

**MARIA ALICE
VERGUEIRO
A MUSA E A
ETERNIDADE**





Olhares é uma publicação da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores. A publicação de artigos e fotos foi autorizada por seus responsáveis ou representantes.

ESCOLA SUPERIOR DE ARTES CÉLIA HELENA – ESCH

Conselho editorial

André Carreira, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil
Daniele Vianello, Università della Calabria/ Università Ca' Foscari di Venezia, Italia
Fernando Mencarelli, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
Fernando Villar, Universidade de Brasília (UnB), Brasil
Gigi Dall'Aglío, Università Venezia, Italia
Jacó Guinsburg, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Luciana Hartmann, Universidade de Brasília (UnB), Brasil
Luiz Fernando Ramos, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Maria Thereza Vargas (pesquisadora teatral), Brasil
Patrícia de Borba, Universidade Regional de Blumenau (FURB), Brasil
Renato Ferracini, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil
Ricardo Kosovski, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil
Sílvia Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Sônia Machado de Azevedo, Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), Brasil
Walter Lima Torres, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil

Editores

Lígia Cortez
Daves Otani

Editores assistentes

Léo Pellicari
Magali Oliveira Fernandes

Projeto gráfico

Joaquim Gonçalves de Oliveira

Diagramação

Talitha Mattar

Revisão

Bernadete Alonso

Foto de capa

Fábio Furtado

O grande destaque do presente número da revista *Olhares* é um trabalho artístico fundamental na cena brasileira das últimas décadas: a trajetória da atriz Maria Alice Vergueiro. Como tem sido desde a origem da revista, compartilhamos o espírito de artistas com carreiras de expressão cênica nacional: Maria Alice Vergueiro, com sua expressividade própria, permeada pelo impulso coletivo de uma geração, irreverente, absolutamente intensa, cheia de “linhas e rabiscos”, que fazem dela uma atriz única. Sua marca é nossa inspiração na sessão “Retrato”. Temos orgulho de poder trocar com os leitores – quer sejam artistas, estudantes ou profissionais de outras áreas – traços de um percurso transgressor, radical, e instigante.

A revista *Olhares* está alinhada ao percurso da *Escola Superior de Artes Célia Helena* e do *Célia Helena Centro de Artes e Educação*, construído a partir da integração entre pensamento e ação, a prática reflexiva e o aprofundamento dos processos criativos no campo das artes.

A revista mantém-se firme no propósito de instigar o espírito crítico sobre a identidade latino-americana e sua articulação por meio da dramaturgia, valorização e olhar cuidadoso para o trabalho técnico, frisando sua importância no processo criativo das Artes da Cena.

O presente número é também uma edição especial de lançamento do Mestrado Profissional em Artes da Cena, da Escola Superior de Artes Célia Helena, o primeiro curso de formação profissional *stricto sensu* do Brasil voltado especificamente para artistas da cena.

O programa acolhe pesquisas no grande campo das Artes da Cena e contempla as várias linguagens artísticas (teatro, dança, artes visuais, música, performance) bem como a integração e o hibridismo do ponto de vista da criação e da pedagogia.

É um curso voltado para o mundo do trabalho e pressupõe a organização e o aprofundamento de procedimentos de artistas no campo profissional, dando ênfase a percursos práticos que fomentem o pensamento reflexivo.

A consolidação da pesquisa no âmbito da instituição está em processo há alguns anos e tem sua origem no curso de graduação, a partir de pesquisas de Iniciação Científica que, cada vez mais, se fortalecem dentro da escola. Nesta edição, publicamos alguns artigos de artistas-pesquisadores que integram a primeira turma do Mestrado.

Compartilhamos também uma produção no território da Iniciação Científica, que tem fomento institucional externo e demonstra o crescimento e a disseminação das pesquisas além das fronteiras da instituição. Nesse sentido, temos ainda artigos de colaboradores externos, como tem sido nos números anteriores, em diálogo com a produção acadêmica e em busca de interlocuções que mobilizem e estimulem a partilha de experiências.

A AULA DE TEATRO COMO DISCURSO <i>Abel Lopes Xavier</i>	6
O CORPO-VIVIDO DO ATOR <i>Pedro José de Freitas Zioldo</i>	14
A RECEPÇÃO DO TEATRO INFANTIL PELO SEU PÚBLICO-ALVO <i>Maria Graziela Barduco Ribeiro Rezek</i>	21
AUTOCRÍTICA GENÉTICA: UMA CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA A PARTIR DOS DIÁRIOS DE ANA MARIA, MINHA MÃE <i>Rafael Êrnica</i>	27
LABIRINTOS DO VIVER E DO CRIAR: <i>Mariana Lapolli</i>	35
ANÁLISE ATIVA E DRAMATURGIA CAIOFERNANDIANA: <i>Pedro Henrique Gonçalves da Silva e Marcelo Braga de Carvalho</i>	44
A DRAMATURGIA MINADA DE PLÍNIO MARCOS <i>Geovane Gonçalves Pereira</i>	53
<i>Dramaturgia Latino-Americana</i>	
FEMINICÍDIO, LUTO E VIOLÊNCIA JUVENIL NA TRILOGIA DE CARMEN OLLÉ <i>Hugo Villavicenzio</i>	70
TRÊS PEÇAS NÔ <i>Carmen Ollé</i>	79
<i>Técnica</i>	
UM CENOTÉCNICO EM AÇÃO <i>Entrevista com Mateus Fiorentino Nanci</i>	110
<i>Retrato</i>	
MARIA ALICE VERGUEIRO EM SUA PRÓPRIA CASA <i>Samir Yazbek</i>	118
A MUSA E A ETERNIDADE <i>Marco Antonio Rodrigues</i>	126

★ A AULA DE TEATRO COMO DISCURSO ESTUDO DE CASO A PARTIR DA PRÁTICA DA CASA DO TEATRO

Abel Lopes Xavier

Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Licenciado em Artes pela Faculdade de Belas Artes e em Pedagogia pelo Centro Universitário Claretiano. Especialista em Gestão de Projetos Culturais pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrando Profissional em Artes da Cena pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). Orientador artístico da Casa do Teatro¹ em 2016 e 2017.

Palavras chave:

*Teatro-educação.
Pedagogia teatral.
Gêneros discursivos.
Casa do Teatro.*

Resumo: Este artigo² apresenta um perfil das aulas da Casa do Teatro, analisando-as na perspectiva de Mikhail Bakhtin. Ao considerar uma aula como composição textual e discursiva, em que participam alunos e professores, pretende-se colocar o foco nas questões que envolvem o fazer pedagógico do professor pela via do teatro. Dividindo o estudo das aulas em elementos pré e pós-textuais e elementos textuais, busca-se uma reflexão sobre o papel da aula de teatro na formação do indivíduo, como espaço discursivo em potencial.

Introdução

Este texto propõe-se a estudar o perfil pedagógico das aulas da Casa do Teatro, instituição de formação artística que tem as artes cênicas como eixo de atuação. Com este estudo, busca-se criar certo panorama dos procedimentos pedagógicos, tanto os ligados à linguagem teatral, quanto aqueles de cunho da gestão da aula e do processo artístico das turmas.

Ao nos aproximarmos da Casa do Teatro, instituição com mais de trinta anos de existência, percebemos nela uma série de elementos de conduta que estabelecem um certo perfil institucional, que revela e atua diretamente no seu pensamento e prática pedagógica. A Casa construiu ao longo desses

anos uma maneira de ser, tanto do ponto de vista da gestão do processo das aulas, quanto do ponto de vista de sua maneira de pensar e agir com o teatro em contexto de formação.

A palavra gestão, em nosso caso, refere-se ao âmbito da organização, zelo e conduta do espaço e do tempo da aula e do processo artístico pedagógico das turmas, apenas. Excluem-se, portanto, questões administrativas e financeiras, apesar das tangências inevitáveis. Também fica de fora, aqui, a relação entre coordenação e orientadores, focalizando apenas nas circunstâncias, características e consequências da relação entre orientadores e alunos, sempre com vistas ao perfil pedagógico das aulas da instituição.

1 Instituição artística e formativa fundada em 1983 e sediada na cidade de São Paulo. Oferece cursos livres de teatro para crianças e jovens e faz parte do Célia Helena Centro de Artes e Educação.

2 Artigo apresentado no Mestrado Profissional em Artes da Cena da Escola Superior de Artes Célia Helena na disciplina "Poéticas da cena: conceitos e trajetórias".

Vamos dividir o estudo das aulas em duas partes. A primeira delas falará sobre aquilo que chamaremos de elementos pedagógicos pré e pós-textuais. A segunda parte falará sobre o que convençamos chamar de elementos pedagógicos textuais. Importante observar que esta divisão tem fins de observação e pesquisa, mas de antemão podemos considerar que distingue partes complementares de uma prática artístico-pedagógica. Guardada essa observação, passemos a uma breve definição destes dois tópicos, que serão desenvolvidos mais fortemente adiante.

