolada em um tapete desse tipo. Paradoxalmente, o tapete vem a funcionar como uma espécie de arma, metáfora da queda da personagem caricata quando ela é lançada ao chão porque ele lhe é puxado. Também a grama, sinônimo de pasto, aqui é ao mesmo tempo um colchão ou um coxim onde se deita um peixe incongruente, que, quando dentro do aquário-bolha de plástico, agoniza por falta de oxigênio numa água supostamente poluída; quando fora dele, agoniza por sufocamento na falta de seu *habitat* natural.

Quer dizer, uma profusão de signos a representarem o paradoxo da condição humana pós-moderna. Assim, signos, nesta peça, não têm ancoragem segura em nenhum porto de significação. Eles deslizam e escapam a cada tentativa de aprisionamento em seus sentidos pré-determinados. Podem até ser o que são, mas são também outra coisa e mesmo o seu oposto, muitas vezes. Dessa forma a maioria deles dizem e/ou contradizem o que aparentemente representam. As cenas que se seguem derramam sobre o espectador um tal excesso sígnico, que imagens de filmes hollywoodianos clássicos se misturam, projetadas na parede; além de pernas de atores imitando movimentos bovinos, vozes de um leilão de gado ecoando, imagens de curral, entre outros *representamens***.** Tudo isso jogado de forma a sugerir o caos que nos afronta e atordoa na vida cotidiana. É claro que a audiência ainda não consegue perceber a que vêm tantos signos e precisa recorrer a códigos extrateatrais para compreender e interpretar o espetáculo, até porque entre o *representamen* e seus intérpretes há ainda o interpretante, ou seja, aquilo que o estimula na mente do espectador. Sendo assim, o recurso cênico de imergir o público numa profusão sígnica coloca em risco a intencionalidade do texto, já que o sentido final corre por conta da

leitura que cada espectador faz, e que a resposta do público dependerá da experiência de vida de cada um.

Se todos somos reses a compor o rebanho bovino contado, marcado, com papéis desempenhados com um automatismo de máquinas, todos estamos encurralados em cena, ao mesmo tempo, à exceção de Jota, que continua onde a deixamos, na rua, descobrindo um outro mundo. Por que sabemos onde ela está? Porque, ao ser procurada, a sentinela Guido, com sua câmara, a focaliza além das fronteiras do curral, na mesa de sinuca do bar onde a havíamos visto antes. E sua imagem é projetada no meio do caos cenográfico que se desenrola dentro do teatro: Alva, uma personagem, puxa um carrinho/semeadeira, Saul, moribundo, solicita a presença de Jota, sua filha, e Castro, irmão dela, costura uma camisa e tenta remediar a ausência da moça, enquanto mantém com o pai um diálogo fantástico. Ao mesmo tempo, já se processa o enterro desse pai, que continua conversando, embora morto. Há mulheres com velas, homens aos pés do suposto caixão, faixas de condolências. Então se anuncia o falecimento e inicia-se o enterro. Ou seria um ensaio do enterro, já que o pai dá ordens, faz exigências e requer a presença de Jota? Enquanto isso o peixe Pohc, representado por um ator vestido de terno bege e com a cabeça envolta em plástico transparente (supostamente, o aquário), apresenta sinais de sufocamento eminente.

De fato, há tantas imagens concomitantes naquele palco com cenários compostos por círculos que delimitam o espaço de ação das personagens e por pouquíssimos objetos cenográficos, que o espectador se vê praticamente incapaz de acompanhar todas as unidades cênicas, e seu olhar itinerante vaga de um a outro episódio, sem que seja possível estabelecer conexões lógicas imediatas e atribuir-lhes um sentido coerente. Esse é um outro aspecto da peça que a torna de difícil entendimento, já que não há linearidade de representação. Entretanto, é exatamente o caos cênico que aproxima o espetáculo da teia semiótica que conforma a realidade humana.

Talvez seja por isso que Jota, exaurida pela tensão dos fios de sua teia estirados em tantas direções (o pai agonizante, o irmão dependente, as amigas carentes, os afazeres instantes...), foge de ser um *ens rationis* para um experimento do universo do *ens reale.* Nesse universo, os signos serão decodificados mais pela intuição e pela emo-

ção do que pela razão. Melhor dizendo, a tomada de consciência do mundo acontecerá por outra via – a da lógica natural, e não a da lógica cultural. Essa nova forma de lidar com a existência assusta os outros seres, representados em suas diversas vertentes por peixe, pássaro, gado ou gente, já tão enquadrados na lógica racional, que não conseguem entender a fuga de Jota; mas no caos de representações a que se assiste, ela é a única que parece ser capaz de lidar com opções, já que vivencia as duas experiências: *ens reale versus ens rationis*.

No decorrer da ação as cenas se misturam ou se sobrepõem umas às outras. E o olhar da platéia tornar-se itinerante no emaranhado semiótico, em busca de uma possível, mas questionável coerência na representação. Há ainda neste momento uma aparente ausência de direção que conduza a seqüência lógica do roteiro e, nessa esteira, o sucesso da peça depende mais e mais de uma platéia "super-competente".

Além de Jota, outras personagens chamam a atenção exatamente por subsumir uma série de signos que se articularão com os demais que compõem o macrossigno em que a peça se constitui. Diva, por exemplo, revela-se específica. Ela é a responsável por mediar para o público o mundo utópico buscado por Jota. Mediação claudicante, pois Diva é uma caricatura de grande estrela da música, como foi, por exemplo, Judy Garland cantando "Over the rainbow", no papel de Dorothy Gale, em *O mágico de Oz*.[4] Esse filme conta a história de uma menina que é capturada por um tornado no Kansas e levada a uma terra fantástica, além do arco-íris. Mais ou menos o mundo do ser real, sem a intermediação da razão, algo próximo daquilo que Jota encontra fora do universo caótico da cena.

Ainda dentro do caos em que se converte o espetáculo, se o intertexto explícito é com *O mágico de Oz*, por outro lado, evoca-se um ícone do cinema mundial, o diretor e produtor americano Cecil B. De Mille. Diva (caricatura de atriz decadente), de súbito e sem

[4] Frances Ethel Gumm, que com o nome de Judy Garland se tornaria um dos grandes mitos do cinema e da canção americana. Revelada num grupo vocal com as irmãs, ela estrelou, em 1939, ainda uma adolescente, no filme *O Mágico de Oz*, através do qual fez o mundo se apaixonar por ela no papel da menina Dorothy, cantando "Over The Rainbow", um dos clássicos da música ocidental do século XX.

nenhuma motivação explícita, exclama: "*OK! Mr. De Mille. I'm ready*", frase que é a retomada de uma outra ("*All right, Mr. De Mille, I'm ready for the close-up*") atribuída a Billy Wilder (diretor do filme *Sunset Boulevard*) e dita pela personagem Norma Desmond, (atriz decadente, narcisista, delirante, auto-deludida). Essa personagem avessa ao confronto com a realidade é protagonizada por Gloria Swanson, no referido filme de 1950. Em seguida, à fala parafraseada da personagem americana Diva canta "Over the rainbow".

Nesse mosaico de referências e redemoinho episódico que caracterizam a peça, surge a lembrança de Mikhail Bakhtin, teórico da polifonia e do dialogismo, fatores que seriam os pais da intertextualidade, teoria desenvolvida depois por Julia Kristeva. A partir da constatação de Bakhtin (1984) de que os textos dialogam com a tradição e com uma comunidade comunicacional, torna-se mais fácil compreender a interface que, ao romper as fronteiras culturais, a peça estabelece entre a nossa cultura e a americana, quando ela se apropria de músicas da tradição *pop* tais como "Over the rainbow", "New York, New York", "Que será, será". Além disso, vão se projetando, na parede-tela, cenas do filme *Sonho hollywoodiano* que intercalam tomadas de *O mágico de Oz* com outros clássicos do cinema estadunidense. E, mais ainda, as imagens de gentes e bichos vêm compor um cenário múltiplo, de uma polifonia caótica a ponto de não ser possível apreender de imediato um sentido capaz de amalgamar tal profusão de signos, como já mencionamos.

Mas, na pós-modernidade, as idéias de intertexto e de polifonia se enriquecem, e a noção arcaica de palimpsesto ganha, com Gerard Genette (1982), uma releitura adequada para nos auxiliar na compreensão daquela desordem e indiferenciação de elementos a que nos referíamos presentes na peça. A sobreposição de cenas fílmicas numa suposta tela (na realidade, uma simples parede clara) pode ser vista como um palimpsesto, ou seja, uma reconstrução da prática medieval (séculos VIII e IX) de escrever um texto sobre outro, normalmente um cristão sobre um pagão, em papiro ou pergaminho. Se lá no medievalismo a intenção primeira era de economizar material escasso de escrita e provavelmente anular os textos pagãos, aqui a idéia seria a de colocar o expectador diante da "verdade pós-moderna" de que o homem social (e não há outro tipo de homem) se cons-

titui tão somente envolto por fenômenos ideológicos: palavras, conhecimentos científicos, crenças religiosas, produções artísticas, valores éticos e morais, tudo sobreposto e de certa forma amalgamado. A totalidade desses fatores compreende o ambiente ideológico, um anel que se fecha em volta do ser humano, o *ens rationis,* anel esse representado na peça pelo círculo de giz riscado no chão pelas sentinelas Fido e Guido, por sua vez, metáforas dessa vigilância política constitutiva do homem, portanto encarnação do poder.

Dessa forma, constatamos que a intertextualidade como princípio ativo na composição de *Quando o peixe salta* torna-se o fio de Ariadne para o desvendamento dos caminhos que levam a alguma compreensão da trama, compreensão que dependerá sempre do espectador, que, com seus dados psicológicos, históricos e culturais, é quem estabelece o diálogo entre os vários modos de linguagem, condição da própria existência. Na profusão de signos com que o espectador se depara, ele deverá perceber uma polifonia, na concepção baktiniana do termo, reveladora de significados da peça. Não há um sentido esperado, mas um rompimento com ele e a proposta de novos sentidos. Nessa esteira, a sua intersemiose estruturante põe em cena os códigos fílmico, teatral, musical e tecnológico, além de aí colocar também o próprio texto, o público, o pensamento do autor, da direção e do elenco, num processo de apropriação que sugere o intuito de re-significar a desordem cotidiana. Da mesma forma, os diretores exploram os enquadramentos inusitados e sobreposições (ou superposições) e desnorteiam a audiência com suas cenas e personagens bizarras.

Aliás, personagens que merecem atenção especial são as sentinelas, que marcam o gado, demarcam os espaços de cada um no chão, com giz; controlam o que se deve falar ou fazer; vasculham todos os cantos; vigiam todas as ações, não só dos atores, como também da platéia. São elas que exortam Jota, a fugitiva do círculo, a voltar para o seu mundo conhecido, onde tudo já está no lugar pré-determinado, aquele anel a que nos referimos anteriormente. Fido e Guido, espelhos um do outro, evocam, em suas funções de superego, o papel do *Big Brother*, o grande irmão que, no romance *1984,* de George Orwell, é signo de sentinela a serviço do poder dominante, ou seja, dos sistemas políticos totalitários. No livro, uma sociedade

encontra-se inteiramente vigiada por essa forma suprema, que tudo vê e tudo monitora, incluindo os pensamentos dos cidadãos. Em *Quando o peixe salta*, eles desempenham papel semelhante, o de vigilantes a serviço do anel ideológico, e se inquietam no momento em que Jota lhes escapa, para refugiar-se noutro mundo, o da liberdade e da sensibilidade. Esse desempenho, como é de praxe, não sucede *ad infinitum* para o poder dominante, uma vez que, se eles conseguem a volta de Jota ao círculo-curral, outra rês-pessoa lhes escapa. Desta vez, Ella assume a representação da fugitiva.

No epílogo Jota escuta as perguntas das personagens de seu círculo, tenta responder, mas não consegue falar (as palavras desarticulam-se, tornam-se bolhas vazias). Pohc vem ao seu encontro como a ampará-la.

Como se vê, a figura das sentinelas, ou do *Big Brother* que elas evocam simboliza, de alguma forma, a vigilância a que estamos submetidos, na modernidade, se não por pessoas detentoras de poder, por um de seus representantes mais eficazes, a tecnologia. Somos, em nossa sociedade, cada vez mais vigiados e monitorados. Daí o fato de representarmos gado marcado, estigmatizado, conduzido, sem desejos ou ações próprias, uma vez que todo cidadão que use a tecnologia está sendo observado, a maior parte das vezes sem se dar conta, em seu computador, nas ruas, nos elevadores, nas "baladas" do fim de semana e em qualquer lugar, silenciosa e implacavelmente. Tudo, passos e operações, está sendo monitorado graças à Tecnologia da Informação. É claro que a segurança é o grande e inquestionável pretexto para esse monitoramento. Mas, na prática, as teletelas[5] contemporâneas decretam o fim da nossa privacidade.

De fato, esse é um ponto central no espetáculo *Quando o peixe salta*, ao focalizar a incapacidade de nos auto-aperfeiçoarmos e, com a evolução científica e a tecnologia, aperfeiçoarmos as relações com o próximo, porque os problemas humanos, se forem de ordem política ou social, são, essencialmente e em primeiro lugar, de ordem moral.

[5] Teletelas é o nome dado por George Orwell em seu romance *1984* a um dispositivo por meio do qual o Estado vigiava cada cidadão; teletela era uma espécie de televisor bidirecional, que permitia tanto ver quanto ser visto.

A profusão de signos representantes do homem enredado nas teias da modernidade revela a falha trágica trazida pela própria modernidade, que nos chegou com a promessa de que o conhecimento tecnológico, o científico e o racional dariam conta da realidade e seriam capazes de fornecer a argamassa nova para a reconstrução da sociedade decadente. Assim, ciência e tecnologia nos redimiriam da fatalidade de ser, mais do que entes de razão, entes intuitivos, emotivos, instintivos, irracionais, enfim.

Nessa esteira, desde que o público consiga atribuir algum sentido ao que se desenrolou em cena, o excesso de informações, de signos e a concomitância deles não permitem nenhum escape da realidade de que o ser humano contemporâneo enfrenta a peleja entre permanecer crente nas promessas do cientificismo, da tecnologia e da razão como instrumento bastante para solucionar o que é insolúvel (dar significado ao nosso "estar no mundo" e à fragilidade desse estar), ou reconhecer que "ruiu a utopia da solução científica da existência, já que o ser humano é agonia" (PONDÉ, 2007). O espetáculo, dessa forma, encena a derrocada das certezas modernas de que o desenvolvimento científico dos últimos duzentos anos seria a chave para a solução do enigma humano.

Então, ao mostrar o colapso da certeza moderna a que nos referimos agora e no início deste ensaio, a peça aponta para o lado vil, utilitarista e hipócrita do homem. Mostra ainda que a vida é um risco e que somos seres precários, violentos, atormentados pela absurdidade de que fala Camus. Ela nos leva a reconhecer o fracasso da utopia idealista do progresso. Não que a arte, a do teatro especialmente, tenha que produzir em nós algum resultado, uma vez que se apresenta como um espaço de reserva de humanização, ao não ter – e nem dever ter – que se submeter à lógica moderna. Mas, como arte, ajuda-nos a re-elaborar e redimensionar o sentido da vida.

A volta de Jota ao mundo das obrigações, com a renúncia ao mundo da sensibilidade, pode ser lida como uma aceitação da personagem de que há coisas mais prementes do que simplesmente ser feliz, já que a vida é risco, é precariedade, é tormento, é violência, porque não tem sentido e porque a utopia idealista da ordem e do progresso positivista revela-se um fracasso. Sem esquecer que, mesmo assim, o homem continua em sua busca de um mundo onde se

possa viver com mais leveza, onde a sensibilidade seja o canal de percepção da realidade. Isso também a peça encena, ao final, quando à volta de Jota corresponde a fuga de Ella para o mesmo mundo do qual regressa Jota. Assim está configurado o círculo vicioso do eterno retorno em que nos encontramos. Não há como escapar do anel, mas, de qualquer forma, precisamos acreditar que podemos organizar a agonia de viver.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's poetics*. In: *Emerson, theory and history of literature series*. v. 8. Minneapolis: 1984.

BAUM, Lyman Frank. *O mágico de Oz.* São Paulo: Scipione, 2003.

BRATER, Enoch e COHN, Ruby (ed.) *Around the absurd*: essays on modern and postmodern drama. Michigan: University of Michigan, 1990.

BUYSSENS, Eric. *Les languages et le discours*. Brussels: s/ed., 1943. p. 56.

CAMPOS, Rodrigo e MENCARELLI, Fernando.(dramaturgia e direção). *Quando o peixe salta*. Belo Horizonte: Arquivo do Oficinão Galpão, 2006. Não publicado. Roteiro.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989. p.30.

DEELY, John. *Four ages of understanding.* Toronto: University of Toronto Press, 2001. p. 883-885.

ESSLIN, Martin. *The theatre of the absurd.* 3. ed. Harrisonburg: Penguin Books Ltd. , 1980.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

GUINSBURG, J; COELHO NETO, J. T.; CARDOSO, R.C. (org.) *Semiologia do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1988.

KANT, Immanuel. *The critique of pure reason*. In: Britannica Great Books. 23. ed. v. 42. Chicago: 1980.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MUKAROVSKY, Jan. L'arte come fatto semiologico. In: MATEJKA, Ladislaw and TITUNIK, Irwin R. (eds.). Semiotics of art: Prague school contributions. Cambridge, MA: MIT Press, (1976). p. 141-148.

ORWELL, George. *1984*. Trad. Wilson Velloso. 17 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1984.

PONDÉ, Luiz Felipe. "Chega de modernidade". *Folha de São Paulo,* São Paulo, 27 janeiro 2007. Caderno Ilustrada, p. E 1; E 4.