Por elementos pedagógicos pré e pós-textuais, entende-se tudo o que se passa à margem do espaço x tempo da aula e não está relacionado diretamente com a performance cênica. Ou seja, não diz respeito à experimentação e elaboração da linguagem artística, nem ao desenvolvimento dos procedimentos metodológicos específicos do teatro. Não está no centro da aula, é periférico a ela. É aquilo que dá suporte, que circunda, que amortece e contorna a aula. São elementos pré e pós-textuais: planejamento, escolha e preparação do espaço, registro e avaliação.

Por elementos pedagógicos textuais, devemos considerar os fundamentos dos pensamentos pedagógicos no espaço x tempo em que a aula acontece. Aí sim é o centro, a base discursiva, a sustentação da prática pedagógica *in loco* e da linguagem cênica dentro da aula. São elementos pedagógicos textuais: recepção da turma, intervalo de aula, jogo e improvisação, a construção do espetáculo e ensaios.

Podemos entender esses elementos como a concentração da experiência acumulada desde 1983 na Casa do Teatro, que se revela hoje como o espectro de todos aqueles que, de alguma forma, passaram pela instituição, sejam coordenadores ou orientadores.

A aula como discurso

Ao estabelecer a divisão entre 1. Elementos pedagógicos pré e pós-textuais e 2. Elementos

pedagógicos textuais, busca-se perceber um pensamento de aula como texto discursivo, com estrutura e intenção comunicativa próprias, construído como peça de diálogo entre quem escreve, o professor, e quem lê ou atua sobre o texto/aula, os alunos. Nesse sentido, a referência de Mikhail Bakhtin (1895-1975) se torna importante ao elaborar o pensamento de texto, no nosso caso aula/texto, como discurso e proposta de diálogo, passível, portanto, de escrita, leitura, fruição e relação com a vida.

Mikhail Bakhtin, quando questiona o pensamento estruturalista e formalista da língua, coloca luz no uso que se faz dela, além de considerar o enunciado na perspectiva da relação entre o locutor e o interlocutor. Aqui, por considerarmos a aula como texto, podemos admitir que professores e alunos interagem por meio da aula. Apesar da proposição vir sempre do professor (locutor), é na relação da aula (enunciado) com os alunos (interlocutores) que a experiência comunicativa e formativa se dá.

Achamos que em qualquer corrente especial de estudo faz-se necessária uma noção precisa da natureza do enunciado em geral e das particularidades dos diversos tipos de enunciados (primários e secundários), isto é, dos diversos gêneros de discurso. O desconhecimento da natureza do enunciado e a relação diferente com as peculiaridades das diversidades de gênero de discurso em qualquer campo da investigação linguística redundam em formalismo e em uma abstração exagerada, deformam a historicidade, debilitam as relações da língua com a vida. (BAKHTIN, 1992, p. 264-265).

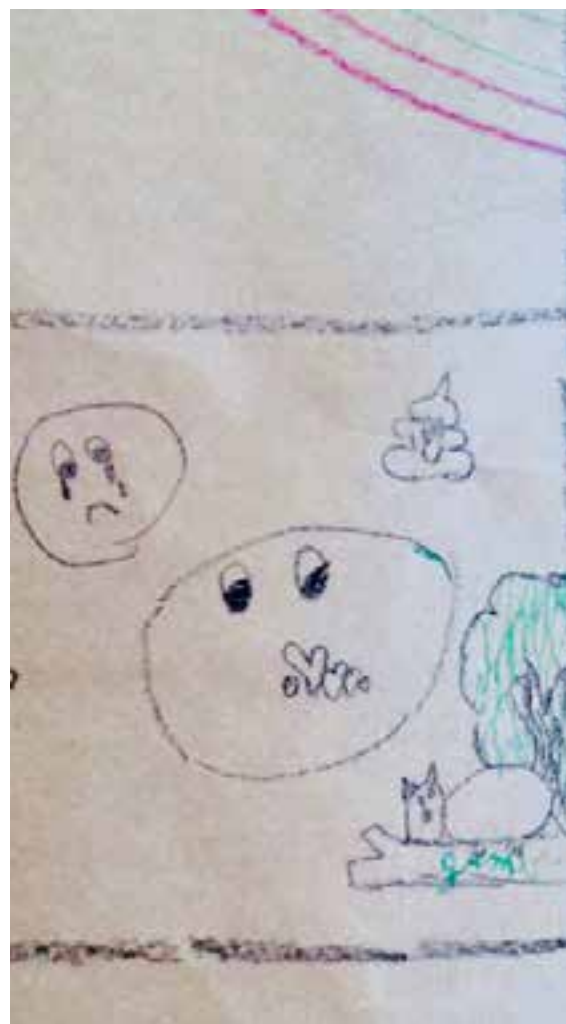
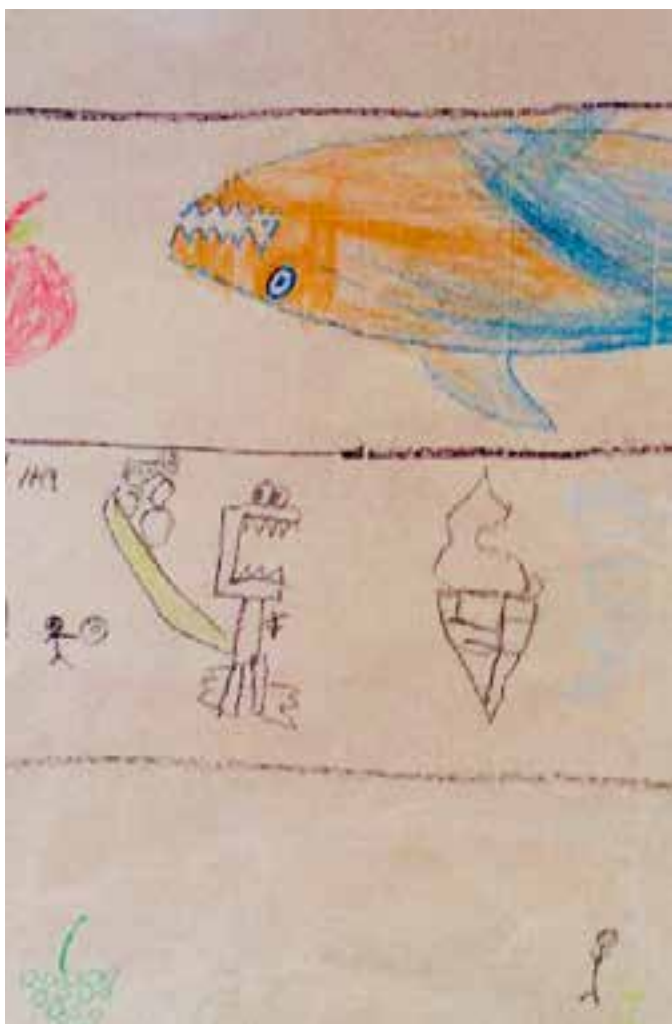
A aula de teatro como texto, que se inscreve no tempo e no espaço, que tem começo, meio e fim, que possui qualidades de códigos distintos (verbal, espacial, corporal, musical, plástico), que revela certo pensamento de mundo e que possui fissuras para que o interlocutor/aluno possa participar da construção desse texto: É daí que partimos para desenvolver os itens a seguir.

1. Elementos pedagógicos pré e pós-textuais

1.1 Planejamento

Ponto de partida das aulas e do processo como um todo, o planejamento é o elemento pedagógico pré-textual mais importante. Ele revela o grau de comprometimento e ligação do orientador com a turma e determina a contundência e a coerência do processo formativo. Pode ser realizado individualmente, mas é sempre reflexo de uma experiência coletiva, uma vez que deve levar em consideração diretrizes pedagógicas estabelecidas pela instituição e as necessidades da turma com a qual se está trabalhando. Neste sentido, o orientador é o escriba de um planejamento que já paira no ambiente formativo.

No caso da Casa do Teatro, o planejamento se dá em duas etapas. A primeira delas considera uma atuação docente a curto prazo. Compreende desde o primeiro dia de aula e se estende por pelo menos um mês. É um período de formação, adaptação e compreensão da turma. Após esse período, novo planejamento é feito, dessa vez levando em consideração um conhecimento prévio dos indivíduos e do grupo formado. É a hora de pensar como o perfil da turma pode ser trabalhado na sua potência criativa em função de um caminho de construção de uma peça. Aqui, delineiam-se possíveis temas, textos ou referenciais artísticos que podem servir de eixo para a feitura do espetáculo. Também é o momento de imaginar possíveis concepções de linguagem para a peça, dessa vez levando em conta variados campos artísticos como a dança, o teatro



de bonecos, o circo, a música, a linguagem audiovisual, entre outros.

Uma característica do planejamento é seu grau de adaptabilidade e transformação. Um bom planejamento é flexível, passível de ser inclinado na direção da necessidade de cada turma ao longo do tempo.

1.2 Escolha e preparação do espaço

Aqui segue a experiência pedagógica com a determinação de onde acontecerá a aula daquele dia. Um espaço pequeno, médio ou grande, aberto ou fechado, com ou sem arquibancadas, cadeiras e mesas, em qual andar, com ou sem suporte para aula de outras linguagens (circo, música, cinema, artes visuais etc.). Estas determinações já adiantam a experiência da aula e atuam diretamente no resul-

tado pedagógico, apesar de estarem apenas tangenciando a aula.

Quando a turma chega na sala, o que encontra? Está limpa? Está neutra? Está ventilada? Contém objetos lúdicos? Causa curiosidade ou espanto? É indiferente? A questão da preparação do espaço passa pela preocupação do orientador em criar um diálogo entre o planejamento (provação, objetivos, desenvolvimento, reflexão, avaliação, transposição etc.) e o suporte para que a experiência da aula aconteça. Um planejamento pode ser destruído se o espaço não é devidamente pensado por quem conduz a experiência da aula. Aqui também se pode comportar a ideia de os próprios alunos prepararem o espaço, se isto for um dos objetivos.

1.3 Registro

O registro da aula pelo orientador, elemento pedagógico pós-textual, cumpre ao menos três funções. A primeira delas é participar para a equipe de coordenação o processo artístico-pedagógico. A segunda é contribuir para o patrimônio imaterial da instituição, uma vez que torna concretos os processos formativos e as impressões momentâneas de cada aluno em sua individualidade e na relação com o coletivo. A terceira e mais importante função está no fato de o registro ser uma oportunidade de reflexão sobre o fazer pedagógico, uma vez que a escrita refaz o caminho da prática, obrigando quem escreve a se organizar para ser entendido. Esta organização revisita os procedimentos no nível do pensamento e faz refletir sobre eles na perspectiva prática.



Desenhos feitos por crianças de 6 a 8 anos da Casa do Teatro, segundo proposta feita pelo professor de música. As crianças deveriam fazer uma partitura de desenhos e criariam uma música com essa partitura. Orientadores: Célia Borges e Henrique Reis (Teatro); Alexandre Maldonado (Música). 28 de abril de 2018.

1.4 Avaliação

A avaliação é um momento de entendimento do processo e também carrega espectros coletivos, mesmo que seja feita individualmente.

Num processo formativo e, em especial aquele que tem o teatro como eixo, o desenvolvimento físico, emocional, crítico e humano é resultado de uma empreitada conjunta, mesmo que as conquistas sejam individuais. É coletivo pois depende da proposta inicial dada pelo orientador, das condições materiais para que o trabalho ocorra, do acompanhamento no cotidiano das aulas, da disponibilidade do grupo como um todo para que o trabalho ocorra, do grau de escuta e adaptabilidade do orientador, enfim, qualquer resultado que se tenha, de insatisfatório a satisfatório, é construído coletivamente.

Este fato não pode deixar de lado, no entanto, a parcela de responsabilidade de cada um dos indivíduos no processo. Identificar esta parcela talvez seja a meta mais difícil e a mais importante da avaliação.

Todos estes elementos pedagógicos pré e pós-textuais não são exclusivos de processos formativos em teatro ou em arte, como já dito anteriormente. Mas são, sim, pedaços de uma prática pedagógica realizados e localizados dentro da Casa do Teatro por este autor e que, em alguma medida, interferem no processo de ensino-aprendizagem. São considerados essenciais na prática docente pois se comportam como elementos vitais na realização da aula como ação cultural, “criando oportunidade para o uso dos recursos pessoais em seu potencial mais amplo como modo de expressão e inteligência do mundo” (COELHO, 2012, p. 85.).

2. Elementos pedagógicos textuais

Passemos agora a um breve relato dos elementos pedagógicos textuais praticados dentro das aulas da Casa do Teatro.

2.1 Recepção

Um dos momentos principais da experiência pedagógica é o da recepção da turma. Muitos che-

gam à Casa do Teatro diretamente da escola regular, outros são trazidos de casa pelos pais. Há quem esteja vindo de outros cursos livres. Dependendo da época do ano, se próximo às provas bimestrais ou trimestrais da escola ou não, o estado dos alunos muda. Perceber isso, mesmo na recepção, é fundamental para a avaliação inicial da turma naquele dia. Isto exige do orientador uma postura ativa em relação a esta recepção, conduzindo os cumprimentos e as conversas para uma identificação das questões vindas de fora e posterior neutralização ou condução delas para um potencial criativo, dependendo do que se quer.

Muitas vezes é neste momento que se ganha ou se perde a aula, na abertura para as novidades dos alunos naquele dia ou semana, pois inevitavelmente elas farão parte da experiência da aula. Interfere ainda se o orientador chega antes ou depois dos alunos. Quem recebe quem? Atua também a maneira como o orientador e os alunos se apresentam em termos estéticos (roupa, cabelo, calçado, acessórios etc.). De uma maneira ou de outra, isto fará parte da aula pois, de maneira imediata, conduz o olhar para a pessoa com a qual se relaciona. Torna-se elemento do jogo relacional.

2.2 Intervalo

Quando e por que dar intervalo? O que se espera dele? Que relação tem com a aula vivida até então e com a parte que ainda virá? O momento da pausa é também um elemento pedagógico textual importante pois é espaço de elaboração, por parte dos alunos, das experiências vividas, das relações com o outro, com a escola e sua equipe. Também é o momento de o orientador avaliar a aula até então e elaborar condutas de continuação.

Aqui, pela natureza da pausa (inação, hiato, vão, suspensão), revelam-se vontades que só podem vir à tona nesse momento. Pode ser a hora de conexão ou desconexão da turma, dependendo do estágio em que ela está. Se os alunos já possuem intimidade e confiança o suficiente, o intervalo pode servir como arena de troca de ideias, experiências, conquistas e problemas. Se a turma ainda não está

totalmente conectada, é no intervalo que a individualidade encontra espaço para ser.

Podemos avaliar, ainda, o que as características da turma no intervalo dizem sobre aquele dia, aquela aula ou aquele processo formativo.

2.3 Jogo e improvisação

O jogo, aliado à improvisação, é um dos principais procedimentos metodológicos da Casa do Teatro. Podemos assumir aqui três referências Mikhail Bakhtin que, em alguma medida, influenciam neste aspecto da aula/texto.

A primeira referência é da diretora americana Viola Spolin (1906-1994).

“Os *Spolin games* foram desenvolvidos como uma metodologia com o fito de ensinar a linguagem artística do teatro a crianças, jovens e atores interessados no teatro improvisacional” (KOUDELA, 2015, p. 123). Dessa maneira o jogo, no sentido de Viola Spolin, é uma forma de experimentar e refletir sobre certos aspectos da linguagem teatral. É estruturado com presença forte do orientador que, por sua vez, garante o foco do jogo e estimula a reflexão daqueles que praticam e daqueles que assistem aos jogos.

O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. As habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando, divertindo-se ao máximo e recebendo toda a estimulação que o jogo tem para oferecer – é este o exato momento em que ela está verdadeiramente aberta para recebê-las. (SPOLIN, 2015, p.4)

Outra importante referência para a metodologia dos jogos e improvisações, na Casa do Teatro, é o autor inglês Peter Slade (1912-2004).

Slade difere de Viola Spolin ao tratar o jogo como uma atividade mais espontânea e menos

direcionada a um objetivo puramente teatral. O orientador, neste caso, interfere menos e assume o papel de facilitador das habilidades de jogo das crianças e jovens.

O jogo é na verdade a vida. A melhor brincadeira teatral infantil só tem lugar onde oportunidade e encorajamento lhe são conscientemente oferecidos por uma mente adulta. Isto é um processo de nutrição e não é o mesmo que interferência. É preciso construir a confiança por meio da amizade e criar a atmosfera propícia por meio da consideração e da empatia. (SLADE, 1978, p. 18).

Ainda na perspectiva dos jogos e improvisações realizadas na Casa do Teatro, temos a referência do brasileiro Augusto Boal (1931-2009) que, em sua trajetória artística e pedagógica, cunhou no teatro um papel lúdico e político, atuando no imaginário social, transformando o pensamento sensível e apresentando novas possibilidades de ser e estar em sociedade.

Boal, por meio de suas metodologias de improvisação teatral, abre espaço para um tipo de teatro vivo, que não se encerra nem se domina por meio de repetições, mas, ao contrário, conta com o espaço e pessoas que garantem uma dinâmica do tempo presente, que é por essência, político.