QUANDO O PEIXE SALTA

PERSONAGENS

Ella
Nana
Rosa
Castro
Alva
Guido
Menino
Galego
J.
Diva
Pata
Pohc
Fido
Rubi
Saul
Ignácia

O texto contém excertos de
Julio Cortázar, Liliana Felipe, Clarice Lispector,
Viviane Mosé, Doris Day

1 · Prólogo

(Rua/bar)

Enquanto o público chega e aguarda para entrar no teatro, vê J. na rua, inexplicavelmente num estado de plenitude, bem-aventurança, liberdade. No bar, curte a textura do feltro da mesa de sinuca, o movimento das bolas. Dali ela vê as pessoas entrando no teatro/Cine-Horto, sem entender. Fica ali até o último espectador entrar no teatro.

Ao mesmo tempo: (Entrada)

Assim que entram no teatro, espectadores percorrem o "tronco", estreito corredor que obriga a fila indiana, onde são identificados: Sentinelas carimbam no corpo dos espectadores a insígnia da letra "J". Enquanto passam, os espectadores são contados pelas Sentinelas.

FIDO/GUIDO: *(Contando e conduzindo)* ôhaaaa... 1, 2, 3, 4... êêêêhou... 6,7...

(Antes de se dirigir às arquibancadas, cada espectador recebe um chiclete.)

Ao mesmo tempo: (Arquibancadas)

Após passar pelo tronco, público entra na caixa cênica, onde os atores estão espalhados, e ajudam a conduzir os espectadores. No centro, em destaque, uma cama de casal com grama em vez do colchão, onde Pohc está deitado e, ao seu lado, Alva de pé joga água com regador. Ouve-se um leilão do Canal do Boi.

VOZ DE LEILOEIRO: Trezentos e cinqüenta, trezentos e cinqüenta eu vendo; olha só a barbela, olha como é comprido; se é comprido, ganha mais peso, tem peso maior na hora do abate... quatrocentos e vinte, quatrocentos e vinte, nós estamos falando de heterose, nós estamos falando de precocidade... a avó é vaca do núcleo precoce... ele é *top* um por cento pra desmame, quatrocentos e cinqüenta....

(O público assenta em arquibancadas dispostas de costas para o centro do palco, de frente para as paredes.)

2 · Normas, "falta um"

Depois de todos se acomodarem, soa uma sirene/aboio. No centro do palco, ou seja, às costas da platéia, as Sentinelas lêem/enunciam as normas de conduta.

FIDO/GUIDO: Boa noite, por favor atenção às *(Falam juntos)* normas de conduta no rito teatral: *(Lendo)* silenciar os celulares; não tossir muito; não dormir, mas, se dormir, não roncar; não perturbar a concentração dos atores; aplaudir no final, ou quando pedirem, ou quando um colega aplaudir; não sair antes de a peça acabar; não se emocionar de forma equivocada; jamais dizer que não entendeu o espetáculo; e, finalmente, assentar-se de frente para a cena.

As ARQUIBANCADAS são giradas. (A cama não está mais na cena).

Começa a PROJEÇÃO do filme "Sonho Hollywoodiano", que mistura imagens do Mágico de Oz (Especialmente o início e o fim) com outros filmes. No filme, Dorothy canta "Somewhere over the rainbow". TODOS assistem, com gestual meio bovino e mascando chicletes.

(Enquanto isso, Sentinelas conferem o número de presentes.)

FIDO/GUIDO: Falta um?... Falta um!!!

(Sentinelas dispersam as personagens e sobem até as passarelas. Termina o filme.)

3 · Checagem de nome

Todos se distribuem pela caixa cênica, agem simultaneamente, cada uma com o seu gesto repetitivo. Guido, na passarela, lança holofote sobre personagens enquanto Fido diz seus nomes, procurando e checando.

FIDO: Castro, Alva, Saul, Galego, Pata, Menino, Rubi, Ignácia...

(Sentinelas encontram e jogam luz sobre um cincerro no chão.)

FIDO/GUIDO: J.? / J.!...

(Fido pega o cincerro deixado por J. e o faz soar, dispersando as personagens.)

FIDO: êêêêêhoou...

(Saem todas personagens, exceto Alva.)

4 · Contato Alva

Guido pega uma câmera, liga-a, aponta-a para platéia. Fido pega um megafone e sai, chamando por J. Sentinelas vão até a sacada do Cine-Horto, enquanto a imagem da câmera é projetada simultaneamente no palco. Vemos o percurso das Sentinelas até a sacada, de onde filmam a rua: a câmera localiza e enquadra J. na rua, numa mesa de sinuca ou deitada sobre um carro.

GUIDO: (Em off) Fido! Olha... (Faz um zoom) É ela.

FIDO: (Em off) *(No megafone)* J., volte, J., pro seu lugar, anda!... J., você está me ouvindo? *(A Guido)* o quê que ela tá fazendo?

(J. se mostra indiferente. Vem até a rua.)

GUIDO: (Em off) Ela está estranha... Espera, ela, acho que ela vai voltar!....

(J. pega celular e liga. O CELULAR de Alva toca, ela atende. A imagem de J. na rua aparece na projeção, dentro da caixa cênica; sua voz também é ouvida pelo público.)

ALVA: J.?

J.: Alva, sou eu... estão querendo que eu volte, mas eu não quero.

ALVA: Voltar pra onde? onde você está?

J.: O onde é como. Eu tô assim... no leve. Aconteceu, Alva.

ALVA: O quê, J., aconteceu o quê?

J.: O verde, o feltro verde, o milagre... pisei no meio do milagre.

ALVA: Que milagre?...

J.: Alva, escuta, você tá escutando o jardim? *(Aponta o celular para o espaço e gira enquanto fala de longe)*...

ALVA: J., eu não estou escutando nada. Depois eu te ligo, tá?...

J.: Eu estou te vendo, Alva, você também está dentro do curral de giz...

ALVA: Quê?

J.: É tão nítido, que brilha. Alva, quando sair, cada coisa, cada rosto vai nascer quando você olhar pra ele.

ALVA: nascer? quando eu o quê?... Alô? J.? *(Desliga)*

GUIDO: (Em *off*) Aonde ela pensa que vai?

FIDO: (Em *off*) J.! Esse lugar você não conhece, J.!

(J. sai caminhando pela rua. Ela dobra a esquina, desaparecendo do alcance da câmera de Guido. A câmera então enquadra Fido.)

FIDO: Merda!

(Guido desliga a câmera, FIM DA PROJEÇÃO.)

(Alva sai puxando carrinho-semeadeira.)

5 • Casa do Pai – 1

Castro costura camisa de Saul.

SAUL: Que inferno, eu aqui desse jeito e aquela desgraça pelada até agora...

CASTRO: Ela deve estar chegando...

SAUL: Aquela desgrama tinha que fazer isso justo hoje... De hoje eu não passo, filho. Toma termo, meu filho, pára com isso!... isso não é serviço pra você...

CASTRO: Calma, pai, olha a pressão... o senhor sabe, só tem eu agora pra fazer tudo... *(Muda tom)* Amanhã eu vou sair... com uma moça...

SAUL: Ah, é?

CASTRO: Mas o senhor não vai ficar sozinho, já combinei com a J.

(Saul deita-se, Castro reage.)

CASTRO: Não vai esperar J. chegar?

SAUL: Quem faz a morte esperar, meu filho? Pega lá.

(Castro busca sapatos femininos e começa a colocá-los ao lado de Saul.)

SAUL: As mulheres com as velas na primeira fila, os homens nos pés, a música... as faixas de condolências.

CASTRO: Saudades eternas de seus amigos e familiares. Lembranças eternas...

SAUL: A nota de falecimento.

CASTRO: A família de Saul comunica o seu falecimento e convida todos os amigos e familiares a comparecerem à sua missa de corpo presente...

(Castro pega um bocado de terra e joga sobre o corpo de Saul.)

SAUL: Joga mais... Já tô me acostumando com a manta eterna… Olha, tô uma tripinha. *(Castro joga mais terra sobre Saul)* Agora as flores... as flores!

CASTRO: Quem lança as flores é J..

(Sentinelas surgem nas passarelas.)

FIDO: De segunda a sexta, após o trabalho, J., você visita seu pai doente.

GUIDO: Você nunca demorou tanto, J.

FIDO: Toda vez, você leva um cigarro pra ele, escondido do seu irmão...

GUIDO: É a única coisa que alegra o velho.

(Fido e Guido representam J. dando cigarro a Saul.)

FIDO: Ô desgraça pelada, me dá um cigarrinho aí, fia! Ai, ai... graças a Deus...

SAUL: *(A tempo)* Ela não veio... acariciar meu câncer...

(Castro reage. Sentinelas lançam "scripts" ao chão.)

6 · *Diva Show*

Som de TELEFONE tocando. Diva enrolada no tapete vermelho puxa um telefone enquanto caminha. Pára e atende o telefone.

DIVA: Alô... Quem é? Quem é... Vai ficar calado? Escuta aqui, ô enrustido ou enrustida, já que você tem meu número, quando Liza Mineli morrer, você me liga, tá?

(Sentinelas falam enquantoconduzem Diva enrolada em seu casulo-tapete vermelho a correr desgovernada.)

FIDO: 22 horas e 30 minutos. J., essa hora você estaria em casa...

GUIDO: No seu quarto... *(Risca o chão)* escutando aquele disco que você adora – "ladies and gentlemen"...

FIDO: Há tempos você ouve o mesmo disco, da sua artista preferida – "e com vocês"...

(Sentinelas assumem tom de show. Fazem Diva desenrolar-se do seu casulo-tapete vermelho.)

GUIDO/FIDO: *La cantante, la reina... la histriónica... (Juntos)* Diva, *La Roja*!! *(Pedem aplausos)*

DIVA: Quando eu era uma menininha, eu perguntei à mamãe - Que serei? Serei bonita? Serei rica? E ela me respondeu: *Las histéricas somos lo maximo/ Las histéricas somos lo máximo / extraviadas, voyeristas, seductoras, compulsivas / finas divas arrojadas...*

(Diva levanta o braço para aplausos – pede, e treina com platéia, que seja aplaudida sempre que levantar o braço, e que haja silêncio quando baixá-lo.)

DIVA: A palavra histeria deriva da palavra grega *hystera*, que significa útero. Acreditavam os gregos que o útero percorria o corpo da mulher. Ao fixar-se em algum lugar, aparecia o sintoma. Para atrair o útero viajante, passavam óleos fragrantes na genitália feminina... *(Sentinelas lançam chamas)* Uh!... É isso. Essa é minha vida. Somente eu e essa maravilhosa gente no escuro... *(Ella entra em cena)* OK! *Mr. Demile. I´m ready. (Canta) Somewhere over the rainbow...*

(Ella assiste ao show empolgada, aprende e copia. Passa batom, calça sapatos, elogia a Diva.)

ELLA: Eu tô muito feliz!... Tenho tanto tempo aqui, que eu já não me lembro. Mas... ela é tão linda. Canta, canta... essa é tão bonita.

(Fido toma microfone de Diva, que continua cantando.)

FIDO: 23 horas, J., você sempre está em casa a essa hora. Diva, nunca.

(Diva enrola-se novamente no tapete, ainda cantando. Ella enrola-se num pano. Diva sai.)

7 · Rosa Ella

GUIDO: Entre meia-noite e 2 da manhã... *(Fido escreve "INSÔNIA")* você se levanta da cama e vai até a janela...

FIDO: daqui *(Riscando chão)* você espia a rua... a mulher solitária que mora do outro lado... *(Ella é indicada com giz)*... a travesti que faz ponto na esquina... *(Rosa é indicada com giz)*

(Rosa se aproxima de sua amiga Ella.)

ELLA: *(Acende a luz do abajur; é uma luz quente)* É tarde?

ROSA: Não. É cedo.

ELLA: *(Avistando ao longe)* Rosa, sabe aquela moça da janela?

ROSA: Já reparei, ela não está lá hoje.

ELLA: Será que ela...? *(Bate 3 vezes)* Você se lembra da história da menina dos sapatos vermelhos?

ROSA: Lembro. Ela calçava os sapatos, fechava os olhinhos, batia três vezes – toc, toc, toc - e ia!...

(Ella deita e bate três vezes com seus sapatos vermelhos.)

ELLA: Ainda estou aqui?

ROSA: Está *(Ri)*. A menininha sonhava com um lugar sem sofrimento, além do arco-íris; aí, quando chega nesse lugar, ela encontra uma linda estradinha de tijolos amarelos...

(Sentinelas desenham chão de tijolos por onde Rosa caminha.)

ROSA: Ela caminha, caminha; já está cansada quando avista um moço bonito, que sorri pra ela e vem na sua direção...

ELLA: Ele vem todo dia às 6 horas – ela sabe por que ouve ele subir pela escada. São 16 degraus de madeira. Seu sapato sempre escorrega...

ELLA e ROSA: ... no degrau número quatorze.

ELLA: Ele pega a chave que eu deixei embaixo do tapete marrom, entra; colocou o chapéu no cabide e vem...

ROSA: O moço bonito chegou perto da menininha e sabe o que ele fez? Encheu ela de porrada...

ELLA: Não, não... Não é nada disso. Você não sabe nada...

ROSA: A coitadinha estava assustada, não sabia o que fazer e continuou andando, andando, até que avistou outro homem, bem diferente do primeiro, lindo... Ela pediu ajuda pra ele, e sabe o que ele fez?

ELLA: Ele beija ela nos olhos, na boca...

ROSA: Ele currou ela, meteu fundo...

ELLA: Você não sabe nada, a história não é assim... ele beija ela nos olhos, na boca,

ROSA: E vai embora...

ELLA: Ele vai embora, sim, mas, antes, coloca uma flor sobre o travesseiro dela...

ROSA: Imagina, Ella, uma bolha que leva a gente para qualquer lugar que não seja dentro da gente. *(Começa a cantar "Somewhere over the rainbow")*

ELLA: *(Lembra-se súbito)* Rosa! Você esqueceu uma coisa!... A menininha não ficava calada. Além dos sapatinhos, ela falava...

FIDO: "Não há nada como nosso lar"...

ELLA: "Não há nada como o nosso lar". *(Bate sapatos e repete a frase baixinho, enquanto Sentinelas falam)*

FIDO: 4 horas da madrugada, J., você devia estar dormindo na sua cama.

GUIDO: Volte para sua casa, J.

ELLA: É tarde, Rosa?

ROSA: Não. É cedo.

(Ella desliga a luz do abajur.)

8 · Apto. de J.

Vemos primeiro o AQUÁRIO. Café da manhã posto para 2 pessoas. Ignácia prepara seus remédios.

GUIDO: *(Lê)* 6:15, J. prepara o café. Ignácia toma remédio...

FIDO: *(Apaga parte da frase e reescreve)* 6:15, J. não está em casa.

(Fido escreve "6:25, chega Nana". Nana surge (De rapel) de supetão, mas sem assustar a impassível Ignácia.)

NANA: Bom dia, Ignácia.

FIDO: 6:25, chega para o café a hóspede Nana.

IGNÁCIA: Bom dia.

GUIDO: Podia ser uma vaca caindo do telhado, Ignácia continuaria passando manteiga no pão.

NANA: Posso deixar a toalha aqui?...

IGNÁCIA: Ô, não é aí, não.

(Nana deixa-a onde os Sentinelas marcam.)

NANA: *(Anota num caderninho)* "Toalha. Xícara"...

IGNÁCIA: essa xícara é da J..

NANA: desculpa... *(Escreve: "outra xícara")*

IGNÁCIA: Esqueci de colocar pra você...

NANA: Tudo bem... *(Cospe)* Isso é café?...

IGNÁCIA: Eu não sei fazer direito... Aqui a gente tem que comer pão com pratinho, senão as formigas...

NANA: Ah, desculpa... *(Anota)* "Décimo fora do dia".

IGNÁCIA: De onde você vem, Nana?

NANA: Eu tô viajando há tanto tempo... Ela ainda vai passar em casa antes de ir pro trabalho?

IGNÁCIA: Quem?

NANA: J., eu vi que ela não dormiu em casa.

IGNÁCIA: Não me falou nada. Ela sempre avisa...

(Enquanto isso: Pata passa roupa, veste o filho)

9 · Apto. de Pata

Ao ver sua imagem refletida no fundo quente do ferro de passar, Pata geme.

FIDO: De manhã, normalmente quando sai do banho, você começa a ouvir os gritos vindos do 512.

(Menino – gemidos)

PATA: Tá com fome?

MENINO: acena com a cabeça

PATA: Tá com fome, menino?

(Menino confirma com a cabeça. Aproxima-se de Pata, tenta mamar na mãe, que novamente geme e o rechaça.)

PATA: Sai, menino! Nessa casa não entra leite!

(Menino geme.)

(Fido começa a gravar.)

PATA: Cala boca. *(Ele geme mais alto)* Cala a boca! *(Ele geme cada vez mais alto)* Cala a boca, menino, traste! Encosto!

GUIDO: Em menos de 2 minutos J. já não suportaria mais e colocaria o som bem alto.

(Diva canta "Que Será Será" enquanto mãe e filho continuam.)

FIDO/GUIDO: Mais alto, mais alto!....

PATA: Seu traste! Minha vida termina onde a sua começa! Traste, encosto!

GUIDO: Mais alto, mais alto.

(Diva pega um megafone e canta mais alto que os gritos de Pata e os gemidos do Menino. De repente, Sentinelas interrompem a música; Pata e Menino continuam a xingar e gemer.)

FIDO: Mas hoje, J., você não está em casa.

(Fido reproduz gravação que acaba de fazer dos gritos e gemidos da mãe e filho. À medida que se escutam, Pata e Menino vão baixando o volume até silenciarem-se. Restam suas vozes no som do gravador.)

(Menino desliga gravador. Pata corre, bate no portão e retorna – amparada pelos Sentinelas.)

10 · Alva e Pata

As duas sentadas costas com costas.

ALVA: Eu sempre tive vontade de ter um filho.

PATA: Eu não.

ALVA: Você teve?

PATA: Tive. E Você?

ALVA: Não.

PATA: É bom?

ALVA: Não. É bom?

PATA: Não. As mães são escravizadas pelos seus filhos.

ALVA: As mães sempre rezam pelos seus filhos.

PATA: Eu não.

(Durante o diálogo entre Alva e Pata, Sentinelas ficam procurando a cena no SCRIPT*)*

11 · Galego, Rubi

Metrônomo. Rubi e Galego equilibram pires no dedo.

A travesti Rosa faz ponto (Perto do banheiro). Rosa encostada na parede. Galego entra com o pires na mão e sai sem prestar atenção em Rosa.

ROSA: Tem fogo?

GALEGO: *(Acende o cigarro)* Não.

ROSA: Me empresta o fogo? Tá rindo de quê? Tá rindo de mim, é? Palhaço! *(Acende o cigarro com seu próprio isqueiro)*

(Galego afasta-se de Rosa. Sentinelas representam J. com Galego, enquanto este cruza o espaço.)

FIDO/GUIDO: 8 horas! J., você bate o ponto, e dá bom dia ao seu chefe Galego...

(Galego dá "bom dia" automático a J. e percebe que ela não está.)

GALEGO: J.?! *(Liga pra ela no celular)*

(Galego chega em casa falando ao celular, mal olha para Rubi, que de olhos baixos guarda o paletó do marido. Fazem toda a rotineira seqüência de ações mantendo os pratos equilibrados.)

RUBI: Mandei as roupas pra lavanderia.

GALEGO: Mas isso não explica sua ausência no trabalho hoje, J.!

RUBI: Os botões eu repreguei.

GALEGO: Terei que descontar... o quê?

RUBI: Posso servir o almoço?

GALEGO: Cego, eu?

RUBI: Fiz musse de sobremesa.

GALEGO: Alô, J.? *(Desliga o celular)*

(Quando Galego e Rubi se olham nos olhos, deixam cair os pires. Pausa.)

GALEGO: Você não é minha esposa.

RUBI: E meu marido?

GALEGO: Essa não é a minha casa.

RUBI: Essa é minha casa.

(Galego sai de cena. Deixa celular – perto de Rosa–, BATE NO PORTÃO. Rubi interrompe o metrônomo.)

12 · Contato Rosa

Telefone de Galego toca, perto de Rosa, que atende.

ROSA: Alô, é a Rosa, quem é?

J.: Rosa, sou eu, J..

ROSA: J.?

J.: *(Fumando um cigarro)* A moça da janela...

ROSA: Que janela, aquela ali da frente? Mas essa noite você não estava... o que aconteceu?

J.: Nada, isso que é lindo, e tudo...

J.: Rosa, o que você faria se lhe restasse, de vida, o tempo de um cigarro?

ROSA: O tempo de um cigarro?

(Rosa transmite sugestão obtida de um espectador – exemplos: entraria na fonte, roubaria uma margarida, beijaria um passante bem velhinho.).

(PROJEÇÃO – J. responde ao que foi sugerido, cumprindo à risca ou não) (Filmado e transmitido ao vivo).

J.: "Fulano" *(Nome do espectador)*, olha...

ROSA: *(Dá risada)* Ah, J... Eu acho que a vida anda passando a mão em mim. E, por falar em sexo, quem anda me comendo é o tempo.

À força e por trás – até que um dia eu resolvi encarar ele de frente e disse: Tempo, se você tem que me comer, que seja me olhando nos olhos. *(Pausa)* De lá pra cá, dizem que eu ando até remoçando. *(Apaga o cigarro)*

13 · Táxi

RUÍDO de BUZINA lá fora, do PORTÃO se abrindo, do carro entrando. Sentinelas surgem de táxi, tensos.

GUIDO/FIDO: Você perdeu o contato com ela, Fido./ Eu não, foi você!

GUIDO: Deve haver alguma coisa que a faça voltar, algo que ela nunca esquece...

FIDO: O peixe! J. não passa 24 horas sem alimentar o seu maldito peixe...

(Fido e Guido convocam o ator que faz Pohc a entrar em cena, e lhe dão um cigarro – que ele fuma sem tirar o saco plástico da cabeça.)

14 · Apto de J.: Aquário

Vemos o Aquário com PHOCK dentro.

IGNÁCIA: A comida para o peixe...

NANA: Pode deixar, Ignácia; eu coloco a comida pro peixe hoje...

(Nana se aproxima do aquário. Nana tenta atrair o peixe.)

NANA: Ei, peixinho... Coitado desse peixe, a água tá imunda. *(Anota)* Peixe, água, comida... Eu vou trocar a água do peixe. Quem sabe J. fica tão contente, que me deixa ficar mais uns dias na casa dela...

(Nana troca a água suja do aquário por outra, mais limpa. A nova água não faz bem a Pohc, que se sente sufocado e salta do aquário.

Por um breve instante, voa. Vê o mundo de fora do aquário – o salto do peixe. Está no ponto mais alto de seu salto.)

POHC: Que mundo... Que Sol é esse? Olha!... eu sei. Eu sei. E que coisa estranha, eu sou burro. Eu sei as coisas por elas próprias. E linda! Nos olhos. Aonde sente o Sol. O Sol. O Sol burro. Eu sei o Sol. Eu sei o Sol burro.

(Bate no portão. Cai ao chão. Debate-se.)

IGNÁCIA: *(Avança e se emociona)* Pohc!!

FIDO: *(A Nana)* J. não vai gostar nada quando souber que matou seu peixe.

NANA: Ué, morreu?

FIDO: Ignácia, você não pode ter emoções fortes.

GUIDO: Pegue o remédio das 15 horas, o verdinho...

(Ignácia resiste. Sentinelas – dançando-cantando – alertam-na.)

FIDO/GUIDO: prozac, prozac, lalalalalala... prozac, prozac...

(Ignácia pega o comprimido, leva à boca, mas não toma. Sentinelas cantam novamente, até que Ignácia toma o remédio e volta ao seu estado "normal".)

15 · Almoço

Menino em cena; sentinelas trazem uma mesa-cocho e uma cadeira. Pohc entra em cena.

SENTINELAS: *(Cercando o peixe)* glu, glu, glu, glu... peixe... peixinho... glu, glu...

(Pata entra em cena. Um pequeno gravador no bolso de seu avental antecipa suas falas, ditando a receita.)

PATA: O peixe. É fundamental saber escolher o peixe. O corte deve ser feito pela espinha dorsal. Segura-se o peixe pela cauda e retiram-se as escamas em direção à cabeça.

(Sentinelas acompanham a receita e colocam o peixe na mesa.)

PATA: É assim que se faz: retiram-se as guelras para que saia todo amargo do peixe.

POHC: Já tá na hora? Porque que eu tô afogando?

PATA: O leite é para amaciar a carne, dar mais sabor.

POHC: Não precisa! Eu já tô morto.

PATA: No almoço, sirva com vinho branco.

POHC: Almoço?

PATA: Esse prato serve apenas duas pessoas. E não é para você, menino.

(Do pequeno gravador no bolso de Pata ouvimos a voz de J.)

PATA: Pata, é preciso retirar os espinhos. Todos.

POHC: Jota! Eles sempre deixam algum, sempre deixam algum espinho, Jota! Eles sempre deixam algum...

(Sentinelas entregam as roupas de Pohc e ele sai. O Menino começa a engasgar. Galego entra, cego.)

GALEGO: É aqui que mora uma mulher chamada Pata?

PATA: Sou eu.

GALEGO: E o nosso filho?

MENINO: Eu.

GALEGO: Tem se alimentado? *(Fazem que não)* Ainda dá tempo?

PATA: O almoço está servido. Cuidado com os espinhos.

(A família inicia seqüência rotineira, em que o Menino engasga e cai.)

(Família repete seqüência enquanto:)

16 • Nana Rubi

Nana, pendurada no rapel, aproxima-se de Rubi, a catar cacos no chão.

NANA: Qual o seu nome?

RUBI: Rubi.

NANA: Por favor, sabe onde tem uma loja de peixes por aqui?

RUBI: Desce essa rua, terceira esquina à direita, e no retorno... não existe retorno.

NANA: Hã?

RUBI: Você não é daqui, é?

NANA: Não, tô viajando há um bom tempo...

RUBI: Sozinha?

NANA: Muito. Eu não paro num lugar, né... Agora mesmo tô sem destino de novo.

RUBI: Eu, pela primeira vez. Você não sente saudade?

NANA: Saudade? De ter hora pra acordar, pra chegar no trabalho, de almoçar sempre às 12 e 30, sabendo o cardápio de cada dia. De ter a agenda cheia, ir ao cinema com amigas toda quarta-feira na sessão das 9. De dormir sempre na mesma cama, de dar boa noite pra mesma pessoa. Eu sinto falta de ter um lugar, uma rotina. *(Rubi deixa seus cacos caírem)* Até os pássaros precisam de um chão para descansar.

RUBI: Se você quiser, eu te dou o meu chão.

(Nana olha esperançosa, pousa.)

17 · Castro, Alva, Menino

Alva já está dentro do tronco; Castro é arremessado dentro dele, eles se entreolham. Desejam-se, mas fracassam no sexo. Castro não consegue penetrar, ou penetra, mas não consegue ter prazer, por não conseguir deixar de ver sua mãe ou sua irmã em cada mulher. Alva não consegue engravidar; quer crer que nascerão margaridas (E só lhe nascem rosas), não aceita que possa ser estéril.

ALVA: Que bom que você veio, Castro.

CASTRO: Seu cabelo cacheado deve dar um trabalho e tanto, não é?!

ALVA: Vem... quem sabe com você!!?

CASTRO: Sabe... eu nunca....

ALVA: Eu sei.

CASTRO: Sabe??

ALVA: J. me disse algo sobre jardim, sobre o nascer... agora eu compreendo: você será o pai do meu filho...

(Os dois tentam o coito. Castro não consegue; trava-se ali uma luta entre uma vaca estéril querendo cria e um touro castrado de referências masculinas.)

CASTRO: Eu não consigo!! ...

(Alva se afasta.)

CASTRO: O seu cabelo... Sabia que, se cortado na lua crescente, fica mais bonito e saudável?...

(Alva sai de cena; fica o foco em Castro)

CASTRO: Tanto tempo. Tantas mulheres... Mãe, mãe, irmãs, tias, tantas!! Palavras regadas a chá, bordados e cabelos em flores, tantas canções de ninar... Canta pra mim mãe... canta!!

(Alva encontra o Menino no jardim do prédio – chão – e o acolhe. Ele mama nela, mas engasga-se com o leite, e foge. Alva, saindo, entende que não há nem rosas nem margaridas no jardim, apenas sementes secas na terra infértil.)

ALVA: Você é um filho? Um filho?

MENINO: Sou... um filho sem mãe!!!

ALVA: Mas não existe filho sem mãe, existe mãe sem filho.

MENINO: Então, eu sou o primeiro que você conhece. Minha mãe me disse que a vida dela acabou quando a minha começou. *(Chora)*

ALVA: *(Aproximando)* Você está com fome?

MENINO: Fome de leite...

ALVA: Vem, eu tenho o que você quer... vem!!

MENINO: Não consegue mamar. *(Alva insiste em vão)*

MENINO: Eu quero leite de mãe... de mãe.

ALVA: *(Girando no palco)* O quê?

MENINO: Mas *você* pode me dar outra coisa.

ALVA: O que *você* quer de mim?

MENINO: Você tem um jardim, não tem?

ALVA: Tenho!!! *(Feliz)*

MENINO: Me deixa voltar... Me deixa voltar para onde tudo começou?!

ALVA: Não!! Não... *(O menino levanta Alva com a cabeça)* eu quero colher margaridas...

(Menino se afasta, Alva começa a enrolar e a puxar a placenta para dentro da saia. À medida que vai colocando a placenta pra dentro, vai saindo; pega a sementeira.)

ALVA: Eu planto margaridas, eu tenho um jardim pequeno, mas tem rosas também. Vermelhas. Todo mês nascem rosas vermelhas, elas escorrem... Era pra ser um menino lindo, mas ele insiste em nascer rosa, vermelha. Eu sempre tive vontade... eu sempre tive um imenso jardim, por dentro.

18 • Casa do Pai – 2

Saul passa mal, acha que vai morrer e entra em desespero; ele é contido pelos Sentinelas através de cordas.

SAUL: Alguém me ajuda aqui. Pelo amor de Deus, não me deixa morrer, não. Eu não quero morrer sozinho, não, gente. Castro! J.! Avisa meus filhos que eu tô morrendo; alguém manda chamar eles pra mim, pelo amor de Deus. Chegou a hora, gente, não deixa não, não me deixa morrer, não. Alguém tira minha pressão aqui gente. Eu vou morrer.

(Saul cai e silencia. Sentinelas aproximam-se de Saul aparentemente morto.)

GUIDO/FIDO: J.? Parece que você chegou tarde...

(Castro surge carregado de sapatos. Quando vê o pai, os sapatos começam a cair...)

J.: Castro, vamos fazer como nosso pai pediu. As mulheres com as velas na primeira fila, as faixas de condolências.

CASTRO: Saudades... de seus eternos...

SAUL: A música...

(Diva começa a cantar "Que será".)

J.: A nota de falecimento.

CASTRO: A família... convida todos...

(Sentinelas realizam atos fúnebres – posicionam o corpo, trazem caixão, marcham. Saul recupera-se e corrige a cena do próprio funeral.)

SAUL: Que burburinho é esse?... eu não morri, não... Não ri, não!... no seu velório estarei rindo com os lábios frios, cheios de formol. E essa música? Não é essa música, não... *(Diva pára de cantar e sai de cena)* Tá tudo errado! ...

19 · Ignácia, Rubi e Gado

Ignácia estranha a nova habitante do apê.

IGNÁCIA: De onde você vem?

RUBI: Eu? De um lugar que não tem retorno.

IGNÁCIA: Mais uma que não sabe de onde vem.

RUBI: Sei sim; eu não sei é pra onde vou.

IGNÁCIA: Se for comer pão, use o pratinho...

RUBI: Ãh?

IGNÁCIA: Senão as formigas...

(Ignácia faz o de costume: esmurra sua porta de giz, que não consegue abrir.)

J.: *(De cima da lage)* Ignácia, Ignácia! A porta abre pra dentro!... Está vendo as formigas? Não são formigas! Quando abrir a porta e assomar à escada, saberá que lá embaixo começa a rua; não a norma já aceita, não as casas já conhecidas, não a sinuca em frente; a rua, a floresta viva onde cada instante pode jogar-se em cima de você como uma magnólia.

(Ignácia vira-se, as palavras de J. são libertadoras. Ignácia sai do quarto, vai até a rua, entusiasma-se. Enquanto avança, as pessoas vão se tornando mais bovinas.)

IGNÁCIA: Pouco afeita a uma luta mais selvagem pela vida, eu tinha que decidir por mim mesma os caminhos a tomar sem nenhum auxílio de minha raça, e por mais ínfima que eu fosse, presa, o grito de conquista havia soado; sozinha no mundo, sem pai nem mãe, eu corria, arfava muda, concentrada; às vezes pairava sozinha num beiral de telhado e, então, parecia tão livre, estúpida... tímida... e livre!

IGNÁCIA tira da bolsa um pacote de remédio, que toma automaticamente. Tudo volta ao normal: as pessoas voltam a parecerem humanas, IGNÁCIA volta ao seu estado bovino.

20 Diva, Peixe, Ella, Rosa

Tapete vermelhe estendido, telefone no meio das pernas. Ele toca, Diva atende.

PROJEÇÃO: J. NO ESTÁDIO VAZIO, caminha sobre o gramado.

DIVA: Alô?

J.: Alô...

DIVA: Quem é?

J.: Diva, meu nome é J.

DIVA: J?...

J.: O vazio do Estádio é o mesmo vazio de uma bolha...

DIVA: Repete.

J.: O vazio do Estádio é o mesmo vazio de uma bolha... A Liza, a Liza está bem.

DIVA: De bruxas e histéricas, o que me restou... sou só um teatrinho.

J./DIVA: Não pense que o telefone vai lhe trazer os números que procura. Por que haveria de dar? Só lhe dará o que você já tem de preparado e resolvido. O triste reflexo da sua esperança. Esse macaco que se coça em cima da mesa e treme de frio... *(J. repete com Diva essa fala)*

(Diva se masturba, não goza; cai a ligação...)

DIVA: Ruminando num pasto verde... *(Sentinelas levantam Diva)* Antes um touro tripudiado *en plaza* de toros! Antes um bezerro dando cabeçada na cerca!!! *Start spreading the news...*

(Diva começa a cantar, Sentinelas começam a puxar o tapete dela, que cai, levanta e continua cantando; o próprio touro tripudiado, o bezerro dando cabeçada na cerca. Ela não agüenta e pede aplausos. Os aplausos começam, mas se cessam rapidamente. Só Pohc continua a aplaudir. É aí que ela o percebe e o rejeita.)

POHC: Que bonita! ... Que bonita!

DIVA: *(No microfone, com desdém)* Bicho... feio... peixe...

POHC: Uma estrela... do mar...

DIVA: Do mar?

POHC: Do esgoto... que eu comi...

DIVA: Peixe, bicho feio... *(Sentinelas encorajam Diva a agredi-lo verbalmente)* bicho... feio...

POHC: *(Próximo à Diva, no microfone)* Se todos gostassem de você como eu gosto, aí você seria o que pensa que é... Mas acabou...

(Diva larga o microfone e se afasta.)

POHC: *(Aponta para o telefone fora do gancho)* Olha lá, tá vendo? Liza Minelli morreu... Esse tapete ta todo empoeirado

(Diva se coça e sai do tapete; olha em volta, olha platéia, procura algo, falta-lhe o ar, cai no chão. Primeiros mugidos.)