A vida humana, social e política não pode enxergar de um olho só, se temos dois, andar como saci, numa perna só, se temos duas; abraçar com um só braço, ouvir com uma orelha, a outra surda. Não basta aprender a ler e escrever: é preciso sentir, ver e ouvir, produzir imagens, palavras e sons. (BOAL, 2009, p. 94).

No tramar destas referências, o jogo e a improvisação, como elementos textuais da aula da Casa do Teatro, são peças fundamentais para a formação artística, humana e política das crianças e jovens.

2.4 A construção do espetáculo e ensaios

No decorrer do processo artístico pedagógico da Casa do Teatro, há um momento em que o tra-

balho se volta para a construção de um espetáculo de teatro que possa ser compartilhado com uma plateia externa ao processo, basicamente formada pela família e amigos dos alunos.

Nesta etapa, os jogos e improvisações são diminuídos na aula/texto e se passa a praticar procedimentos de criação e composição de cenas e personagens, sempre a partir de um referencial dramático, imagético ou literário.

A aula/texto agora é construída em função de um objetivo que é o do compartilhamento do processo artístico pedagógico. O perfil da aula, portanto, se transforma. Os alunos são recebidos de forma diferente em relação ao começo do ano, os intervalos ganham novo sentido, os jogos e improvisações são voltados para o universo da peça em construção.

O espaço da aula/texto também muda. Preocupa-se em simular na sala a arquitetura do palco, das coxias, da plateia. A ambientação cenográfica e os figurinos também figuram na aula como oportunidade de formação e pensamento estético visual aliado à dramaturgia. O circo, a música, os elementos audiovisuais e a dança (linguagens que participam das aulas ao longo do ano), agora vão criando sentido ao dar corpo à encenação.

A aula/texto, que antes aparentava ser livre, torna-se mais concreta e objetiva, pois tem uma finalidade também objetiva.

Conclusão

Retomando os elementos pré e pós-textuais (planejamento, escolha e preparação do espaço, registro e avaliação) e textuais (recepção da turma, intervalo de aula, jogo e improvisação, a construção do espetáculo e ensaios), encontrados nas aulas da Casa do Teatro, podemos observar apontamentos de como a experiência com o teatro, pela prática pedagógica, é capaz de criar diálogo entre adultos

e crianças, entre artistas e não artistas, entre pessoas de contextos socioculturais diferentes, ou seja, entre aqueles que se propõem a construir juntos uma formação por meio da arte.

Importante ressaltar a importância das duas categorias de elementos e cada uma de suas subdivisões. Como um poema escrito que necessita planejamento, escuta, provocação, beleza, entusiasmo, contradição, contorno e que só adquire sua plenitude no momento da fruição, a aula/texto é uma estrutura semelhante, que se torna necessária, na medida em que o interlocutor está presente, e polifônica, quando há nela espaço para a convivência das interpretações.

Dissecar uma aula, ao olhá-la sob a ótica de um conjunto de códigos que forma um material coeso e com intencionalidade comunicativa e formativa, nos parece uma maneira de dar valor ao trabalho e ao papel do professor e do teatro nos nossos dias.

A aula/texto, como representante de pensamento pedagógico, filosófico, ideológico e, como material a ser adentrado e fruído, pode ser melhor estudada se consideramos as suas partes concretas e objetivas, mas também sua parte imaterial, que vem justamente da relação entre locutores e interlocutores, professores e alunos. É aula/texto que está além dela mesma, que é potente na medida em que coloca pessoas em contato, que não informa, mas que performa os participantes dela e nela, na medida em que é construída com rigor e consciência de suas partes.

Considerar a aula de teatro como texto, na perspectiva de Mikhail Bakhtin, é deslocar um pensamento próprio das questões da linguística para o universo da pedagogia teatral. Nesse transporte, feito por um caminho ainda em construção, encontramos várias instâncias de aporias que nos colocam em movimento na direção de aprofundamentos conceituais e pesquisas futuras. ☆

Resúmen: Este artículo presenta un perfil de las clases de la Casa del Teatro, analizándolas desde la perspectiva de Mikhail Bakhtin. Al considerar una clase como composición textual y discursiva, donde participan alumnos y profesores, se pretende poner el foco en las cuestiones que involucran el hacer pedagógico del profesor, por la vía del teatro. Dividiendo el estudio de las clases en elementos pre y post textuales y elementos textuales, se busca una reflexión sobre el papel de la clase de teatro en la formación del individuo, como espacio discursivo en potencial.

Palabras clave:

*Teatro-educación.
Pedagogía teatral.
Géneros discursivos.
Casa do Teatro.*

Referências

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- KOUDELA, Ingrid. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- SLADE, Peter. *O jogo dramático infantil*. Tradução: Tatiana Belinky. São Paulo: Summus, 1978.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. Tradução: Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2015.

★ O CORPO-VIVIDO DO ATOR

CAMINHOS PARA A FORMAÇÃO DO ATOR NA CONTEMPORANEIDADE¹

Pedro José de Freitas Zirollo

Ator, Educador e Psicólogo. Tem formação em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Cursa o Mestrado Profissional em Artes da Cena na Escola Superior de Artes Célia Helena. Seus estudos se relacionam à Corporeidade e Subjetividade do Artista. Atua como coordenador artístico-pedagógico do Espaço Municipal de Artes (EMA), de Arapongas, Paraná.

Palavras-chave

Corporeidade.

Fenomenologia.

Papel do ator.

Representação.

Teatro contemporâneo.

Resumo: O Teatro Pós-Moderno trouxe mudanças paradoxais e também discussões referentes à composição da cena e sua dramaturgia, principalmente à função do ator e de sua atitude cênica. A atenção ao corpo, a presença e o gesto de “autorrepresentação” parecem caracterizar o trabalho do ator no teatro contemporâneo. O corpo em questão, trata-se do próprio sujeito. O ator torna-se um “ser-em-cena”, e seu ato é entendido como fenômeno e experiência na cena. O conceito “corpo-vivido”, de Merleau-Ponty, pode contribuir para a formação deste “novo ator”, diante das transformações que acompanham o teatro contemporâneo.

Introdução

Talvez uma das marcas do teatro no início do século XXI seja a porosidade das suas fronteiras e seu aspecto híbrido e múltiplo, que parece permitir a diluição e a multifuncionalidade do ator.

O Teatro Pós-Moderno trouxe mudanças paradoxais e também discussões, tanto no que se refere à composição da cena e sua dramaturgia e, principalmente, à função do ator e de sua atitude cênica, desde suas relações com o espectador e consigo mesmo, até com seu modo de estar-em-cena (atuação).

A nova cena está ancorada em alternâncias de fluxos sêmicos e de suportes, o hipersigno teatral, da mutação, da desterritorialidade, da pulsação do

híbrido. O contemporâneo contempla o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros: trágico, lírico, épico, dramático; epifania, crueldade e paródia convivem na mesma cena. (COHEN, 2004, p. 25)

Dadas as circunstâncias e as transformações ocorridas, o ator reinventa, atualiza e efetiva-se, e o modo como ele “vive” a cena parece causar um afastamento da noção de personagem que estivemos acostumados a *re-presentar* (grifo do autor).

O ator vivo

O papel do ator já esteve ligado ao processo de mascarar-se, viver um papel, representar um personagem, e esta relação parece colocar o ator sempre

¹ Artigo apresentado ao Mestrado em Artes da Cena da Escola Superior de Artes Célia Helena, na disciplina Poéticas da Cena: conceitos e trajetórias.

num lugar de um “outro” que não seja ele mesmo, com propriedades psicoemocionais e físicas bem distintas de si, vivido num espaço-tempo que não o do aqui/agora da ação dramática. O ator era convidado a gerar outra realidade e a ficção se resolvia através do seu corpo, por meio de personagens.

Bem próxima de uma ação performática, no teatro contemporâneo, o ator encontra-se num outro lugar que não seja o de “puramente” imitação ou representação. Ele parece não mais representar uma situação ou uma personagem, ele se faz presente enquanto sujeito e artista, oferecendo e vivenciando seus afetos e pulsões sem antes se preocupar com uma atitude semiótica. “Muitas vezes o ator do teatro pós-dramático não é mais alguém que representa um papel, mas um performer que oferece sua presença em cena para a contemplação” (LEHMAN, 2007, p. 224).

Na contemporaneidade, o ator no exercício de sua atuação, busca superar a função de representar um papel, e a organização de impressões e ajustes à recepção da obra passa ser do espectador, “ocorrendo tudo em um espaço-tempo, sem hierarquia entre os componentes, sem lógica discursiva assumida por um texto de referência, a obra pós-moderna não tem outra referência que não ela mesma.” (PAVIS, 1999, p. 299).