POHC: Canta comigo...

(Pega o microfone, o pedestal e leva até ela; ela tenta cantar e, ao tentar cantar, muge; tenta se levantar e cai de novo. PEIXE tenta sustentá-la inúmeras vezes, até conseguir, e começa o dueto.)

POHC: Phoc, phoc...

DIVA: muuuu...

(Ao se perceber naquele estranho dueto, Diva se enrola no tapete, e tenta correr. Sentinelas e Pohc seguram o tapete e ela se desenrola involuntariamente. Cai aos pés de Ella.)

ELLA: Não tem final feliz? Mas... Eu vim para isso. Você é... bom, era tão linda... Não fica assim. Canta aquela tão bonita. Eu gostava tanto de você. Olha para mim... Você cantava para o mundo e eu.. .Para quem canto eu? Chega! Eu vim só para te ver, se eu não tivesse vestida assim, tão, tão... ridícula. Você se lembra do final da história? Eu acho, não, eu tenho certeza de que não era assim, que eu vi nalguma parte uma saída, era *(tapa os olhos e da voltas)* para lá? *(Sai da cena em procura desse espaço)*

(Enquanto Ella fala, a Diva, agora Vaca, fica no jogo da vaquinha de brinquedo com os sentinelas e, em seguida, atravessa o palco lentamente, seguida dos Sentinelas, de Castro e do Menino.)

(Rosa vê tapete vermelho da Diva estendido aos seus pés.)

ROSA: Ella, olha, é por aqui, a estradinha, os tijolinhos amarelos! Não está vendo?... *(Canta) Somewhere over the rainbow...*

(Rosa começa a cantar "NEW YORK, NEW YORK", de forma cada vez mais vibrante. Diante dos aplausos, apavora-se.)

ROSA: Pára! Pára!! Pára!!...

(Rosa se enrola no tapete vermelho da Diva – de quatro no aquário – e se recolhe no seu canto; vê Ella dirigindo-se ao portão.)

FIDO/GUIDO: Ella, espera, não...

(Ella hesita, escuta o incentivo de Rosa e os alarmes das Sentinelas. Ella abre o portão. Sentinelas se desesperam, correm. Guido liga a câmera e filma Ella saindo; Fido sobe à passarela e liga holofote.)

21 Final

Ella sai e, do lado de fora, descreve o que vê.

ELLA: Acho que... eu consegui, Rosa, eu tô aqui... Aqui tem... tem ar, venta, é fresco, tem... lixo e tem *(Número de carros)*. Tem J....

(Ella cruza com J., que retorna.)

ELLA: J., é este o final da história?

J.: O final?...

(J. entra pelo portão aberto.)

J.: No final... ela volta.

(Ignácia a cobre com um roupão, J. caminha em silêncio até se assentar numa cadeira colocada por Castro.)

J.: *(Assentada)* Pede um café e um cigarro.

(Saul entrega lhe o cigarro. Alva traz o café. J. saboreia ambos.)

FIDO: Está vendo, J.! Tudo aqui foi feito pra você ficar feliz. Me diz, quantas pessoas há lá fora?

(Guido traz o cincerro de J. e coloca em seu pescoço.)

GUIDO: Que bom que você voltou, J.

ALVA: J., você ainda está ouvindo o jardim?

MENINO: As pessoas lá têm fome?

SAUL: Por que você demorou tanto, minha filha?

GALEGO: Há quanto tempo não nos vemos, J.?

ROSA: Onde você estava... é escuro?

IGNÁCIA: As pessoas são felizes lá?

RUBI: Como a gente faz pra chegar lá?

CASTRO: O que aconteceu com o seu cabelo?

NANA: Você sentiu saudade?

PATA: Por que você voltou, J.?

(J. escuta as perguntas das personagens de seu círculo, tenta responder, mas não consegue falar – as palavras desarticulam-se, tornam-se bolhas vazias. Ela só consegue produzir o mesmo som de bolha estourando que o peixe faz.)

J.: *(Pohc...)*

(Pohc surge vindo em direção a J., fazendo o mesmo som.)

POHC: *(Pohc, pohc...)*

(B.O. lento.)

QUANDO O PEIXE SALTA

Direção: Rodrigo Campos e Fernando Mencarelli
Criação: O grupo
Dramaturgia: Rodrigo Campos e Fernando Mencarelli *com a colaboração do elenco*
Cenário: Geraldo Magela
Figurino: Paolo Mandatti
Trilha Sonora: Lucas Miranda
Iluminação: Gil Esper, Marina Arthuzzi e Jõao Marcos Dadico
Vídeo: Joacélio Batista e Rodrigo Campos
Treinamento de rappel: Lourenço Marques
Aquecimento: Guilherme Morais
Contra-regra: Welerson de Aquino (Neném)
Cabelos: Eduardo Amaral
Consultoria Tecnológica: Célio Ferreira e Luiz Henrique
Fotos: Guto Muniz
Design Gráfico: Glaura Santos
Som: Joyce Malta, Marina Viana e Thaís Inácio
Vídeo e Tecnologias: Guilherme Morais, Joyce Malta e Marina Viana
Figurinos: Cleo Magalhães, Gabriel Castro e Saulo Salomão
Cenário: Henrique Limadre, Javier Galindo, Patrícia Diniz e Pedro Chaib
Iluminação: Anabella Calisto, Anaísa Brito e Rosângela Patrício
Produção: Geisa Alvarenga Costa e Rodrigo Fidelis
Realização: Galpão Cine Horto

Elenco/Personagem

Anabella Calisto (Ella)
Anaísa Brito (Nana)
Cleo Magalhães (Rosa)
Gabriel Castro (Castro)
Geisa Alvarenga Costa (Alva)
Guilherme Morais (Guido)
Henrique Limadre (Menino)
Javier Galindo (Galego)
Joyce Malta (J.)
Marina Viana (Diva)
Patrícia Diniz (Pata)

Pedro Chaib (Pohc)
Rodrigo Fidelis (Fido)
Rosângela Patrício (Rubi)
Saulo Salomão (Saul)
Thaís Inácio (Ignácia)

Professores

Musicalidade: Kristoff Silva
Preparação Corporal: Lydia del Picchia
Improvisação: Mariana Muniz
Laboratório: Kali Quinn e Jonathan – Criação com Objetos
Palestrantes: Dudude Herrmann, Gil Amâncio, Marcelo Kraiser, Marcos Hill, Ricardo Aleixo, Sebastião Pádua e Thelma Fernandes

OFICINÃO
2007

Lúdico Circo da Memória

GALPÃO CINE HORTO

LÚDICO CIRCO DA MEMÓRIA

Francisco Medeiros*

Primeiros passos

Tudo começou num encontro entre Chico Pelúcio, Luis Alberto de Abreu, Tiche Vianna e eu num café da Av. Paulista, em São Paulo. Encontro agendado para tratar de uma possível aventura comemorativa dos 10 anos do Oficinão do Galpão Cine Horto. Empreitada ousada, nova para todos nós. Afinal, o Oficinão deveria realizar um espetáculo com um grupo de atores selecionados no país, coordenado por uma equipe de São Paulo e criado em Belo Horizonte. Não sabíamos como fazer, mas a vontade de arriscar era tanta, que lá fomos nós...

Primeira ação: sentar em volta de uma mesa e reunir interesses esparsos, mas relevantes para cada um. Apareceram alguns impulsos que pareciam estimulantes, como a vontade de investigar mais a fundo a convivência entre linguagens cênicas: teatro, dança, mímica, teatro de máscaras, música. E, claro, a possibilidade de insistir na investigação da potência da narrativa no teatro, já que esse era um interesse de todos há anos. Na cabeceira, Chico Pelúcio ouvia e se desdobrava na tentativa de enxergar como viáveis as "viagens"

* Bacharel em Direção Teatral, Crítica e Dramaturgia pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Assina a direção de mais de cem espetáculos de teatro, dança e ópera e desde 1999 e é Diretor Artístico do Núcleo Argonautas de Teatro. Foi editor da revista *Theatre of the Américas*, Coordenador de Projetos da organização Theatre of Latin America (EUA) e dirigiu a Divisão de Difusão Cultural do SESI-SP. Assina a direção do espetáculo *Lúdico Circo da Memória* junto com Tiche Vianna.

que se insinuavam naquela mesa de café. Abreu e Tiche eram velhos conhecidos do Galpão Cine Horto, parceiros de muitos sonhos realizados. Eu, caçula, recebido desde o início como um parceiro desejado, vinha de vibrantes incursões, como orientador, no Oficinão de 2006. Não havia razão para hesitações naquele momento: o futuro estava selado, tudo indicava que o Oficinão ia mesmo sair.

Faltavam, ainda, muitos meses para o início, necessários para dar conta da audácia da aventura. De mansinho, sem atropelos, fomos, juntos, desenhando o perfil da equipe de orientadores de Belo Horizonte, as datas, critérios, etc. Foi assim que se juntaram a nós Marcelo Cordeiro, responsável pela condução da equipe no dia-a-dia, Dudude Hermann, no trabalho de Corpo, Babaya, na Voz, Fernando Muzzi, na Música, e Luiz Fuganti, na orientação do nosso Pensamento.

Como projeto, tudo estava bem amarradinho, mas, deliciosamente, ninguém sabia onde íamos parar, nem quais seriam as diretrizes de criação. No entanto, sabíamos também que as coordenadas iam surgir do contato com o elenco. Afinal, como sempre, era o ator o centro gerador das imagens e deflagrador das ações. Era chegado o momento de entrar em contato com os atores interessados.

Primeiro desafio: selecionar 30 dos 79 inscritos, muitos deles vindos de diferentes regiões do país e, naquele momento, prontos para enfrentar um ano de trabalho intenso, tendo ainda que descobrir como sobreviver numa cidade grande como Belo Horizonte. O cotidiano desenhado era bastante exigente: 6 dias de trabalho, um mínimo de 4 horas diárias durante cerca de 9 meses: uma gestação movimentada, no mínimo. Dos 36 escolhidos, a seleção natural incumbiu-se de reduzir para 10 no decorrer do processo. Os critérios de seleção foram os habituais:

- disponibilidade para o jogo e para o trabalho coletivo, uma vez que o processo colaborativo era um eixo importante e desejado do trabalho, pois explicitava a vocação do Oficinão de estimular o coletivo no teatro de forma cuidadosa e exigente.

- habilidades diferenciadas, como certa intimidade com a música, a dança e outras linguagens presentes na cena contemporânea.

- disponibilidade para enfrentar as dificuldades e os desequilíbrios que esse tipo de processo acarreta no dia-a-dia de cada um dos integrantes.

Segundos passos

Era o momento das primeiras ações efetivas no processo criativo: partir de histórias relevantes, interessantes, mobilizadoras, que habitavam os intérpretes. Depois de um primeiro momento ainda tímido, atravancado, começaram a surgir os primeiros tesouros escondidos nas memórias de cada um. A direção (Marcelo Cordeiro) procurava não deixar escapar nenhum interesse surgido no grupo sem que, de alguma maneira, ele fosse também contemplado por uma prática ou, pelo menos, colocado como vislumbre de alguma ação no futuro. E, claro, para esse movimento foram essenciais as estimulações vindas do trabalho corporal, vocal e musical.

A memória revelava histórias surpreendentes, imagens preciosas e, o que era mais interessante, não ficavam restritas ao manuseio de seus autores: muito pelo contrário, migravam abusadamente de um intérprete para outro. Todos tinham a experiência de verem suas autorias devassadas por estranhos, enredos revelarem facetas nunca imaginadas, enfim, perspectivas novas de olhar contaminavam permanentemente os "documentos" trazidos por cada ator.

Paralelamente, desenvolvia-se um intenso trabalho junto ao elenco, na tentativa de dar espaço para a emergência das inclinações de cada um, aprimorar a qualidade da presença e tentar, também, ampliar o espaço para o risco, para a aventura, para o desconhecido. É desnecessário dizer que as dificuldades foram imensas; afinal, ninguém está pronto para uma imersão deste tipo, que revela, a cada passo, nossos medos, limitações, inseguranças... Mas ela tinha sido desenhada exatamente para chegar nesse lugar: o Oficinão é também um espaço de des-cobrir áreas adormecidas ou nunca visitadas. Por isso, era também tão importante manter um nível de exigência maior do que o habitual para todos nós, além de abrir um espaço privilegiado para as intuições, num esforço de inibir o impulso de "resolver" os problemas.

Gerar e colocar questões era um lema para todas as áreas, tanto para as chamadas práticas como para as teóricas: Luiz Fuganti, já no segundo mês, tinha abalado a estabilidade dos conceitos, das opiniões e mostrado prismas inusitados de olhar sobre o homem, o mundo, as relações da arte com a criação, etc. Dudude, Babaya, Muzzi e Marcelo provocavam desestabilidades a partir do corpo, da voz, da música, tudo sempre com muito cuidado e carinho, sem abdicar da contundência e do convite à superação dos limites. Nossa maior dificuldade era conviver com uma dinâmica exigente, intensa e, ao mesmo tempo, volátil, mutante, sem se ocupar da necessidade de fechar, resolver, decidir um caminho. O impulso é sempre o contrário, o de definir, fechar, para se sentir eficaz, objetivo e preparado para o passo seguinte, sempre em terra firme. Assim fomos, em passos, corridas, tombos, letargias, sempre nos movendo num terreno pantanoso, movediço, e que exigia um estado de alerta especialíssimo.

Uma vez por mês, durante quatro dias, a equipe de São Paulo visitava o processo. Não é difícil imaginar a intensidade desses encontros nos quais todos queriam compartilhar semanas de atividade frenética em poucos dias de convivência. Resultado: tudo era vivenciado de maneira superlativa, desde os entusiasmos das vitórias, dos prazeres, das descobertas, até as inflexibilidades diante do novo, a dificuldade de ver e de conviver com o outro, o (des)interesse pelo que habita fora do espaço do "eu", ou seja, nada muito diferente do que ocorre em muitos e muitos processos de criação.

A diferença estava no tom, na cor, no sabor, pois, nesse momento, todos já tinham percebido que o tal processo colaborativo exigia de cada um tudo o que tinha para dar e mais um pouco. E que, muitas vezes, a assinatura, os créditos, iriam "desaparecer" na vala comum da "equipe". Nada novo também nessa postura, mas era ainda difícil para todos reconhecerem a importância de "ser um colaborador ativo" num mundo em que a qualidade do ser humano é medida pela sua capacidade de se impor diante dos outros. Mais difícil ainda é entender que o processo colaborativo exige também que cada um tenha *interesse* pelas ocorrências e pelos outros e não *generosidade* para receber as contribuições e conviver com os demais.

No plano da instrumentação, a convivência com os orientadores de corpo, voz e música já tinha ultrapassado o período dos primeiros

contatos. Era o momento de construir uma ponte que conectasse o resultado dos estudos e do treinamento com a criação propriamente dita. Para isso estavam claramente estabelecidos alguns pontos:

1. O trabalho seria construído a partir de quatro histórias simultâneas. Estas histórias fariam parte do espetáculo de uma companhia de teatro em temporada.

2. Haveria um narrador-mor, personificado na figura do Diretor Artístico da trupe de atores itinerantes.

3. O desenvolvimento das histórias deveria sofrer um abalo considerável a partir do momento em que a Memória passasse a interferir no bom andamento da trama e da fluência da temporada.

Não é difícil localizar a ligação entre a estrutura já desenhada e o percurso descrito pelo processo. Tudo se originou das narrativas trazidas pelo elenco num encontro com as expectativas, interesses e proposições dos outros integrantes.

Nesse momento, o trabalho tinha colecionado uma quantidade considerável de propostas cênicas, idéias, imagens, sensações, temas. Também estava sendo feito um levantamento, por todos os envolvidos na criação, de canções coletadas da memória individual, da memória da cidade, do estado de Minas, do país. Os atores estavam todos confusos diante da necessidade de entender o que era ação física no teatro, narrativa, ator narrador, busca da síntese, da intensidade sem cair na ilustração; a diferença entre sensação e sentimento, imagem e figura. Além disso, estavam todos imersos na tentativa de entender o que era elaborar uma proposta cênica que viesse do elenco, sem que, com isso, estivessem todos desempenhando as funções de dramaturgos ou de diretores. Ou seja, havia a tentativa de desvendar como se comportar num universo que procura a horizontalidade das relações e que exige uma aproximação com as noções de autonomia, jogo, atenção para ver o que ocorre em todas as camadas da criação e uma percepção da diferença entre autoridade e liderança.

Para resumir, o Oficinão convivia com as turbulências sempre presentes num processo não autoritário, coletivo, e que não abdica em momento nenhum da manutenção do espaço para o risco. Confrontações, crises, deserções, questionamentos, eram ingredientes do dia-a-dia. Difícil mesmo era fazer com que fossem combustível de boa qualidade para a nau continuar em movimento.

A chegada do primeiro *canovaccio* trouxe um alento, um pulmão extra que nos permitia respirar um ar mais leve. Mas, para onde o *canovaccio* nos levava? Para a confirmação da estrutura que vinha surgindo, além de delimitar o perfil de cada uma das quatro histórias, que seriam de:

- Um homem que perdeu a memória;
- Um homem que perdeu a fé;
- Uma mulher/bailarina que procura a morte depois de perder o sentido da vida;
- Uma mulher que procura o sentido da vida ao se deparar com um casamento sem sentido.

As quatro histórias seriam nascidas da memória, da figura arquetípica de uma mãe que tece a teia das histórias numa máquina de costura, sempre acompanhada de uma criança sentada a seus pés e atenta às narrativas. A estrutura propunha um espetáculo que continha as histórias e que viesse sendo ameaçado por forças estranhas (da memória). O Diretor do espetáculo, inflexível e por isso mesmo incapaz de se articular diante do novo ou do imprevisto, luta desesperadamente para manter a "vida" de sua criação dentro dos parâmetros estabelecidos. A presença viva da memória seria encarnada num coro sempre pronto a invadir, ora sorrateiro, ora de maneira deslavada e surpreendente. O coro/memória, introdutor do caos, propunha um novo olhar sobre as histórias e suas interferências deveriam servir, sempre, para lembrar ao homem da possibilidade de optar por outros caminhos para manter vivo o impulso da busca, do sonho, do movimento, da vida, enfim.

Diante do *canovaccio*, uma certeza. A de que estávamos todos diante de personagens contemporâneas, imersas em crise, fragmentadas, vivendo estados alterados, e todas experimentando situações-limite, vivendo limiares extremos. Sem esquecer de que eram, todas, peregrinos incansáveis, sedentos de vida, embora as camadas superficiais indicassem homens e mulheres "desistidos", conformados. Entre esses dois extremos, já no *canovaccio*, surgiam nitidamente as imagens atônitas de seres humanos embrionários sim, mas portadores de uma potência que mobilizava corações e mentes de todos os participantes.

Terceiros passos

Como fazer para tornar vivos, expressivos, interessantes esses seres que tanto mobilizavam o elenco? Como vencer o cansaço de um processo longo, difícil, que exigia a paciência de um artesão e a urgência de um militante apaixonado? Como não se preocupar com o resultado, como não se precipitar para, mais uma vez, se entregar ao impulso de resolver as questões com fórmulas e recursos adestrados em cada um? Como se aproximar da poesia em alta voltagem que já emanava da primeira versão do texto? Como descobrir o envolvimento de um narrador com o objeto narrado e traduzir esse envolvimento no corpo do intérprete? Como ajustar as dimensões da produção às exigências do projeto? Eram algumas das perguntas que se infiltraram no cotidiano e que tinham chegado para ficar.

A primeira opção foi lançar mão de todos os recursos conhecidos para manter aquecida e vibrante a atmosfera de trabalho: para isso, em primeiro lugar, imergir na busca de esclarecer o papel importante que o elenco tinha pela frente como propositor-mor das imagens, dos estados e da relação espacial que a peça pedia. Sem dúvida, essa era a opção menos prática, mas a que se aproximava mais das diretrizes de um projeto como o Oficinão.

Sem dúvida, também, esse era um caminho de radicalidade que, sabíamos, ia cobrar seu preço no final do percurso: as nossas fragilidades corriam o risco de se evidenciarem diante do público, nos-

sas carências expostas poderiam comprometer em alto grau a comunicação do espetáculo. Mas era posição de todos que não deveríamos, em momento algum, nos entregarmos à tentação de lançar mão de recursos externos ao processo, os chamados truques, para que estivesse garantido o acabamento com certo charme, a embalagem requintada envolvendo um produto requentado. E lá fomos nós, caminhantes amedrontados diante do futuro, tentando não abrir mão de um alto nível de exigência e risco.

A chegada de profissionais responsáveis pelo cenário, figurinos e luz trouxe mais uma carga de excitação. Novos parceiros, novos olhares, ignorantes de muitos de nossos passos, mas isentos das marcas do caminho.

Ocupar o espaço do Galpão Cine Horto de tal forma que pudéssemos desenhar um espaço "seguro", "domado", convencional, para abrigar o espaço do espetáculo do Diretor. Concomitantemente, devassar os limites estabelecidos, rasgá-los para que a memória pudesse invadir sem pudor o universo seguro de um espetáculo ensaiado e em temporada regular. Essas foram as linhas-mestras que nos orientaram para definir planos, profundidades, larguras, ocultamentos e revelações contidos na cenografia. Para os figurinos, manter a síntese das proposições e dar ao público a sensação de uma quantidade imensa de seres periféricos que povoavam as memórias das quatro personagens centrais. A música também se definia em duas vertentes: as composições originais, ousadas, nascidas do encontro de Fernando Muzzi, Babaya e o elenco, apareciam, sobretudo, nas intervenções da memória "descomportada" das personagens. Por outro lado, as melodias e letras do cancioneiro popular e folclórico envolviam e definiam a personagem da Mãe e as reminiscências doces e tranqüilas que apareciam nas histórias.

Muitas tarefas objetivas, concretas mesmo, povoavam listas dos nossos diários de bordo. Cronogramas deixavam claro que nosso tempo era curto. Era o momento de estarmos todos juntos e atentos a cada passo. Portanto, não era mais possível manter as duas equipes de coordenação separadas. Contrariando a programação inicial, ficou decidido que os integrantes da equipe de São Paulo deveriam, com a maior urgência, mudar-se para Belo Horizonte e lá permanecer até a conclusão. Assim foi feito da maneira mais radical

possível. O cotidiano se modificou: as horas de trabalho dobraram, as tarefas se multiplicaram, as vidas se desorganizaram, a intensidade do trabalho aumentou de tal forma que a equipe passou um período como que embriagada por tantos estímulos, alternando momentos de descobertas com outros de cegueira e de descaminhos. Tudo dentro das expectativas de qualquer processo criativo. Só que, de novo, aqui tudo parecia super dimensionado pela radicalidade das dinâmicas escolhidas, pelo alto nível de exigência de um processo colaborativo e pela complexidade dos desafios.

Essa fase final parecia mais uma aventura no mar, todos nós numa embarcação que navegava com força total por mares quase sempre revoltos, agitados, e vendo o porto a quilômetros de distância. Mas, como sempre, aportamos, ainda que com certo atraso. E, também como sempre, o saldo se revelava a partir do encontro com o público: nossas fragilidades ficavam evidentes, mas também nossas forças mostravam sua capacidade de atingir corações e mentes.

Sempre dizemos e repetimos que o teatro é efêmero, dura o tempo de uma sessão. Impossível de repetir, tanto tempo de estudos e pesquisas parece escorregar entre os dedos, desaparecer. Mas, como a fênix, o espetáculo teatral está sempre pronto a renascer na noite seguinte, melhor ou pior, importa pouco, mas vivo, se ele fizer algum sentido para as vidas dos seus integrantes. Neste ponto, tenho a convicção de que fomos bem sucedidos: vivemos juntos um momento privilegiado de aprendizado, de possibilidade de amadurecimento. Resta a cada um de nós decidir o que fazer com a experiência, cabe a cada um de nós processar os alimentos que produzimos juntos e encontrar cada um o caminho para continuar vivo e ativo.

LÚDICO CIRCO DA MEMÓRIA

PERSONAGENS

Diretor
Narradora
Velho
Homem sem fé
Helena
Mãe de Helena
Amiga de Helena
Mãe
Pai
Tiodomir
Tiodolinda
Andarilho
Menino do ar
Mãe do menino do ar
Bailarina
Mulher da marquise
Mulher do abraço
Menina
Menino da pipa
Mulher da Sombrinha
Zezé
Transeunte

Prólogo

Um domador no selvagem e lúdico circo da memória

Tudo o que não for platéia pode ser considerado pelo encenador como área de representação e esta área estará dividida em dois espaços distintos: o primeiro deles, a que chamaremos ***palco,*** *é um retângulo de aproximadamente vinte e poucos metros quadrados. É nesse espaço que deverão estar os quatro protagonistas das histórias narradas, sempre que evocados. Nestes momentos os protagonistas estão em estado de representação. Neste palco se dá de forma prioritária a encenação do diretor. Esta encenação tem também, em tese, algumas poucas cenas, ao fundo, representadas pelas figuras da memória.*

Todo o espaço restante ao lado e ao fundo da área de representação será a ***área da memória.*** *Nela circularão figuras da lembrança dos quatro protagonistas. A princípio, as duas áreas são rigidamente delimitadas, mas com o transcorrer do espetáculo elas se confundirão com a força das figuras da memória.*

Essa área da memória é tomada principalmente pela irrupção descontrolada da memória dos protagonistas, grande parte dela de forma invasiva, não fazendo parte do espetáculo do diretor. Essas irrupções estarão devidamente assinaladas no texto.

O espetáculo será construído por dez narradores que se incumbirão de todos os papéis.

Os narradores, embora estejam sujeitos à uma coerência de ações, não estão sujeitos a uma unidade de lugar, ou seja: eles não estão todos, necessariamente, no teatro narrando para a platéia, eles podem estar também, se isso for interessante à encenação, em locais ficcionais (Casa, rua, praça e fazendo coisas triviais como lendo jornal, cozinhando, fazendo pão, etc.) como se dessem o depoimento para um único ouvinte ficcional. Essa é apenas outra possibilidade de jogo entre narrativa épica e personagem dramático.

À entrada do público, a cena deverá estar nua, com exceção apenas de uma antiga máquina de costura a pedal, localizada na área me-

mória. Escurece e logo se ouve o ruído característico do pedalar da máquina. Uma lâmpada comum, pendente de um fio, é acesa e sob a luz fraca vê-se uma mulher que canta uma velha canção, já esquecida por nossa memória, enquanto trabalha à máquina: é a ***Mãe****. Ao pé dela, sentada no chão, brincando com retalhos, uma criança. A mãe inicia a contar uma história à criança e ao público.*

MÃE: *(Canta enquanto costura à máquina)*

Casinha de bambuê,
Forrada de bambuá,
Auê, auê, auê,
Auê, Auê, Auá.

Começava desse jeitinho, assim... com essa velha canção do tempo de minha mãe. Aí, luzes se acendiam bem devagarinho, iluminando todo no tablado... E era tudo bonito, bonito, como história de era uma vez. E tinha um homem. Não digo que era ruim, mas rigoroso, isso era, sistemático mesmo, bem carranca! Sua palavra era lei, palavra de rei que não volta atrás, e o mundo, ele dizia, era um vale de lágrimas no tempo em que ele vivia. Era assim... Tempos duros pedem duros corações, dizia. Não sou mau, o tempo é mau, dizia ele, e eu sou filho desse tempo. *(Entra um homem, o diretor)* Era diretor de uma companhia de saltimbancos que percorria cidades e lugarejos, mostrando os dramas e as dores do mundo. *(O diretor entra, vê a mulher e esboça um sorriso de contrariedade)*

DIRETOR: Ah, meu Deus! Ela já começou! Uma distração minha e ela já começou. *(Ao público)* Começou o espetáculo antes de minha ordem e nem protagonista, nem personagem desse espetáculo é! Ela que é apenas uma difusa figura do fundo da memória de um de nossos protagonistas. Quando eu, que sou, como ela bem disse, o diretor e cheguei para dar início ao espetáculo, ela já começou a arenga dela com vocês.

MÃE: Normalmente ele chegava irritado, reclamando de coisa aqui, coisa ali... mas não era má pessoa. *(Diretor faz um aceno de cabeça, irônico)*

DIRETOR: Obrigado. *(Ao público)* Mas não se deixem enganar: ela é só uma intrusa que insiste em se colocar no primeiro plano desta representação!! *(Ríspido)* A senhora me dá licença!!!! *(A mulher se retrai e volta para sua máquina de costura. uma criança de esconde atrás da mulher. o homem volta-se ao público)* Desculpem, mas me explico e logo vocês entendem. *(Grita para as coxias)* Entrem!

MÃE: Ao grito do homem, quatro personagens correram para o centro do palco. Foi assim... *(Dois homens e duas mulheres correm para lugares demarcados por um foco no centro da cena. o diretor faz um gesto de irritação)*

DIRETOR: Posso, pelo menos, narrar o que acontece dentro do meu espetáculo? *(Aos personagens)* Contem quem vocês são!

HOMEM SEM FÉ: Sou um homem que perdeu a fé.

VELHO: Eu caminhava na calçada desta cidade. O susto me parou quando percebi que não sabia aonde ia, nem me lembrava como tinha chegado até ali. Sei que tenho uma casa, talvez tenha uma família, mas não sei onde... A memória vaga, passa por lugares e pessoas, sem que eu possa pará-la. Não sei meu nome e a imagem dos amigos, como o vento, foi soprada para longe, para o esquecimento.

DIRETOR: Sejam mais objetivos, sem fazer muita poesia!

HELENA: Estou prestes a desmanchar vinte anos de casamento por causa de um desconhecido que me sorriu na rua.

BAILARINA: Sou bailarina e... vou me suicidar esta noite.

DIRETOR: É só. Podem sair! *(Os quatro saem)*

MÃE: *(à saida)* E aquele homem continuou tentando explicar ao público...

DIRETOR: Entendam, este era o meu espetáculo: apenas quatro histórias tristes, dramáticas e reais que emocionavam o público. Esses quatro personagens se debatiam à deriva, como se a cidade fosse um oceano, presos a impulsos e a perdas de que desconheciam a origem.

MÃE: Eu era apenas uma lembrança fugaz daquele homem que perdeu a memória, mas era mãe e coração de mãe se confrange...

DIRETOR: *(Explode em irritação)* Pára de falar! Pára de interferir! *(Ao público)* Desculpe, mas ela me exaspera! Nem mesmo mãe ela é!

MÃE: Sou Mãe!

DIRETOR: É só uma imagem, um fragmento de memória, nada mais! Uma lembrança que ganhou imagem e vontade como um fantasma do passado. *(Suspira cansado)* É ilógico, absurdo e irreal, mas é assim mesmo que tem decorrido a apresentação do meu espetáculo nos últimos dias! *(Olha perplexo para outras figuras, a maioria crianças, que tomam a área de representação, brincando, nas mais variadas situações; duas delas cantam uma canção antiga)* Do nada, figuras da memória dos quatro personagens começaram a ganhar forma e vontade no palco... *(A mãe corta a fala do diretor, que se irrita)*

MÃE: Surgem por detrás das cortinas, do cimo do urdimento, cruzam o ar, insinuam-se como fantasmas por debaixo das arquibancadas da platéia... *(O diretor corta a fala da mãe)*

DIRETOR: Cantam, gritam, contracenam, constrangendo meus quatro atores, subvertendo a ordem do espetáculo, a ordem do mundo, a lógica das coisas...

MÃE: Assim lamentava o diretor.

DIRETOR: *(Para mãe)* Não estou me lamentando e eu sou o diretor, não sou um personagem narrado por você! *(O diretor tenta o apoio do público)* E não é só isso! A desordem e a rebeldia desses... dessas... figuras, coisas, sei lá como devo chamá-las, se avolumam. Até ontem consegui manter o rigor e a disciplina e levar o espetáculo até o fim, tal como foi ensaiado. Hoje, não posso garantir, mas tentarei até o limite das minhas forças! *(Uma das figuras, Zezé, saco-de a saia e arqueia a sobrancelha)*

ZEZÉ: O que fiz? Quebrei-lhe a garrafa na cabeça e só lamentei a cachaça que se perdeu! Comigo, marido vai como o vento e vem como a chuva!

UMA DAS FIGURAS: Ela é Zezé, uma imagem querida da minha infância.

MÃE: E foi assim; vão escutando como tudo se deu... as coisas chegaram a tal ponto, que as lembranças começaram a evocar suas próprias lembranças, fazendo daquele teatro de saltimbancos uma confusão de imagens e figuras... *(Ri, divertindo-se com o que conta)* O diretor ia ficando fulo, tiririca de brabo, feito gato do mato. O público? Ficava meio sem entender muito bem, mas ia seguindo aquele teatro que era feito muito direitinho... *(Diretor tentando manter-se paciente)*

DIRETOR: Por isso, não se assustem com interferências intempestivas nem considerem autoritarismo eventuais explosões de ira de minha parte: elas são a garantia da ordem e a segurança de que vocês assistirão a um espetáculo tal qual ele foi ensaiado, com rigor e contenção artística, sem a anarquia e sensações desencadeadas por sei lá que forças obscuras! *(Grita)* Saiam! *(As figuras param assustadas. zezé faz menção de retrucar)* Não repliquem, não respondam, nem se rebelem! Apenas saiam ou não respondo por mim! *(As figuras entreolham-se. Zezé sai, contrariada. As outras figuras a seguem. O diretor olha o relógio e lança um olhar severo para uma figura que não conteve uma risada. Ao público)*. São... *(Diz as horas)* Imaginem a cidade neste exato momento, as pessoas anônimas, os carros, o peso do cansaço do trabalho do dia... a dor fina, aguda, dentro o que talvez seja angústia, a solidão dessa gente... Aproximem mais o olhar e vejam meus quatro personagens caminhando a passos incertos por esta cidade. Imaginem um a um. É disso que minha peça é feita. Por favor, esqueçam todo o resto, tudo o que viram até agora. Meu espetáculo, o espetáculo que vocês vieram ver começa agora, exatamente agora! *(Estala os dedos num gesto amplo e entra em cena um andarilho apoiando-se num bordão e carregando na outra mão um galho seco de árvore que segura sobre a cabeça. olha em redor e parece indeciso)*

Cena 1

A bailarina

ANDARILHO: *(Ao público)* Pergunto-me se não foi aqui, bem aqui, debaixo dessa árvore que secou de velhice... Ou, talvez, mais à frente, ali, no alto daquele viaduto que esqueci o nome, mas vocês sabem qual é... pergunto-me se não foi ali que uma pobre mulher buscou a morte. *(Faz o sinal da cruz e dá de ombros, conformado)* Hoje a morte é tanta e tão comum, que ninguém mais marca com uma cruz, uma flor, uma oração o lugar onde se deu o mistério do abandono da vida. *(Volta o olhar para fora)* Aproxima-se uma mulher com passos de quem tem medo... ou, talvez, não sabe aonde vai. *(Surge a bailarina a passos indecisos e olhar ausente)* Senhora...

BAILARINA: *(Abriga-se sob a árvore que o andarilho carrega)* Sim, senhor, foi aqui. Debaixo dessa árvore ela parou, aspirou ar, tristeza, a última coragem, correu, atravessando o silêncio e as poucas luzes da noite, e se lançou do viaduto. Os braços ainda agarraram o ar, como se quisessem se sustentar nele, mas, no prazo de um susto, afundou no nada em queda vertical e abraçou a morte e o chão de asfalto dez metros abaixo. Foi assim, simples assim.