A maneira como o corpo do ator é recebido, na sua presença e no seu processo de “autoconhecimento”, e o seu gesto de “autorrepresentação”, parecem ser algumas das características do trabalho do ator no teatro contemporâneo. A sua ação, portanto, passa a ser valorizada “em si” mesma, e não mais pela avaliação da sua representação.

Transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia [...] (FÉRAL, 2008, p. 198).

E, sobre a vocação do ator, Féral ainda dá ênfase à presença em cena:

[...] o ator é chamado a “fazer” (*doing*), a estar presente, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura. (FÉRAL, 2008, p. 209).

Ainda sobre o ator “ser em cena”, os questionamentos buscam livrá-lo, ou iluminá-lo de sua antiga (ou momentânea) função representativa: “Se ele é ele quando representa, como deixará de ser ele? Se ele quer cessar de ser ele, como perceberá o ponto justo em que deve colocar-se e deter-se?” (DIDEROT, 2005, p. 220). Essa é uma das problemáticas em torno do trabalho do ator, que leva a pensar sobre até onde vai o ator e onde começa o personagem. Em que momento ele, de fato, representa? Até que ponto ele cria um outro, se é ele mesmo quem está em cena? É possível ser um outro sem deixar de ser ele mesmo?

O trabalho de criação do ator leva tempo e experimentações, e conta com seus próprios recursos corporais e nestes, estariam as motivações, os desejos, os sentimentos, as memórias afetivas. E não parecem estar num corpo estático, mas no seu movimento, nos seus gestos, no seu fazer. Este repertório gestual é carregado de história, mesmo que não organizada.

Mas o ator não sai de si (no sentido de perder-se), já que o material com que conta é o seu mesmo: cada fibra, cada poro a serviço de algo que o transcende e que, quanto mais forte e visceral, mais intenso o símbolo dela decorrente. Retrato vivo da dimensão possível ao homem, que é a de, a partir de si mesmo e consigo mesmo, criar algo antes inexistente no mundo das coisas criadas. (AZEVEDO, 2014, p. 176).

Portanto, este novo corpo, (diferente de ser “um outro corpo”) num processo, vai sendo inventando e reinventado a partir de suas ações (sempre presentes, portanto, inaugurais), e também

conta com novas possibilidades, quer dizer, gestos que ainda estão por descobrir, inventar, imitar, reorganizar.

Durante seu trabalho, o ator precisa estar atento a seus gestos e a sentimentos correspondentes a eles. O artista vai garimpando a si mesmo e precisa respeitar a ordem (ou desordem) que os períodos de criação lhe exigir. Segundo Sônia Machado de Azevedo (2014, p. 170), “é preciso, pois, tranquilidade nos rascunhos do próprio corpo, o corpo do ator, que ainda não se conhece, o que, no devido tempo, dar-se-á a conhecer”.

Esta percepção de si, chamada por alguns autores de esquema corporal, é importante por se tratar da representação que o homem tem de seu próprio corpo, o que implica também a percepção de si, garantindo que seja consciente de todo o processo de criação.

As transformações só podem acontecer neste corpo que é real, sujeito e presente na cena. Desta forma os novos gestos começam a aparecer, e nesse momento já é possível perceber modificações no tônus muscular, no costumeiro, modificações em seu ritmo natural, mudanças no uso que faz de sua energia. (AZEVEDO, 2014, p. 170).

Estes novos sinais apresentam-se como alterações perceptíveis na postura corporal, por movimentos, com tamanho e direção coerentes com a sensação vivenciada, com mudanças no rosto e na expressividade das mãos, no modo de caminhar e parar, no jeito novo de olhar. Os sinais manifestam-se, principal e primeiramente, como uma nova maneira de sentir o próprio corpo, numa mudança de qualidade, numa outra atitude diante de coisas diferentes das usuais. (Ibid. p. 219).

É assustador o desafio a que se propõe o ator, no teatro contemporâneo, de entrar em contato consigo mesmo e não meramente com um possível “outro” que é o personagem a ser forjado. Toda cena, revela parte de si, “por isso, o ator, ao enfrentar no próprio corpo o nascimento da personagem, acaba tendo de enfrentar-se a si próprio, de certo modo. Isso nem sempre é fácil” (Ibid., p. 171).

Na verdade, durante o processo de criação da sua obra, o ator (re)cria-se, pelas suas próprias mãos. Esta dialética é uma qualidade humana, como descreve o filósofo francês Merleau-Ponty:

O enigma reside nisso: em que meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele que olha todas coisas, também pode olhar a si e reconhecer, no que está vendo então o “outro lado” do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateadamente, é visível e sensível por si mesmo. (1969, p. 35)

Stanislávski (1863-1938), importante nome do teatro russo, seguia a ideia da impossibilidade de o ator não ser ele mesmo. A verdadeira ação dramática é a que tem como alicerce a experiência vivida do ator, e aí estaria a diferença entre representar e viver um personagem.

Por outro lado, não é possível arrancar o próprio espírito e tomar emprestado outro mais adequado ao papel. Onde consegui-lo? Do papel que ainda carece de vida? Podemos pedir emprestado uma roupa, um relógio, mas não um sentimento. Meus sentimentos são inalienáveis, assim como os seus para você. Atue sempre com a sua própria pessoa, como homem e como ator. (...) Todas as vezes que atuar, sem exceção, deve recorrer a seu próprio sentimento. (STANISLÁVSKI, 2003, p. 228).

Jerzy Grotowski (1933-1999), criador do Teatro Pobre, salientava a importância de o trabalho do ator ser baseado nos princípios da unidade psicofisiológica. Neste sentido, o bom ator é aquele que sabe falar com o seu corpo todo, e sua imaginação se materializa em seus movimentos. O ator deve desenvolver seus trabalhos tendo consciência de seu corpo, de seu espaço. Logo, a preocupação não seria de exaltar o corpo, mas sim de alcançar a transparência corporal.

Neste sentido, Grotowski (1987, p. 15), parece desconcertar o cenário dramático, quando procura “desnudar” o ator, ao invés de “mascará-lo”. Num esforço de afirmar um processo que se importa não com “uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios”.

Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, revela-se, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo autêntico de autopenetração. Se não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda a resistência a qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais seu corpo, mas o oferece em sacrifício. (GROTOWSKI, 1987, p. 29)

Grotowski, quando fala em viver a própria experiência em cena, propõe que o ator faça um caminho em direção a si mesmo, por meio de uma possível vivência corpórea:

O ator ali não deveria atuar, mas penetrar os territórios da própria experiência, como se os analisasse com o corpo e com a voz. Deveria reencontrar os impulsos que fluem do profundo de seu corpo e com plena clareza guiá-los em direção a um certo ponto, que é indispensável no espetáculo, fazer essa confissão no campo que for necessário. No momento em que o ator alcança esse ato, torna-se um fenômeno *hic et nunc*; não é um conto, nem a criação de uma ilusão; é o tempo presente. (FLASZEN e GROTOWSKI, 2010, p. 131).

No Teatro Pós-Moderno, o ator não se preocupa em representar uma poética pré-definida, ele passa a assumir o lugar de criador não somente do personagem, é a sua presença que ganha ênfase na encenação, como parte fundamental. Desta maneira, está livre para revelar sua subjetividade, através de suas ações. É assim que o artista da cena torna-se o grande fundador de um “ato poético” (GUSMÃO, 2000, p. 51), sendo assim, “o trabalho do ator se estenderá desde a idealização da cena até o final da sua apresentação” (Ibid., p. 52).

É fato que o ator, desde a última metade do século XX, vem reinventando seu lugar na cena, dissolvendo cada vez mais o distanciamento entre o seu “eu” e um possível “outro” feito de si mesmo (o personagem), e dessa forma, assina os gestos em cena como seus, literalmente.

A importância do corpo do ator neste processo todo constitui-se, fundamentalmente, no sentido de que não precisa mais se esforçar em incorporar o personagem e sua ficção, mas é recebido como a ferramenta chave para a presença e a ação cênica. Vale a ressalva que a importância dada não é a um corpo autossuficiente, mas a um corpo que dialoga o tempo todo com outros corpos (os espectadores). Sendo assim, fala-se da presença do corpo do ator e do espectador.

Não está ligado apenas à sua importância [do corpo do ator] enquanto portador de um conteúdo, transmissor ou receptor de um significado (seu valor semântico): ele é mídia do teatro e organizador dos processos cognitivos superiores – de linguagem, lógica e representação simbólica – e inferiores – de percepção, motivação etc. (ROMANO, 2005, p. 168).

Supera-se a preocupação de viver um papel ou forjar um personagem, tal como a de representar, mas o ator é colocado diante de uma nova problemática: como estar presente em cena sem atuar? “De certa forma, se pensarmos no ator e seu corpo, o que se nos apresenta é uma opção entre um corpo cotidiano e um extracotidiano” (SILVA, 2013, p. 85). Destarte, há o encontro de novas formas de ações corporais, que em si são eleitas como centro da cena, abrindo mão da representação mimética, pois:

Não se trata da representação de um corpo transformado em “outro”, mas a apresentação da realidade material dos processos de conhecimento e simbolização humanos que se processam pelo corpo. (ROMANO, 2005, p. 174).

O corpo vivido

O corpo em questão trata do próprio sujeito. O ator e a sua presença como fenômeno e experiência na cena vem sendo alvo de discussão constante no teatro contemporâneo.

O ator, diante do cenário pós-moderno, foi convidado a repensar sua *práxis*, e com ela chamado a viver suas experiências no palco e apresentá-las como cena. Logo, este sujeito é um ser-em-cena. Sem obviedades, vale a pena questioná-lo, sobre a maneira como o ator se relaciona com seu corpo, e quem é este sujeito para ele próprio. Saberíamos o ator na contemporaneidade conceituar a si mesmo?

Merleau-Ponty (1908-1961) é criador do conceito “corpo-vivido”, e seu trabalho pode contribuir para a formação deste “novo ator”, e dar bases seguras para o desempenho do seu trabalho, diante das transformações que acompanham o Teatro Contemporâneo.

O ator é convidado a acolher o seu corpo, não como mero instrumento de trabalho, mas como experiência concreta da sua existência, visto que ele está inserido no mundo através de seu corpo, e que suas relações com si mesmo, com o mundo, com os outros, com sua cultura e história se dá através de seu corpo.

O presente trabalho tem como base a noção de corporeidade inaugurada por Merleau-Ponty. Nas suas obras, o filósofo traz uma nova perspectiva que difere da dicotomia corpo-alma e da visão corpo-objeto, por meio de um olhar fenomenológico do corpo, trata do corpo fenomenal e este é o nosso próprio ser-no-mundo. Não se trata de um corpo que tenho, que possuo, ou de que posso me desfazer, ou despir, trata-se da ideia de que eu sou o meu corpo. “Nosso corpo é nosso meio geral de ter um mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 203).

O homem não vive totalmente sua experiência corpórea, e dificilmente tem consciência plena de suas estruturas corpóreas, pois sua atenção parece estar dirigida às regiões muito específicas do corpo, que são mais utilizadas no cotidiano.

O artista da cena deveria apropriar-se do corpo em primeira pessoa: sou meu corpo! Esta experiência trata-se do corpo-vivido. Isso significa perceber-se como indivíduo encarnado, ou seja, poder viver a experiência de ser sujeito e objeto de sua atuação e de sua percepção (na vida e no palco).

O corpo-vivido trata-se de atitude corpórea e ela só pode acontecer num espaço, tempo, e sempre em relação, possibilitando ao ator abrir-se à presença e ao encontro.

O exercício da atuação é sempre uma ação no presente e exige do ator o conhecimento de si, do outro, do espaço-tempo, e o corpo é o grande protagonista desta ação, funcionando como uma rede viva de significações e de percepção.

Diferente das escolas racionais que tinham a percepção na ordem intelectual, e por isso o percebido estava na consciência e ainda diferente das escolas empíricas onde o significado estava no objeto, Merleau-Ponty avança com a ideia relacional, onde o sentido se encontra na relação desse homem com esse mundo, e este encontro é mediado pelo corpo: “Tenho consciência do mundo por meio de meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 122).

O corpo não fala sozinho, fala com/para alguém, por isso sua natureza é dialógica. Podemos entendê-lo como o lugar de encontro entre o artista e o os vários outros que estão envolvidos em sua cena. O que o possibilita mover-se em cena (e na vida) desde um gesto simples, como olhar para o público, ou caminhar em direção ao companheiro de cena ou até mesmo se aproximar da coisa percebida, é o corpo. Merleau-Ponty (2006, p. 193) elucida que “a consciência é o ser para a coisa por intermédio do corpo, e mover seu corpo é visar as coisas através dele, é deixá-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação”. Assim, o corpo faz ser possível o encontro com o outro e que dele tenhamos consciência. Além do que, ao mesmo tempo que ele nos faz perceber e nos encontrar com o outro, ele nos faz perceber a nós mesmos e possibilita esse encontro consigo mesmo.

A percepção para este filósofo está relacionada à atitude corpórea. A experiência do corpo é motriz de criações e significados, e é através do corpo que se apreende os sentidos das coisas. A experiência do corpo funda os sentidos, por isso a percepção é entendida aqui como um acontecimento da corporeidade. De acordo com Merleau-Ponty (1994):

A percepção sinestésica é a regra, e se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir (p. 308).

Assim, a subjetividade, antes afastada da sua dimensão corpórea, ganha uma nova significação. Para Merleau-Ponty há uma consciência pré-reflexiva, a qual recebe o nome de consciência não tética, e está relacionada à percepção. A subjetividade, portanto, não está “dentro” ou “fora”, mas na relação que é acordada pelo corpo-mundo. Deste modo, ela “talvez não esteja ‘em minha cabeça’, não está em parte alguma a não ser em meu corpo como coisa no mundo” (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 21). Conforme Merleau-Ponty, a percepção inaugura a experiência do corpo-próprio. Este corpo, não é o mesmo de que fala o positivismo. Ele não é uma coisa, ou um objeto, não é um recipiente para a alma e muito menos para a consciência. O corpo-próprio é sede de significados, é a maneira pela qual o homem está no mundo, o seu modo de ser e estar no mundo a priori. O primeiro contato do homem com o mundo só é sensível porque primeiro ele é um corpo. Olhar para o corpo e vivê-lo dá a chance de saber/apreender sobre o objeto percebido, e também de saber/apreender sobre o próprio sujeito que percebe. Ao experimentar o mundo, o homem se reencontra consigo mesmo e se dá conta de sua existência, uma vez que, “sou meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 269).

Entender a subjetividade como corporeidade, abrange o corpo também em sua expressividade, pois além de suas aparências, revelam características subjetivas de cada pessoa e de seu modo de ser. O corpo, sendo expressivo, possui função simbólica e para Merleau-Ponty (2006, p. 208), “Não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte”. O ator ao viver seu corpo em cena, transforma o mundo em arte, cria e recria o mundo e a si, num movimento reflexivo. Merleau-Ponty (2006, p. 227), diz ainda que isso é possível,

porque “se o corpo pode simbolizar a existência, é porque a realiza e porque é sua atualidade”.

Considerações finais

Aprendemos a enaltecer a razão e o corpo acaba sendo deixado de lado como algo sem importância, sem a experiência de sentidos. Olhar para este corpo fenomenológico enquanto atitude existencial, pode nos ajudar a resgatar a sabedoria corpórea.

Somente no século XX o teatro e seus estudos tomaram inteiramente na sua base a dimensão corpórea da experiência cênica. O ator deixa de ser pensado como desencarnado, logocêntrico e prioriza seus estudos a partir de seu próprio corpo.

[...] o atraso que a teatrologia protagonizou, para assumir o corpo e a corporeidade dentro de seu discurso teórico está em relação direta com o atraso e as dificuldades que as ciências humanas, incluindo a semiótica, a linguística e a antropologia, por um longo tempo, protagonizaram a respeito do corpo e da corporeidade. [...] não me refiro tanto ao corpo entendido como objeto de estudo, mas penso, sobretudo, no corpo como *sujet agent-pacient* (para usar Greimas), melhor ainda, penso no corpo como dimensão constitutiva de qualquer fenômeno cultural e social e, em particular, de qualquer experiência estética (MARINIS, 2012, p. 44).

É preciso refletir sobre o conceito de corporeidade, de como o ator no processo de criação percebe a si mesmo, acolhendo seu corpo, não mais como mero objeto a ser transformado ou mascarado apenas, mas como concretização de sua própria subjetividade, a fim de legitimar seu fazer teatral, com propriedade teórica/prática e consciência.

O corpo, na sua totalidade precisa ser pensado como ator, autor, texto, cena, atuação, movimentos, espetáculo, dramaturgia, palco, e não apenas um reflexo da realidade, mas sim a própria realidade (LIMA, 1999, p. 49).

Entender-se neste processo pode contribuir qualitativamente e efetivamente na formação do ator, contribuindo para a construção de um material sólido que o auxilie em seus processos de

criação. Além disso, a consciência das percepções sensíveis, e de sua inscrita corporal pode revelar caminhos importantes para sua vida pessoal e também profissional. ☆

Keywords:

Corporeity.

Phenomenology.

Role of the actor.

Representation.

Contemporary theater.

Abstract: The Postmodern Theater brought paradoxical changes and discussions to the composition of the scene and its dramaturgy, mainly to the function of the actor, and its scenic attitude. The attention to the body, the presence, and the gesture of "self-representation", seems to characterize the work of the actor in the contemporary theater. The body in question, it is the own person. The actor becomes a "Being-in-scene," and his act is understood as phenomenon and experience in the scene. Merleau-Ponty's "Lived Body" concept can contribute to the formation of this "new actor", facing the transformations that accompany the contemporary theater.