ANDARILHO: Como sabia o que eu ia perguntar?

BAILARINA: Todos que param aqui têm a mesma curiosidade. Perguntam pela morte, ninguém pergunta pela dor de viver.

ANDARILHO: Eu pergunto porque conheço as minhas.

BAILARINA: É o primeiro. Eu lhe conto, senhor. Não foi ato de desespero nem tresloucado gesto como veio escrito num jornal. Foram migalhas diárias de desengano, soma de pequenas derrotas, acúmulo de tristezas todos os anos... e um dia, sem perceber, a bailarina tinha um vazio pesado e escuro no centro da alma: dentro dele, um verme cego e morto.

ANDARILHO: Era bailarina?

BAILARINA: Ela amava a dança; dançar é tudo, viver é dançar, ela dizia! *(Começa a pulsar algo dentro dela e ela vibra em uns passos de dança. pára subitamente e começa a chorar)*

ANDARILHO: Desculpe, era amiga? Parente?

BAILARINA: Eu era ela. *(O andarilho sufoca um grito de espanto enquanto a bailarina lentamente dirige-se ao seu foco. Andarilho sai. bailarina começa a dançar com energia)*

Cena 2

Como era o espetáculo

O diretor olha o relógio de pulso

DIRETOR: São... *(Diz a hora real)* e ontem, exatamente neste instante, nossa bailarina dançava em sua casa, ignorando, talvez, que em menos de duas horas daria o salto fatal...

VELHO: No mesmo instante, perto da rodoviária o velho desce do ônibus. Ao pisar no chão, não reconhece o lugar.

HOMEM SEM FÉ: Eu entro na igreja e nada de vivo vejo ali, a não ser eu mesmo. Foi Deus que morreu ou é ele que olha com compaixão este homem que entra em sua casa e não consegue mais percebê-lo. Para um homem sem fé, um templo é apenas uma estranha construção de pedra e cal cheia de silêncio e vazios.

HELENA: Eu? Preciso decidir se mantenho meu casamento ou se... Na hora do almoço, como sempre faz, meu marido me beijou e foi para o trabalho, como sempre faz. Os filhos, grandes, cuidam da vida, como sempre fazem. Eu fico nesta casa vazia que eu, também vazia, não consigo preencher.

DIRETOR: Era assim que começava nosso espetáculo... Depois, ouvia-se uma velha canção enquanto a luz ficava acesa apenas sobre o velho. Ao fundo do palco, algumas imagens começaram a se formar. *(Tudo que é narrado acontece sob as indicações gestuais do diretor, que rege a cena como se fosse um maestro. Ao fundo do palco, uma mulher olha para o alto acompanhando com o olhar algo que voa)*

MULHER: Desce daí, menino, que você s'estatela e s'estrupia no chão! Mania de vuá, coisa que todo mundo sá que num é possíve! Isso é tentá a Deus! *(Crianças brincam de pular corda. Logo, a corda se transforma numa forca da qual pende um corpo)*

MENINA: Mãe! Mãe! Acharam seu Cirilo mortinho, enforcado, durinho, sem vida, pendurado na viga da casa! Tava com roupa e bota de ir na missa e hoje num é nem domingo! *(O velho, que olhava tudo aquilo, cobre o rosto com as mãos. quando descobre o rosto, as imagens ao fundo do palco sumiram e pessoas passam apressadamente à sua volta, o que o deixa tonto. O diretor aponta o velho)*

DIRETOR: O velho se chamava "seu" Heitor.

VELHO: E, enquanto o velho chamado "seu" Heitor dava conta de si, eu, que agora sou ele, me vi, de repente, na calçada da Praça da Liberdade. Não sei como cheguei aqui. Lembro que acordei, escovei os dentes, desabotoava o pijama... e me vi aqui, vestido, sem saber como cheguei...

MULHER: Ô, menino! Desce do ar e apeia na terra pra cuidá de fazê coisa que preste! *(O velho observa a mulher e aperta a cabeça com as mãos)*

VELHO: Meu passado, pedaços de imagens sem solidez nem peso passam, voam batidas pelo vento sem pousarem. Aquieta, coração! Onde minha casa? Onde, minha família, que sei que tenho, mas já duvido!? Aquele homem! *(O velho fixa um transeunte com o olhar)*

TRANSEUNTE: Sou um transeunte, siô, pedreiro de profissão, e cruzei na mesma calçada com aquele velho que não sei quem é. Me chamou a atenção o olhar...

VELHO: Vou gritar socorro! Vou dizer meu nome, vou pedir ajuda...

TRANSEUNTE: Veio na minha direção, acho que tinha bebido...

VELHO: *(Pára)* Não lembro meu nome...

TRANSEUNTE: Parou, me olhou como louco... acho que ia chorar...

VELHO: Tenho visto tanta coisa ultimamente, e nem tudo que vejo existe. E, se esse homem for só uma lembrança, uma dessas imagens sem peso nem carne que aparecem e desaparecem sem nenhuma substância... Tantas vezes isso tem acontecido... Estou perdendo o juízo, preciso rezar, pensou o velho e seu pensamento doeu!

TRANSEUNTE: Ficou ali, parado, com cara de não sei o quê! Deu um pouco de medo, um pouco de dó e, como eu tinha pouco tempo e ele não era parente nem nada, continuei meu caminho. Olhei para trás e o velho se sentava num banco da praça.

VELHO: O velho se sentou e chorou em silêncio. Não sei o que sentia, só posso imaginar. *(Senta-se e compõe a imagem do velho. Duas mulheres entram de braços dados)*

AMIGA: Nos tempos que correm, minha senhora, conseguir marido é custo; manter marido é susto sobre susto e, pra segurar marido, qualquer negócio é justo, não é verdade?! Pois foi isso que eu disse pra Helena quando ela veio com essa conversa de separar do Antônio! Falo como amiga, eu disse. Helena é uma tonta! Mas isso eu não disse.

MÃE DE HELENA: Sinceramente...? Não sei. É minha filha, mas tem alguma coisa que atrita, raspa, emperra... Sempre foi assim, meio desobediente, independente como um gato... Dos três filhos, só ela, Helena, é assim. Às vezes, tenho raiva. Ela também.

HELENA: Sou Helena e minha vida seguia no trivial, envelhecendo devagar, como é bom e comum a todo mundo. Mas mudou num átimo de tempo, num sopro de segundo: uma semana atrás, no meio da confusão da praça cheia, um homem me sorriu.

MÃE DE HELENA: Você é louca! Um desconhecido lhe sorri na rua e você perde a estribeira da vida? Perde o rastro da educação que lhe dei?, gritou a mãe.

HELENA: *(à amiga)* Eu sei, eu sei, concordo com você, eu disse pra minha mãe, mas ela continuou gritando, revoltada, como se o sorriso fosse uma afronta pra ela! Como se o casamento em risco fosse o dela!

MÃE DE HELENA: Esse homem lhe sorriu um sorriso indecente, indecoroso, com certeza! Tem gente assim: com um sorriso parece que nos desnuda, agarra e viola o que é íntimo nosso!

HELENA: Foi só um sorriso, mas iluminou alguma coisa num lugar escuro que eu nem sabia que tinha dentro de mim.

AMIGA: Você é louca!

MÃE DE HELENA: Você é louca!

HELENA: Eu sou louca, meu Deus! Eu estava aqui, nessa esquina, e a tarde era amarela, de sol morno, bom... Esperava licença dos carros para atravessar a rua quando, do outro lado, o sorriso daquele homem se abriu, grande, branco, bom... me chamou. Sorri também, sem querer, como se eu fosse espelho dele. E ele acenou. Vinte e cinco anos de casamento! Eu sou louca, meu Deus!

Cena 3

Oração profana

O homem sem fé fica em seu lugar, na área de representação. A mãe retoma o trabalho à máquina de costura. canta uma velha canção de lavadeiras. O velho que perdeu a memória atravessa a área do palco.

MÃE:

Mandei caiá meu sobrado,
Mandei, mandei, mandei,
Mandei caiá de amarelo,
Caiei, caiei, caiei...

(Enquanto a mãe canta, o diretor informa)

DIRETOR: Dentro dos retalhos de lembrança daquele velho, que perdeu a memória, havia essa canção.

MÃE: Era assim: naquele teatro tinha um homem que não tinha mais fé em Deus e era assim que acontecia... do pôr-do-sol ao nascer do dia, aquele homem, que nem mau era, ficava, ali, à espera de que lhe re-brotasse a crença, pois essa era a bença que pedira a Deus, que ele pensa que não nos ouve mais. Assim o mundo ia, assim o tempo comia as horas, assim a história seguia. *(Canta)*

Mandei caiá meu sobrado...
Mandei, mandei, mandei...

DIRETOR: Desprezem o que foi dito, no meu espetáculo só havia a canção.

(Crianças entram, cantando, e suas vozes se superpõem à da mãe)
Mas cadê meu lenço branco... ô, lavadeira,

Que eu lhe dei para lavar... ô lavadeira,
Madrugada madrugou... ô lavadeira,
E o sereno serenou... ô lavadeira.

(Enquanto as crianças cantam à meia voz, o diretor dá um sinal e o homem profere sua oração)

HOMEM SEM FÉ: Dois dias atrás, de madrugada, o homem que perdeu a fé, e que sou eu, se levantou, sem sono. Caminhou até cansar as pernas pelas ruas vazias, mas a alma, agitada, não se cansou. O vento levantava pó e papel das calçadas, promessa de chuva, mas ele não percebeu: a mente vagava por antigos anos da infância, a mãe junto ao fogão à lenha, o pai escaldando os pés numa bacia, a oração antes do sono e o conforto da coberta rala e da crença que, com Deus, o mundo era simples e sem medo.

NARRADORA: Dois dias atrás, aquele homem caminhava em silêncio contra o vento, contra a chuva grossa que lhe pesava as roupas:

HOMEM SEM FÉ: Quero de volta aquela fé!, gritou minha alma...

NARRADORA: Mas o rosto duro do homem, inundado pela chuva, continuava em silêncio. *(O homem se ajoelha)*

HOMEM SEM FÉ: A quem eu grito por fé, se a raiz da crença secou nesses anos de aridez e vida adulta? A quem rezo, se Deus se exilou para lugar longe, desconhecido, inexistente. Por mais que eu tente... Quem é esse Deus a quem digo orações sem fé e minha boca suplica sem verdade?

NARRADORA 1: Debaixo de minha sombrinha, debaixo da torrente de água que caia do céu negro de noite e tempestade, eu parei na calçada para ver aquele homem de cabelos grisalhos...

NARRADORA 2: Mais afastada, abrigada pela marquise de um prédio, vi quando aquela mulher de sombrinha parou para ver a estranha cena daquele homem ajoelhado no meio da rua. Ela fez menção de se aproximar.

HOMEM SEM FÉ: Quem é esse Deus a quem digo orações sem fé e minha boca suplica sem verdade?

NARRADORA 1: É louco!

NARRADORA 2: A moça de sombrinha apressou o passo assustada. O vento soprava chuva e frio, e eu também me fui. Dobrei a

esquina e a estranha cena desapareceu dos meus olhos e da minha lembrança. *(O diretor com um sinal pede luz sobre helena, que inicia sua narrativa)*

Cena 4

A matrícula e outras imagens

Helena, sentada em uma cadeira, despenteia o cabelo e se olha num espelho de mentira. aparentemente não gosta do que vê, pois, com as mãos, aperta, esfrega e deforma o rosto, mas sem desespero nem violência, como se tentasse mudá-lo.

HELENA: Não gosto do meu rosto, não gosto dessas linhas, não gosto dessa expressão conformada! Como cheguei a isso? Onde consegui esta máscara neutra? Quantos anos foram precisos para domesticar esta expressão? Em que lugar distante e secreto escondi minha alma, que mal percebo o seu pulsar? *(Grita)* Ar! Ar! *(Narra)* Helena gritou duas vezes por ar, depois se aquietou como uma folha que cai.

NARRADORA: *(Olha para helena)* Não confiem muito nessa tranqüilidade, nesse ar de ausência. Desconfio que a tempestade que ainda há pouco caia sobre o "homem que perdeu a fé" está, agora, toda comprimida dentro dela.

HELENA: Estou há horas sentada nesta cadeira, sem ânimo para o que quer que seja. Esse tem sido meu dia-a-dia desde que vi aquele rosto. Enquanto estive sentada, meu marido entrou e saiu duas vezes; nas duas vezes, disse: "você precisa de médico." Preciso de outra vida! *(O diretor com um gesto anuncia)*

DIRETOR: Uma lembrança há muito esquecida! Ainda não se sabe a quem pertence *(Ao fundo, surge a Mãe de Tiodomir. Chama pelo filho)*

MÃE DE TIODOMIR: Tiodomir'! *(O menino entra)*

TIODOMIR: Senhora, mãe!

MÃE DE TIODOMIR: Se prepar', que amanhã vai sê seu dia de matrícula! *(A Mãe de Tiodomir sai; o menino fica em estado de choque. entra uma menina)*

TIODOLINDA: Que é que foi?

TIODOMIR: *(Com voz entrecortada)* Matrícula! A matrícula, Tiodolinda! Amanhã, vou à escola pra matrícula! *(A menina, assustada com a gravidade da notícia, estatela os olhos para o menino, sem entender. O menino confirma com um lento aceno de cabeça, como se confirmasse uma sentença de morte. A menina a custo segura o choro e toma a mão do menino, decidida e emocionada)*

TIODOLINDA: Eu acordo cedinho e vou com você, meu irmão! Num deixo ninguém fazer a matrícula em você! *(Helena ri. A cena da matrícula se desmonta. A bailarina posta-se em seu lugar e começa a dançar. ao fundo, no espaço da memória, uma outra mãe lustra um cálice, crucifixos e ostensórios. entra um garoto correndo)*

GAROTO: Mãe!

MÃE DO GAROTO: Não se grita, nem se corre dentro da igreja, menino!

GAROTO: Tá bom, mãe...

MÃE DO GAROTO: Volta, entra de novo com respeito, se curva defronte o sacrário e vem me ajudar a limpar a igreja e arrumar os paramentos e as coisas de Deus! *(O garoto, inconformado, sai e entra novamente, conforme lhe foi pedido. Pergunta, sôfrego)*

GAROTO: Que santo é aquele perto do Cristo morto? Aquele que está com uma roupa, assim, pendurada na mão?

MÃE DO GAROTO: Ah, é São Bartolomeu. E aquilo não é roupa, é a pele dele!

GAROTO: A pele?

MÃE DO GAROTO: É, ele é mártir, foi pregar na Índia e um rei de lá mandou que ele mudasse de fé. Ele não quis e o rei mandou arrancar toda a pele dele.

GAROTO: Pra quê?

MÃE DO GAROTO: Ruindade!

GAROTO: E pra ser santo tem que ser assim?

MÃE DO GAROTO: Às vezes, tem, Deus é que sabe.

GAROTO: Então, não quero, assim não quero! *(O garoto sai inconformado. O diretor segue o garoto com o olhar. Aponta para o velho, que, na praça, olha a saída do garoto com o olhar perdido)*

DIRETOR: O velho na praça via essa cena exatamente como vocês acabaram de ver agora. Só não sabia se ela era real ou imagem de sua própria memória. Tudo nele era esquecimento e vazio. *(O diretor olha o relógio)*

Cena 5

Juiz Viver é dançar

DIRETOR: *(Diz as horas e faz um gesto em direção à bailarina)* Neste mesmo momento a bailarina dança. Na sala do seu apartamento ela dança, mas ainda não sabe que, dentro de algum tempo, vai sair correndo, deixando a porta aberta e o som ligado...

BAILARINA: Nesse momento, vou me assustar, ao me aproximar, ainda dançando, da janela, e olhar a rua, vinte metros abaixo. Vou ter medo de mim mesma...

DIRETOR: Vai descer a pé os oito andares que a separam da rua e correr os oitocentos metros que a separam do viaduto. Ela se dá esse tempo para que sua vontade se canse... Ela ainda não sabe, mas nós já sabemos que será em vão... Mas, por enquanto, ela apenas dança, nem pressente...

BAILARINA: Por enquanto, eu pulso, eu danço como pulso, como vivo... *(Entra um bando de meninos e meninas aos gritos, trazendo papagaios imaginários. Meninas "pulam corda" ao som de canção. Eles interrompem a cena, deixando o diretor e a bailarina perplexos)*

MENINO: De que lado está o vento? *(Um garoto põe o dedo na boca e o aponta para o céu para verificar a posição do vento. Aponta. Começam a empinar os papagaios)*

DIRETOR: Que é isso? Fora! *(As crianças não ouvem e continuam a gritaria. O diretor grita ainda mais forte)* Chega disso! De quem são essas lembranças? Suas?

BAILARINA: Não, mas deixa... Fazem bem.

GAROTO: Deixa a gente, tio! Tá um vento bom! Eu vou laçar aquela raia amarela, quer ver?

DIRETOR: Quero ver vocês todos fora! *(Entra um homem, o pai, com um velho chapéu de feltro desabado)*

PAI: Eu sou o Pai.

DIRETOR: Se é o Pai, dê um jeito nessas crianças. *(O pai levanta a mão em direção das crianças, que no mesmo instante cessam a algazarra e saem com medo. O diretor agradece ao pai)*

DIRETOR: *(Ao público)* Desculpem, mas é assim que têm sido esses últimos dias. Imagens surgem do nada e, surgindo, ganham vida e vontade própria. E minha função é colocar a vida dentro dos limites da arte! Não sei como nem porque essas coisas se criam, mas nem toda criação, nem toda espontaneidade é bem-vinda; vocês me entendem, não? O que a arte ensina à vida é que tudo precisa de algum rigor! Nem sei porque estou dizendo isso, desculpem, mas sigamos... *(Sugere para a bailarina)* Recupera o estado anterior... Respira fundo e declara a sua paixão pela dança.