Referências

- ALEIXO, Fernando Manoel. Vocabulário poético do ator. *OuvirOUve*. Uberlândia n.4. p. 31-59, 2008.
- ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DESCARTES, René. *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1979.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução, apresentação e notas L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Os pensadores: Diderot*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2004.
- FLASZEN, L.; GROTOWSKI, J. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski, 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- GUSMÃO, Rita. O ator performático. In GUSMÃO, Rita e TEIXEIRA, João Gabriel. *Performance, cultura e espetacularidade*. Brasília: Editora UNB, 2000, p. 50-56.
- JAEGGER, Werner. *Paidéia: A formação do homem grego*. Trad. Arthur M. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MILLER, Jussara. "O corpo presente: uma experiência sobre dança-educação". *Educação temática digital*. 2014. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/1332/1347>.

- MARINIS, Marco de. Corpo e corporeidade no teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v.2, n.1, p.42-61, jan/jun. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso: em 06/07/2016.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1992 (Texto original publicado em 1964).
- _____. _____. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *A fenomenologia da percepção* (C. Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1994 (Texto original publicado em 1945).
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PLATÃO, Fédon. *Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural, 2000.
- _____. Trad. Jorge Paleikat a João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- SILVA, Daniel Furtado Simões da, *O ator e o personagem: variações e limites no teatro contemporâneo* [manuscrito] / Daniel Furtado Simões da Silva, 2013.
- STANISLÁVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial, 2003.

★ A RECEPÇÃO DO TEATRO INFANTIL PELO SEU PÚBLICO-ALVO, REFLETINDO NA FORMAÇÃO DE UM FUTURO ESPECTADOR¹

Maria Graziela Barduco Ribeiro Rezek

É atriz e graduada em Cinema pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), pós-graduada em Administração pela Universidade Paulista (UNIP), em Artes Cênicas pela Faculdade Paulista de Artes (FPA) e em Interpretação para Musical e em mestranda em Artes da Cena pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH).

Resumo: Este artigo procura fazer uma abordagem acerca da recepção do espetáculo infantil pelo seu público, bem como busca fazer uma reflexão sobre a possibilidade desta contribuir para com a formação de espectadores futuros.

Palavras-chave

Teatro infantil.

Recepção da obra.

Formação de público.

A principal intenção de minha pesquisa de Mestrado é dar continuidade à linha de estudo que venho desenvolvendo acerca do teatro infantil já há algum tempo de modo a ampliá-lo, tema este que inclusive abordei no artigo científico de minha Pós-Graduação anterior, em Interpretação para Musical, concluída em março do ano de 2017, pela Escola Superior de Artes Célia Helena.

Meu foco abordado nesta última especialização foi o *Teatro musical infantil como forma de valorização e disseminação da cultura popular brasileira*, que tinha como objetivo principal apontar a importância de uma abordagem mais profunda da cultura popular brasileira com o público infantil, por meio do teatro musical, a fim de que tais valores culturais continuassem a ser difundidos.

Além disso, a ideia inclusive era ressaltar a importância dessa abordagem refletindo diretamente na formação intelectual e cultural das crianças, bem como contribuindo para que sejam também futuros integrantes de uma plateia com um repertório artístico amplo e com discernimento para escolher o que contemplar.

Tendo este aspecto de minha pesquisa supracitado, pensando nas aulas ministradas pela Profª. Dra. Beth Néspoli, bem como em sua linha de pesquisa acerca da recepção do público com relação às obras teatrais, e refletindo acerca de uma das bibliografias por ela indicada, o livro *O ato do espectador*, organizado por Flavio Desgranges², com ênfase no capítulo “Preparar acolhimento ao espectador: uma tentativa de estabelecer encontros em tempos não acolhedores”, de Marcelo Soler,³

1 Artigo apresentado ao Mestrado em Artes da Cena da Escola Superior de Artes Célia Helena, na disciplina Poéticas da Cena: conceitos e trajetórias.

2 Flavio Desgranges é diretor teatral, dramaturgo e professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). É Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo.

3 Marcelo Soler é diretor teatral, dramaturgo e teatro-educador. É Doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

apresento o recorte deste presente artigo que aqui se inicia.

Marcelo Soler, juntamente com Flávio Desgranges e outros pesquisadores integram o Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral, núcleo este pertencente ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, que tem como principal objetivo:

investigar a recepção e o efeito estético, detendo-se mais especificamente acerca do processo criativo do espectador teatral, buscando enunciar, a partir do estudo de teóricos da recepção e de procedimentos artísticos propostos em eventos coletivos, aspectos desse modo de produção. (DESGRANGES; SIMÕES, 2017, p. 16).

Segundo Desgranges (2003), um espetáculo teatral é sustentado pela visão do espectador, bem como a formação do público teatral é instigada pela necessidade da troca entre a obra e o receptor da mesma.

Para o autor:

Uma pedagogia do espectador se justifica, assim, pela necessária presença de um outro que exija diálogo, pela fundamental participação criativa desse jogador no evento teatral, participação que se efetiva na sua resposta às proposições cênicas, em sua capacidade de elaborar os signos trazidos à cena e formular um juízo próprio dos sentidos. (DESGRANGES, 2003, p. 27).

De acordo com Prado⁴ (1999), o teatro surgiu no Brasil no final do século XVI pelas mãos do padre jesuíta José de Anchieta, como forma de catequisar e doutrinar os indígenas que cá residiam.

Segundo Sandroni⁵ (1995), Anchieta é considerado também um precursor do teatro infantil no

Brasil, utilizando-se do teatro como um elemento didático e pedagógico, buscando moldar os preceitos morais dos povos que habitavam esta terra por eles explorada.

Há quem discorde dos benefícios da possibilidade de utilização do teatro infantil para fins didáticos, atribuindo a responsabilidade pela baixa qualidade dos espetáculos infantis, bem como o preconceito desenvolvido em torno desse gênero teatral, a este fator.

Para Lomardo (1994):

Talvez seja a hora de deixar de usar frases feitas como “temos que acabar com esse teatrinho tati-bi-tati”, de vincular a importância do teatro infantil à formação do público e do cidadão de amanhã. (LOMARDO, 1994, p. 88).

De acordo com Carneiro Neto⁶ (2003), atualmente há uma carência de qualidade em muitos espetáculos infantis exibidos pelo Brasil, de modo que isto tenha culminado em uma espécie de preconceito quase que patológico acerca deste gênero teatral, tornando-o muitas vezes marginalizado e sinônimo de algo ruim ou mal acabado.

De acordo com Desgranges (2003):

as companhias que produziam teatro para crianças acreditavam que, ao formarem espectadores infantis, estariam preparando os espectadores do futuro – que, ao se tornarem adultos, estariam capacitados a ditar os novos rumos dessa arte, e, futuramente, resolveriam a questão do esvaziamento das salas, pois já estariam habituados a frequentar os teatros. (DESGRANGES, 2003, p. 49).

Para Pereira⁷ (2005), o teatro infantil é capaz de proporcionar aspectos relevantes na formação das crianças tais como:

4 Décio de Almeida Prado foi crítico de teatro, ensaísta e professor. É graduado em Filosofia e Ciências Sociais, bem como em Direito, pela USP.

5 Dudu Sandroni é diretor, autor, ator e produtor de teatro.

6 Dib Carneiro Neto é jornalista, formado pela USP e crítico de teatro infantil.

7 Sandra Márcia Campos Pereira é doutora em Educação pela Unesp, Campus de Araraquara - SP e professora da Uesb.

[...] entretenimento, crescimento psicológico, influências educativas, apreciação estética, desenvolvimento de futuras plateias [...] (GOLDBERG apud CAMPOS apud PEREIRA, 2005, p. 77).

Segundo Rodrigues Neto⁸, em seu prefácio para o livro *Teatro infantil*, de Lucia Benedetti:

A formação de novas plateias para o teatro não se separa da educação dos jovens espectadores, e esta educação tem de se equipar dos mais modernos instrumentos, dos mais recentes canais, e da real atualidade... (RODRIGUES NETO apud BENEDETTI, 1969, p. 5).

Para Carneiro Neto (2003):

Uma peça de teatro vai ser melhor, mais bem-feita e bem escrita se simplesmente conseguir causar algum tipo de reação livre na plateia mirim, seja de estranheza, de encantamento, de frustração, de desconfiança e até de repúdio, porque se a arte for capaz disso estará contribuindo para construir uma pessoa mais liberta, uma pessoa capaz de procurar entender sozinha quais são os limites entre bondade e maldade na vida real. (CARNEIRO NETO, 2003, p. 8).