BAILARINA: Pulso! Eu danço como pulso, como vivo, como respiro eu danço, como o mundo dança e todas as coisas dentro dele pulsam, pulsa, pulsa, pulsa, corpo! Arqueja, respira, aspiro e canso, suo enquanto meu corpo grita: estou vivo! Rio e alcanço seu sentido: estou viva porque danço!

Cena 6

O encontro

Entra o homem sem fé e narra

HOMEM SEM FÉ: A bailarina continuou a dançar sem saber que dançava na beira do abismo, na beira da vida, que é o abismo de todos nós. Dançava sem saber que todo tempo é escasso e o dela já se contava em minutos. Mas deixem que eu fale um pouco de mim, agora. Minhas pernas estão cansadas de perambular pela rua. Passei frente a uma igreja e fiz o sinal da cruz. Era só hábito! Mas não vale a pena falar de mim. O passado não volta e não são palavras que vão recuperar o que perdi. Calo-me. *(Cala-se)*

HELENA: Nesta mesma hora, enquanto a cidade se agita como um músculo que perdeu o controle, Helena continua em sua casa, imóvel em sua cadeira. Dentro dela ventos, tempestade e fogo. E neve. E escuridão onde feras cegas uivam, rugem e se debatem. Onde estalam coisas que quebram e onde brilham duas lágrimas e... *(Fala com dificuldade, como se introjetasse em si todo o estado de Helena)* Sei... de... tudo... isso... porque... agora... sou... ela. *(Suspira)* Mas também não vou falar de mim, porque mal suporto o que sinto. Me esqueçam por enquanto, porque nesta hora o velho que perdeu a memória, vejam, caminha pela praça. *(O velho entra em cena)*

VELHO: O velho que perdeu a memória ia e vinha, cruzava por horas a mesma praça com passos indecisos, porque, pra quem não sabe aonde vai, nenhuma direção é caminho. E, porque sou ele, sei que dói alguma coisa dentro: o desamparo, o medo da noite desconhecida e a falta de um passado que dê sentido ao presente e coragem ao futuro. *(Do outro lado do palco, entra uma mulher. O velho a olha)* O coração do velho apertou. Eu a conheço?, perguntou-se.

MULHER: Uma mulher caminhava na mesma calçada em direção ao velho. Procurava alguém? Parece que sim, porque suspendeu os passos e a respiração e os olhos tentaram devassar a escuridão da noite para reconhecer ou desconhecer aquele velho.

VELHO: Me socorre, meu Deus! É alguém que eu conheço?

MULHER: A gente ouve tanta coisa, lê tanta coisa nos jornais, gente que num segundo se perde nessa cidade, que é um mundo, e nunca mais se encontra.

VELHO: *(Fixando-se na mulher)* O seu rosto... É um rosto bom! Vasculho na minha memória a imagem de um rosto igual... nada! *(Aperta a cabeça com a mão)* Mas a imagem dela está aqui, eu a conheço, tenho certeza. *(Incentiva a si mesmo)* Lembra, velho!

MULHER: O que dói é saber que está vivo, mas perdido de nunca encontrar... *(Fixa-se no velho)* Mas, é o jeito dele! É o mesmo andar, a mesma imagem de quando saiu pela manhã e ninguém mais deu notícia! Ai! Meu Jesus! Desafoga, coração! Desaba, choro contido, abre o riso, alma minha! *(Narra feliz)* A mulher correu e abraçou o velho com a força de quem assalta. *(A mulher corre e abraça o velho)*

VELHO: De quem é esse rosto? É de mulher ou filha? Não sei dizer, mas a força do abraço é de quem ama e isso basta! Não reconheço o mundo, mas ele é sólido de novo. Oh, Meu Deus! Não sou mais poeira do mundo batida pelo vento porque esse abraço me ancora e ampara. *(Olham-se e abraçam-se novamente. Depois, os dois se separam e se afastam lentamente. O velho retoma o seu ar ausente)*

MULHER: *(Ao público)* Eu queria, de fato, ser filha, parente, mulher... *(Olha o velho com dó)* E ele poderia ser meu pai, mas não sou real; nem memória ou lembrança sou. Sou apenas uma alucinação ou fantasia fugaz criada pelo desejo dele. Não existo e esse encontro que acabaram de ver nunca existiu, desculpem. O velho continua, como antes, a caminhar pela praça perdido em sua desorientação...

VELHO: As imagens desse encontro já se apagam e se confundem com as sombras e as luzes da praça. O desejo do encontro já voltou a ser nada na mente deste velho. *(A mulher sai, enquanto o velho caminha meio desorientado e senta-se)* Fragmentos de uma velha canção longínqua... o som de uma máquina de costura e um vulto meio embaçado, indistinguível, como uma figura na neblina, começam a fazer algum sentido na cabeça deste velho: era a Mãe. *(O velho levanta-se, emocionado, e em lágrimas olha na direção da mãe, que começa a cantar enquanto costura. O diretor rege o andamento da cena)*

Cena 7

O impulso do caos é reprimido

O diretor faz um gesto curto, ordenando à mãe que inicie a cena. A mãe trabalha à máquina de costura com um menino ao pé. Canta.

MÃE:

Eu vou rodando
Rio abaixo, sinhá,
Eu vou rodando
Rio abaixo, sinhá;
Só ouço o vento
E o canto do sabiá,
Só ouço o vento
E o canto do sabiá;

(O diretor faz um gesto amplo e o menino ao pé da máquina levanta-se, começando a cantar. O velho começa a andar na direção da mãe, que o percebe, sorri e se levanta da máquina. Estende os braços na direção do homem. As figuras da memória [crianças e Zezé], que permaneciam mais ou menos compostas e silenciosas, também começam a cantar, entrando em cena. Fica visível que o diretor não gostou muito da interferência das figuras da memória, mas prefere não interferir, deixando correr a cena)

Vamos remando
Nessa noite de luar,
Vamos remando
Nessa noite de luar,
Pra outra terra,
Outro lugar onde aportar.

(Com a mãe e as imagens da memória ainda cantando, o diretor começa a narrar)

DIRETOR: O drama é a experiência humana dilatada, exposta de forma visível e lenta aos nossos olhos e de tal maneira que podemos ver, sentir e entender a condição humana! Nos próximos vinte minutos vocês poderão acompanhar, passo a passo, os finais dramáticos de quatro tocantes trajetórias humanas.

(O diretor faz um gesto com as mãos, como se apagasse a imagem da mãe e do menino) O fragmento de imagem começa a se diluir como o último ponto de luz que se apaga numa vasta escuridão. *(A luz sobre a cena da mãe começa a se apagar, fazendo sumir a cena para desespero do velho. No entanto, percebendo a aflição do velho, as figuras da memória, que cantavam em surdina, alteiam a voz. O diretor com gestos de regente pede que elas cantem mais "piano". Ao contrário, as figuras começam a cantar com mais entusiasmo. A mãe ainda tenta "segurar" as crianças, mas Zezé as incentiva, regendo, como maestro, o canto que se torna mais e mais alto, debochado e alegre, para o desespero do diretor)*

DIRETOR: Parem! *(Aflito, para o público)* A cena não é assim! (a Zezé) A senhora pare de incentivar a anarquia e o desrespeito!

ZEZÉ: *(Ameaçadora)* O sinhô não entre num lugar donde vai querê sair depois! E num vai pudê! (entra a figura do pai. As crianças sussurram assustadas "O pai, o pai!" e calam-se. O pai tira o cinturão da calça e as crianças somem para tudo quanto é lado e buraco. Zezé arca uma sobrancelha, fecha um olho e sai lentamente, medindo "o pai" com ar de deboche)

DIRETOR: *(Referindo-se a Zezé)* Essa uma é das piores! Uma das imagens que surgiram de forma intempestiva da memória de algum de nossos personagens. Uma lembrança pequena, vil, dessas que povoam a nossa primeira infância e que há muito devia ter sido arrojada para o esquecimento. É uma figura rebelde, recalcitrante, que nesses últimos dias tenta comprometer nosso espetáculo! É uma daquelas figuras de sonho que insistem em nos atormentar de dia. Mas, deixa estar, se até aqui chegamos, vamos até o fim.

Cena 8

A matrícula

O diretor olha o relógio e diz as horas

DIRETOR: Nesta hora, aquele homem que perdeu a fé pára e muda de direção. Há uma hora ele caminha sem saber aonde vai. *(A um sinal do diretor, surge o homem que perdeu a fé)*

HOMEM SEM FÉ: Nesta noite, em que todos nós cumprimos nosso pesado destino, a cidade caiu em pesado silêncio. Nem motor de carro, nem buzina, nem grito, nem voz... O vento varre as ruas sem ruído e o ar está carregado de espera. Imagino o profundo e prolongado silêncio que precede o juízo final. E, súbito, o ar se rasga ao som feroz das trombetas dos anjos e um Cristo, de rosto luminoso e terrível, rompe nuvens e escuridão enquanto desce dos céus para nos julgar. Então, o vento ruge, abre portas, quebra janelas, estilhaça vidros em toda cidade e um único grito de todos os homens se eleva no ar. Então, caio por terra e choro aterrorizado por não ter fé e, ao mesmo tempo, feliz por ter certeza de que Deus existe. Mas, logo, rio de minha fantasia e sigo na noite curvado sob o peso da minha descrença.

BAILARINA: Nesta mesma hora eu já caminho em direção ao viaduto. Penso "Por que estou indo?", "Por que meus pés me levam contra a minha vontade?", "Que fibra fina é essa, que me unia à vida e que se rompeu?" Não ouço respostas e continuo a ir. *(Na área da memória, Tiodolinda caminha agarrada à mão de Ttiodomir. Na outra mão, traz uma boneca de pano junto ao peito; os dois, em especial Tiodomir, estão transidos do medo que, aos nossos olhos, se torna cômico em sua inocência)*

TIODOLINDA: Como é que chama, Tiodomir?

TIODOMIR: Matrícula, Tiodolinda.

TIODOLINDA: E é coisa que enfia na gente ou que bate?

TIODOMIR: Não sei.

TIODOLINDA: Vai ver, é coisa de tomar, igual lombrigueiro... É só um pouquinho ruim...

TIODOMIR: Acho que não é, não... Pode ser coisa de cortar...

TIODOLINDA: Coisa de operação, de médico?

TIODOMIR: Não sei, não sei...

TIODOLINDA: Mas por que que é na escola? Vai ver é aquelas vacininha...

TIODOMIR: É, não... O tio João falou que matricula na escola é pra abrir a cabeça da gente...

TIODOLINDA: Ave! Não vou deixar, Tiodomir, não vou!

MÃE: E seguiram, um agarrado ao outro, e os dois agarrados ao medo, como João e Maria no meio da floresta. Apressa o passo, gente! Era a mãe que ia mais à frente e não entendia porque aquelas crianças inventaram de caminhar tão devagar. *(A bailarina sorri ao olhar as duas crianças)*

BAILARINA: A bailarina sorriu ao recordar aquela imagem e, indecisa, parou sua caminhada. *(Olha para o diretor, talvez com a esperança de que aquela imagem da memória pudesse modificar seu destino)* E pensou que talvez...

MÃE: Não, disse o diretor, isso não vai ajudá-la.

DIRETOR: Não. Isso é só uma lembrança apagada da infância. Agora não há nada que possa parar sua caminhada...

BAILARINA: Quantos anos, quantas águas passaram, quantas coisas deixei de fazer para chegar até esse momento? Quantas vezes me traí? Queria voltar sobre meus passos... queria um milagre!

HOMEM SEM FÉ: Não existem mais milagres! O tempo dos milagres já se foi.

DIRETOR: Coragem, segue.

BAILARINA: E a bailarina seguiu. Não era coragem; talvez fosse só desesperança. *(A bailarina caminha em direção ao "viaduto". O diretor vai em sua direção e lhe entrega o galho seco do início da peça. A bailarina segura o galho seco sobre a cabeça)*

TIODOLINDA: Tiodomir, e se a gente proveita que a mãe tá lá mais adiante e quebra o caminho aqui e afunda pelos mato? *(Os dois páram a caminhada)*

TIODOMIR: A gente foge?

TIODOLINDA: É. A gente vive de comer fruta do mato, serralha, taioba...

TIODOMIR: Pra sempre?

TIODOLINDA: Ocê fica livre da matrícula... *(Pausa. Tiodomir pensa na possibilidade)*

TIODOMIR: E a mãe? E o pai? *(Os dois se olham, indecisos, depois procuram a mãe com os olhos)*

TIODOLINDA: Mãe! *péra* nóis! *(A mãe suspende a costura para alinhavar um pano. Com a agulha e linha faz o movimento da professora que traça curvas numa lousa)*

MÃE: O gato vai atrás do rato! O gato vai atrás do rato! Era assim que a professora dizia enquanto riscava com giz curvas na lousa que as crianças refaziam nos cadernos.

TIODOLINDA: *(Fala às lágrimas, ainda com medo)* A mãe e as duas crianças chegaram ao portal da pequena escola rural.

MÃE: *(Abre o sorriso)* Vieram pra matrícula? Como é seu nome?, perguntou a professora.

TIODOMIR: *(Sufocado, quase inaudível)* Tiodomir...

MÃE: Theodomiro de Souza Silva? É esse? Nome bonito! Pronto, já fiz a matrícula. Agora, vai sentar com seus coleguinhas. *(Tiodomir primeiro faz uma expressão de espanto, depois abre um sorriso)*

TIODOMIR: Essa é minha irmã, Tiodolinda. Ela queria fugir, professora. *(Para Tiodolinda)* Matrícula é isso, *viu*, sua boba! E cheio de coragem e de si, Tiodomir correu pra sentar em sua carteira. *(O diretor pede que as crianças saiam)*

DIRETOR: Saiam. Chegamos a um ponto em que ventanias se levantam e nos empurram para o amanhã e não há lembranças nas quais possamos nos agarrar. *(Tiodomir eTiodolinda saem, mas Tiodolinda volta, mal o diretor tira os olhos deles. Fica por ali, curiosa, como se visse pela primeira vez o espetáculo em andamento e seus personagens)*

Cena 9

Conflito aberto

DIRETOR: São... *(Diz as horas. Um dos narradores toca um instrumento, marcando a gravidade da próxima narrativa)*

BAILARINA: E nessa hora chego sob esta árvore seca. Vinte metros adiante... o viaduto, alto como uma vertigem. Olho para trás... *(Volta-se e vê Tiodolinda, que a olha fixamente. A bailarina se desconcerta, esboça um quase sorriso. O diretor sopra, insistindo que a bailarina continue a cena)*

DIRETOR: ...olhei para trás, mas não consegui...

BAILARINA: ...olhei para trás, mas não consegui... *(O diretor faz gestos para que Tiodolinda se afaste. Tiodolinda continua no lugar. O diretor insiste com a bailarina)*

DIRETOR: Vamos...

BAILARINA: ...mas não consegui achar nenhum rastro do meu passado. *(Volta-se novamente e dança sob o olhar espantado de Tiodolinda)* Ainda tentei encontrar a pulsação certa, aquela que me ligava à pulsação do mundo e da vida, mas em mim tudo era arritmia, descompasso, dissonância! Meu corpo eram espasmos em desordem e sem sentido. Então, corri, atravessando o silêncio e as poucas luzes da noite em direção ao viaduto... *(Tiodolinda abre a boca numa expressão de desespero, mas o diretor com gestos pede que se afaste e, ao mesmo tempo, faz um gesto para que o velho comece sua narrativa. O diretor se aproxima ameaçador de Tiodolinda, que se afasta, escondendo-se agachada ao fundo. Uma narradora fala, como se incorporasse em si o velho em seus gestos e desespero. Ela olha em volta, alheia)*

NARRADORA: Nesse justo momento, na Praça da Liberdade, o mundo, para o velho sem memória, continuava feito de coisas novas e estranhas. Nada lhe era familiar, querido pelo tempo de convívio ou pela lembrança. Imagens do passado se alternavam com as do presente e ele não sabia quais eram umas e quais eram outras. *(A mãe à máquina continua a narração)*

MÃE: Foi aí que uma coisa mais estranha ainda aconteceu: *(Um garoto, segurando vários balões, flutua no ar. Uma mulher surge na área da memória)*

MULHER: Desce daí, menino! Vem vestir um casaco, que não é bom voar com essa friagem!

DIRETOR: *(Indeciso entre interferir ou não)* Não, não...

MÃE: *(Enquanto costura à máquina)* Foi assim que me contaram; quem me contou é de fiança e não tenho razão nenhuma pra não acreditar: um menino segurando balões voava no ar! Se era alma, milagre ou esses "trem" de ciência, não sei, mas o menino estava lá, voando!

GAROTO: Vem comigo!

NARRADORA: Você é meu neto?, perguntou o velho. E em seus olhos marejou uma esperança.

GAROTO: Faz de conta que sou.

VELHO: Não posso fazer de conta.

GAROTO: Pode sim!

MÃE: Pois foi aí que o diretor gritou: chega disso! E explicou para o público que assistia ao seu teatro.

DIRETOR: Em nossa cena "real", no espetáculo que dirigi, o garoto apenas passava voando pelo palco, sugerindo simbolicamente a liberdade da infância em contraposição às limitações concretas da vida adulta, entendem? Apenas isso!

GAROTO: Faz de conta que o senhor também voa!

MÃE: Foi aí que o diretor que fazia aquele teatro gritou de novo: chega!

DIRETOR: *(Mais alto)* Chega! *(Entra o pai com uma palmatória na mão. As crianças todas acompanham a ação. O pai olha para o menino no ar, que estremece e começa a chorar, sem som, na expectativa da surra. Lentamente o menino desce. Aproxima-se do pai. Este o olha e o menino temerosamente estende a mão. O pai bate-lhe com a palmatória. O menino inicia o choro)*

PAI: Engole o choro! *(Continua dando bolos na mão do menino)*

MÃE: Ver o pai exemplar o menino por aquela forma cortava tanto o coração, que a mãe, alertada por não sei quem, apareceu e bradou: chega!

PAI: Não se mete, mulher!

MÃE: Não pus filho no mundo pra isso!, assim disse a mãe. E o coração dela mandou afrontar e ela fez como faço agora. *(Sai da máquina e atravessa a cena em direção ao pai)*

DIRETOR: A senhora não pode...

MÃE: Solta!

DIRETOR: Não tem lógica! Vocês são apenas imagens da memória!

MÃE: Quero saber de lógica nenhuma! Só não quero que batam do menino!

PAI: Ninguém pode voar!

MÃE: Que é que você sabe do mistério do mundo?, disse a mãe. Santo não pode voar? Anjo não voa? E se Deus quisé toda e quarqué criatura não arriba pelos ar, voando!? *(A mãe pega o menino pela mão)* Vai batê nos seus amigo, cachaceiro! E a mãe pegou o menino pela mão e se arredou distante dali. E o homem do teatro continuou a peça. *(O diretor bufa e meneia a cabeça, inconformado)*

DIRETOR: Vamos esperar que se aquietem. *(Faz um gesto cansado para a personagem Helena)*

Cena 10

O final de duas histórias e outras interferências

HELENA: Hoje de manhã vi um rosto novo no espelho: os olhos sorriram e a boca disse sim e o coração repontou: vou! E na escuridão iluminou-se o rosto daquele homem que me sorriu. "Sim!", a boca repetiu.

NARRADORA: Não, por favor!, disse o marido sinceramente emocionado por exatos três minutos antes de ir para o trabalho.

NARRADORA: Que loucura é essa, mãe? Correr atrás de um rosto que nunca viu?, perguntou a filha de Helena. E disse mais: É caso de internação! Falo, sim! Tenho direito, sou filha!

NARRADORA: O filho explicou: a vida é sua, faz o que quiser, mas, se veio em busca da minha aprovação...

NARRADORA: É o climatério! Menopausa, às vezes, dá nisso!, eu disse de coração porque sou amiga!

NARRADORA: A Mãe de Helena não disse nada porque já tinha dito tudo, mas o olhar de quem não perdoa, ressentido, cortou.

HELENA: E à noite as feições do meu antigo rosto comedido já tinham retomado o seu lugar. Doeu, não nego, mas não sou de fazer drama. Meu coração? Se ele disse alguma coisa, não ouvi: ele estava muito bem sepultado no fundo da terra batida e socada da minha

sensatez. *(Com dificuldade, tentando conter a emoção)* Desculpem, mas é assim, sem rasgos de emoção, que termina minha história. É só uma história comum.

HOMEM SEM FÉ: Enquanto a bailarina corre para seu mergulho do alto do viaduto, eu que sou aquele homem que perdeu a fé; no outro lado da cidade, caminho sobre o areal estéril e vazio onde nos últimos tempos se encontra a minha alma. Vou caminhar, caminhar, caminhar na noite, procurando uma pedra, um voz, uma escrita em papel ou pergaminho, uma imagem, qualquer coisa que me toque o coração para que eu descalce meus pés, me curve e sopre em minha voz: Deus! E sei que não vou encontrar.

BAILARINA: Enquanto do outro lado da cidade o homem que perdeu a fé caminha, eu chego. Chego e com os olhos meço a distância vertical. Meço e imagino a queda. Imagino e sei que lá embaixo mora o fim do desespero que é não mais ouvir o sopro da vida. Não sei como esse desejo começou, mas sei que este é o momento final. *(A bailarina se debruça)*

MÃE: *(Narra enquanto costura)* A bailarina balançou como folha sobre a borda do viaduto. Foi quando alguém gritou:

TIODOLINDA: Não faz isso! *(A bailarina susta o movimento pendular. O diretor explode em irritação)*

DIRETOR: Agora é demais! A interferência foi além da conta! Vocês são só imagens, memória, referência, não podem ter vida própria!

ZEZÉ: Na cabeça do primeiro marido quebrei uma garrafa, na cabeça do segundo amassei uma panela novinha, imagina o que faço na sua, que nem meu marido é! *(As imagens da memória vaiam o diretor. A figura do pai surge e as imagens da memória se aquietam. Uma delas, tiodolinda, com medo e sorrateiramente se aproxima da bailarina)*

DIRETOR: O espetáculo segue tal e qual foi ensaiado! *(à bailarina)* Vamos... Sua morte foi num momento emocionante... tocante mesmo! Uma morte que comoveu toda a platéia!

TIODOLINDA: *(Chorosa)* Não...

DIRETOR: *(à Tiodolinda)* Quieta!

MÃE: Oh, meu Deus! Ver alguém caminhar para a morte, passear sua dor assim, em carne e corte, na nossa vista, sem a gente fazer nada, machuca pra sempre coração e alma. *(Ao diretor)* Faz isso, não!

DIRETOR: Vocês não são humanos! *(Tiodolinda corre e abraça a bailarina)*

TIODOLINDA: Somos, sim! *(As pessoas voltam-se para a menina. O diretor explode furioso)*

DIRETOR: Ah, não! Não vou fazer concessão a nenhum final feliz de história barata! A vida é bruta e esse é o retrato fiel que faço dela! *(Para Tiodolinda)* Volte ao seu lugar imediatamente! *(O pai tira o cinturão para exemplar a menina, que se encolhe. A mãe corta-lhe a ação)*

MÃE: O senhor não se atreva!

ZEZÉ: Ou vai ser caco de cabeça pra tudo que é lado! *(A situação torna-se tensa. A bailarina geme e, cobrindo os ouvidos com as mãos, agacha-se. A situação se distensiona e todos se voltam para ela, que continua a gemer)*

TIODOLINDA: Tiodolinda... *(A bailarina levanta a cabeça e olha para a menina)* Que aconteceu com você?

BAILARINA: *(Como se falasse para si mesma)* Anos sobre anos... gota sobre gota a seiva se perde e, sob o sol bruto, só troncos ressequidos e areia, pó e cinzas. Que olhos limpos você tem, Tiodolinda, havia me esquecido... *(Levanta-se e narra)* E a bailarina levantou-se, mediu a distância vertical e outra vez balançou como folha sobre o viaduto... Tantas coisas ela havia esquecido!

TIODOLINDA: *(Emocionada, tentando convencer)* Lembra da matrícula... Você, que era eu, pegou o irmão pela mão e tudo em você era medo e coragem!

BAILARINA: Viver é mais que o medo de uma matrícula!

TIODOLINDA: *(Forte)* Não é. *(A bailarina não escuta e continua a pendular. Tiodolinda em pranto olha em volta à procura de ajuda. a bailarina "debruça-se" sobre o viaduto para o salto. Zezé rompe a imobilidade das figuras e segura a bailarina, que luta, tentando se desvencilhar, e instaura-se confusão na área de representação)*

Cena 11

O drama frustado e a volta do Lúdico Circo da Memória

O grito de Helena soa mais alto que a confusão de vozes. As pessoas voltam-se para helena

HELENA: Perdoem-me, mas não depende de mim. Tudo fiz pra ser prudente, sensata, mas, mesmo lá no fundo, onde está enterrado, meu coração ainda soa. Soa como um toque de sino, distante e bom, trazido pelo vento da minha infância... E, antes que meu tempo se esgote e que minha história se conclua, redigo o que disse,

refaço o que fiz e volto atrás e digo em definitivo: vou em busca daquele rosto!

NARRADORA: Um rosto de um homem que você nem conhece?, gritou-lhe a mãe.

HELENA: Qualquer homem, qualquer mulher, qualquer mundo, qualquer vida que me prometa aquele sorriso!

NARRADORA: Você não vai conseguir mudar o mundo, disse a mãe.

HELENA: Já mudei, disse Helena. E assim foi; e assim Helena saiu com o andar indeciso de quem tem medo, mas seu coração badalava como um sino das velhas igrejas nas manhãs de domingo. *(As imagens da memória exultam. O diretor parece conformar-se)*

DIRETOR: Está certo, fui vencido! Façam o que quiserem! Transformem a minha arte nesse improviso canhestro e a experiência humana, nessa paródia melodramática! *(Ao público)* Desculpem, mas não foi possível e, por favor, não me responsabilizem, porque o que vocês vão ver não é o meu espetáculo. Nós, seres humanos, sabemos que a vida corre sem sentido e o vento que ruge dentro dela sopra imprevistos e nos fere a qualquer momento como um deus louco e cego. Era sobre isso meu fracassado espetáculo. Por isso pensei meus quatro personagens aprisionados num labirinto sem saída, que é a cidade. *(Sorri)* No entanto, um deles, Helena, já fugiu e os outros não tardam a encontrar saídas iguais: falsas, mágicas, incoerentes. Enquanto isso, o deus cego da vida continua a desferir golpes e a rir de nossos esforços em criar histórias com finais consoladores enquanto a tragédia humana nos contamina até os ossos. *(A bailarina dá um longo suspiro)*

BAILARINA: *(Ao diretor)* Eu entendo, senhor... Quando a vida adoece não há cura, é isso? *(O diretor balança afirmativamente a cabeça. Lentamente, então, a bailarina começa um dança trágica, equilibrando-se à beira do viaduto. As figuras da memória lentamente se afastam para o fundo. Talvez possam cantar uma das canções – "caiei meu sobrado", por exemplo – com andamento pesado e triste, como um lamento. Tiodolina chama a bailarina num fio de voz)*

TIODOLINDA: Tiodolinda... *(A bailarina não ouve. Tiodolinda se aproxima e começa a dançar como a bailarina, equilibrando-se à beira do precipício. A bailarina lentamente vai parando a dança, no que é acompanhada por Tiodolinda. Olham-se)*

BAILARINA: Tiodolinda, você não...

TIODOLINDA: Eu salto! Vou te acompanhar no vôo, no baque, como última lembrança que serei em seus olhos mortos. *(As duas balançam-se, como se fossem cair. A bailarina olha para o diretor)*

BAILARINA: Não posso!

DIRETOR: Pode! Em todos os espetáculos da temporada você se jogou!

BAILARINA: Hoje, não! Pelo menos hoje, não! Com essa menina, não!

DIRETOR: Hoje, sim, porque amanhã sabe-se lá no que essas imagens transformarão esse espetáculo! *(Definitivo)* A vida é trágica!

BAILARINA: Talvez, mas hoje, não! Desculpa. *(Tiodolinda pega a bailarina pela mão e a afasta do "precipício". As figuras da memória acolhem a bailarina e Tiodolinda com arruaça e festa. O diretor acompanha a saída da bailarina, perplexo. Olha para o homem que perdeu a fé e para o velho que perdeu a memória. Os dois caminham indecisos, sem saber o que fazer. O diretor senta-se, cansado)*

DIRETOR: Não me culpem por não tentar. A vida não tem coerência, só há coerência na arte, mas, como acabaram de ver, parece que nem nela há a solidez das coisas permanentes. Sobre todas as coisas sopram os ventos da desagregação. Quatro personagens, quatro seres à deriva que não encontram porto. Era esse o meu fracassado espetáculo. Desculpem.

MÃE: Cinco personagens. Cinco personagens tinha aquele teatro que eu vi: uma mulher que buscava a morte, outra que corria atrás de um sorriso, um homem que perdeu a memória, outro que perdeu a fé e um diretor que acreditava num deus cego e louco. Bonito aquele teatro, até parecia coisa que tudo aquilo era de verdade. *(O menino ao pé da máquina pergunta)*

MENINO: E acabou assim?

MÃE: Foi! O descrente e o que perdeu as lembranças ficaram caminhando pelas ruas e cidades, procurando o que lhes faltava. Pode ser até que encontrassem. O diretor ficou triste, sentado, e a luz ia diminuindo nele bem devagarindo... *(Luz vai diminuindo)* Triste, triste... Ele podia até ter razão, mas era muito triste a razão dele. *(Ao público)* E foi assim que aconteceu. E tudo isso é verdade, porque foi o desejo que inventou e as histórias que conto não existem na vida como ela é, só na vida como ela pode ser. *(Ralha com o público)* E o que vocês estão fazendo aí com as orelhas em pé? Já! Cada um procurar seu canto, procurar o sono, que isso não é história pra vocês ouvirem! Já pro quarto, caçar jeito de dormir! Sem beiço, nem resmungo, nem um pio! *(A mãe começa a costurar à máquina enquanto as figuras saem. A mãe começa a cantar uma velha canção)*

MÃE:

Casinha de bambuê,
Forrada de bambuá,
Auê, auê, auê,
Auê, auê, auá.
Seu moço, diga teu nome,
Que eu quero dizer o meu:
Eu me chamo seda fina
Daquele lencinho seu.
Casinha de bambué...

(Fora, ouvem-se as vozes sem seqüência, pedindo benção a mãe. A mãe, enquanto canta, vai respondendo)

MÃE: Deus te abençoe! Deus te dê bom sono e boa sorte!

Ribeirão Pires, 28 de setembro de 2007

LÚDICO CIRCO DA MEMÓRIA

Direção: Francisco Medeiros e Tiche Vianna
Dramaturgia: Luís Alberto de Abreu
Assistência de Direção: Marcelo Cordeiro
Assistência de Dramaturgia: Nélida Prado
Cenografia: Ines Linke
Assistência de Cenografia: Alicia Jeannin
Cenotécnica: Nilson Santos
Iluminação: Felipe Cosse e Juliano Coelho
Figurinos: Paolo Mandatti
Assistência de Figurinos: Aline Borges
Execução de Figurinos: Nilza Dark Gomes
Direção Musical: Fernando Muzzi
Arranjos: Babaya – *Músicas de Domínio Público:* "Lenço Branco", "Casinha de Bambuê" e "Rio Abaixo"
Estúdio de Gravação: SM Estúdio por Sérgio Moreira
Preparação Corporal: Dudude Herrmann
Preparação Vocal: Babaya
Aulas de Filosofia: Luiz Fuganti

Elenco/Personagem

Dora Sá (Helena)
Cristiano Morais (Homem sem fé)
Gisele de Paula (Mãe)
Gisele Milagres (Andarilho - Tiodomir - Menino do ar)
Luciana Bahia (Bailarina)
Maíra Cesarino
(Amiga de Helena - Mulher da marquise - Mulher do abraço – Tiodolinda)
Manuel Cerejo (Diretor)
Mariana Coutinho
(Menina - Mãe de Helena - Mulher da Sombrinha – Narradora – Pai)
Ronilson Otávio (Velho)
Suzana Santos
(Zezé - Transeunte - Menino da pipa - Mãe do menino do ar)

Ficha Técnica

Equipes de Apoio

Produção: Dora Sá, Maíra Cesarino
Texto dos atores: Mariana Coutinho e Gisele de Paula
Cenário: Manuel Cerejo, Suzana Santos e Ronilson Otávio
Figurino: Dora Sá e Maíra Cesarino
Iluminação: Gisele Milagres, Cristiano Morais, Luciana Bahia

GRUPO GALPÃO

Atores

Antonio Edson
Arildo de Barros
Beto Franco
Chico Pelúcio
Eduardo Moreira
Fernanda Vianna
Inês Peixoto
Júlio Maciel
Lydia Del Picchia
Paulo André
Rodolfo Vaz
Simone Ordones
Teuda Bara

Equipe

Coordenação de Produção	Gilma Oliveira
Assessoria de Planejamento	Romulo Avelar
Assessoria de Comunicação	Paula Senna
Iluminação e sonoplastia	Alexandre Galvão
Iluminação	Wladimir Medeiros
Cenotécnica	Helvécio Izabel
Produção Executiva	Beatriz Radicchi
Assistência de Planejamento	Regina Célia
Gerência administrativa	Arlene Marques
Estagiário de Comunicação	Gabriel Leite Motta
Auxiliar Administrativo	Andreia Oliveira
Recepção	Gabrielle Lúcia da Silva
Serviços Gerais	Marlene de Oliveira

GALPÃO CINE HORTO

Direção geral Chico Pelúcio

Conselho gestor Beto Franco, Lydia Del Picchia e Júlio Maciel

Coordenação geral Leonardo Lessa

Coordenação de produção Joyce Malta

Assistentes de produção Cristiane Moreira, Erica Vilhena e Patrícia Campolina

Coordenação do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro (CPMT) Luciene Borges

Assistente do CPMT Sabrina Paolucci

Bibliotecária do CPMT Fernanda Christina da Costa

Estagiário do portal Primeiro Sinal Thiago Prata

Coordenação pedagógica Ana Domitila e Lydia Del Picchia

Secretária de cursos Denise Cristina Ferreira Calixto

Núcleo pedagógico Gláucia Vandeveld, Juliana Barreto, Juliana Martins, Kenia Dias, Manuela Rebouças e Tarcísio Ramos

Coordenação do projeto sócio-cultural Conexão Galpão Lúcia Ferreira

Equipe do projeto Conexão Galpão Priscila Cruz, Dayane Lacerda, Gustavo Baracho e Reginaldo Santos

Coordenação Técnica Bruno Cerezoli

Técnico Orlan Torres (Sabará)

Assistente Técnico Diógenes de Jesus Carvalho

Gerência administrativa e financeira Maria José dos Santos

Auxiliar administrativo Leandro Dias

Gerência operacional Rose Campos

Recepcionista Cláudia Maria

Porteiro Eberton Pereira

Segurança Odelmo Marques da Silva Júnior

Serviços gerais Maria Márcia, Juarez Pereira e Rozeli Dias

Consultoria pedagógica Fernando Mencarelli

Consultoria em planejamento Romulo Avelar

Assessoria de planejamento Regina Célia

Assessoria de comunicação Tiago Penna

Estagiário de comunicação Caio Otta

Fotografia Guto Muniz / Casa da Foto

Programação Visual Otávio Santiago