De acordo com Soler (2017):

A necessidade de formação do espectador aqui defendida apoia-se na perspectiva segundo a qual a atuação desse espectador precisa ser tomada a partir do seu desenvolvimento artístico; ou seja, entendendo a capacidade de analisar uma encenação teatral não somente como um talento natural, mas como uma

conquista a ser cultivada. (DESGRANGES apud SOLER, 2017, p. 318).

Quando eu vislumbro no início deste artigo a possibilidade de uma futura plateia com um repertório artístico mais apurado, presumo esta necessidade ao verificar a situação do espectador teatral na contemporaneidade.

Este espectador atual está, de acordo com Soler (2017):

Cercado por assuntos de diversas procedências sob a égide da era da informação e mergulhado no excesso de trabalho e consumo, o espectador contemporâneo está fatigado demais para se abrir para qualquer experiência que solicite uma percepção diferente da realidade e que proponha um encontro. (DESGRANGES apud SOLER, 2017, p. 317).

Segundo Bublitz⁹ (2014), em suas reflexões acerca dos estudos de Barbosa¹⁰:

Deve-se considerar que as manifestações artísticas humanas não são um campo impermeável aos desdobramentos históricos e às transformações sociais [...] [...] Torna-se, neste sentido, de suma importância desenvolver o pensamento crítico a respeito do contexto contemporâneo do qual emergem especificamente as manifestações artísticas virtuais e as relacionadas às novas mídias de modo geral, a fim de evitar construções reducionistas acerca das transformações sociais em torno da tecnologia. (BUBLITZ, 2014, p. 56-59).

Desta forma, há que se atentar de maneira cuidadosa para os valores e características acima ci-

8 Felinto Rodrigues Neto é jornalista e foi nomeado Diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT), no Rio de Janeiro, durante a gestão do Presidente Costa e Silva.

9 Barbara Mariah Retzlaff Bublitz é mestranda em Artes pela Universidade do Estado de Santa Catarina e licenciada em Artes Visuais pela Universidade da Região de Joinville.

10 Ana Mae Barbosa é professora de pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA) e uma das principais referências brasileira em arte-educação.

tados, tão presentes na modernidade. Quando demonstro minha intenção e preocupação enquanto formadora de um futuro público possuidor de um maior e mais crítico referencial artístico, quero justamente apontar esses determinados aspectos abordados nas reflexões supracitadas, sem que estas constantes transformações da sociedade limitem de alguma forma o imaginário social e cultural de uma plateia vindoura.

Ao iniciar esta pesquisa, passou-me pela cabeça a ideia de que talvez a chave para a resolução destes embates aos quais temos presenciado dia a dia na contemporaneidade, estaria no “plantar uma sementinha” nas crianças de hoje, para que futuramente sejam adultos melhores, possuidores de uma bagagem cultural mais extensa, bem como cidadãos com uma formação intelectual mais consistente em termos artísticos e enquanto seres humanos.

Recordo-me muito de uma colocação de Rodari (1982) discorrendo sobre o papel do adulto como aliado durante as brincadeiras desenvolvidas pelas crianças, na qual ele aponta a necessidade de estimular a mesma:

Trata-se de se colocar a seu serviço. É ela quem comanda. Brinca-se “com ela”, “para ela”, para estimular sua capacidade inventiva, para dar-lhe novos instrumentos que serão usados quando brincar sozinha, para ensiná-la a brincar. Enquanto se brinca, se fala. Aprende-se com a criança a falar com as peças do jogo, a compreender seus nomes e papeis, a transformar um erro em uma invenção, um gesto em uma história. (RODARI, 1982, p. 105-106).

Parece-me essencial realçar a importância de se deixar a criança se iluminar em seu processo de desenvolvimento, de modo que a própria criança possa elaborar suas percepções por ela mesma.

Da mesma maneira, ficou-me na lembrança uma importante colocação de Arendt (2007), quando esta aborda a questão da pedagogia e da

crise na educação, a respeito da possibilidade de renovação que advém com cada criança que chega a este mundo:

O que nos diz respeito, e que não podemos portanto delegar à ciência específica da pedagogia, é a relação entre adultos e crianças em geral, ou, para colocá-lo em termos ainda mais gerais e exatos, nossa atitude face ao fato da natalidade: o fato de todos nós virmos ao mundo ao nascermos e de ser o mundo constantemente renovado mediante o nascimento. A educação é o ponto em que decidimos se amamos o mundo o bastante para assumirmos a responsabilidade por ele e, com tal gesto, salvá-lo da ruína que seria inevitável não fosse a renovação e a vinda dos novos e dos jovens. A educação é, também, onde decidimos se amamos nossas crianças o bastante para não expulsá-las de nosso mundo e abandoná-las a seus próprios recursos, e tampouco arrancar de suas mãos a oportunidade de empreender alguma coisa nova e imprevista para nós, preparando-as em vez disso com antecedência para a tarefa de renovar um mundo comum. (ARENDR, 2007, p. 247).

Desta forma, pode-se verificar a importância de valer-se deste “novo” do qual a criança dispõe em sua essência, de modo a introduzi-lo em nossas percepções enquanto adultos, como forma de aliviar os embates aos quais estamos sujeitos, já que cada ser humano nasce com a potencialidade de fazer algo que nunca antes foi feito.

Feitas estas considerações acima abordadas, bem como repensando bastante a respeito desta pesquisa que venho desenvolvendo nos últimos meses, aqui percebo uma definição um pouco melhor para aquilo que eu de fato gostaria de elaborar ao dar continuidade a estes estudos, bem como ao trabalho com este gênero que tanto me encanta denominado teatro infantil.

Penso que, em vez de “plantar uma sementinha” em cada criança da plateia, durante uma apre-

sentação de um espetáculo teatral infantil, através das trocas estabelecidas neste, uma melhor solução estaria em “encontrar uma sementinha” dentro de

cada espectador mirim, e a partir disto, fazê-la germinar.



Abstract: This article intends to describe the reception of theater plays for children by its public as well as to reflect about the possibility of that to contribute to the creation of future theater public.

Keywords

Children's theater.

Work's reception.

Public development.

Referências

- ARENDET, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BUBLITZ, Barbara Mariah Retzlaff. In: X Encontro do Grupo de Pesquisa Educação, Arte e Inclusão. Florianópolis – CEART/ UDESC, 2014. Anais...
- CARNEIRO NETO, Dib. *Pecinha é a vovozinha*. São Paulo: Editora DBA, 2003.
- DESGRANGES, Flavio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2003.
- _____; SIMOES, Giuliana. *O ato do espectador*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2017.
- LOMARDO, Fernando. *O que é teatro infantil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999.
- PEREIRA, Sandra Maria Campos. *Teatro infantil – um olhar para o desenvolvimento da criança*. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Estadual Paulista, Araraquara, SP: 2005.
- RODARI, Gianne. *A gramática da fantasia*. São Paulo: Editora Summus, 1982.
- RODRIGUES NETO, Felinto. Prefácio. In: BENEDETTI, Lucia. *Teatro infantil*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1969.

★ AUTOCRÍTICA GENÉTICA: UMA CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA A PARTIR DOS DIÁRIOS DE ANA MARIA, MINHA MÃE¹

Rafael Érnica

Ator graduado pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH) em 2017 e pesquisador das artes cênicas. Foi bolsista de Iniciação Científica PIBIC pela mesma instituição com o projeto “O Impacto Cultural dos Espaços Teatrais Independentes nos Bairros da Cidade de São José dos Campos-SP” (2015-2016) orientado pela Dra. Liana Ferraz.

Resumo: A busca pela origem, as histórias há muito esquecidas e a recuperação e a preservação de memórias e de situações que moldaram passagens dos diários e anotações de Ana Maria Érnica, minha mãe, norteiam o presente artigo acerca do processo criativo de uma produção dramatúrgica. No desenvolvimento da pesquisa, a principal perspectiva metodológica empregada foi a Crítica Genética, como proposta por Cecília de Almeida Salles.

Palavras-chave:

Teatro.

Dramaturgia.

Memória.

Crítica genética.

Introdução

A obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade. Ao discutir o projeto poético vimos como este ambiente afeta o artista. Ao discutir e, aqui, estamos observando o artista inserindo-se e afetando esse contexto. É o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes. (SALLES. 2013. p. 49)

Nos diários de Ana Maria, minha mãe, encontramos características de seu fluxo de pensamento

e de seu modo de agir, encontramos registros pungentes (como o relato do último encontro com meu irmão, da última conversa com sua tia, do último encontro com seu pai ou das últimas palavras de sua mãe), lembranças de brigas, de conflitos, de conquistas do dia a dia, demonstrações de afeto pela família e provas de sua devoção à religião. Esta última, para Ana, é muito presente em todos os momentos de sua vida, como nos mostram suas entradas quase sempre iniciadas por “Bom dia, Espírito Santo!”, recorrente nos registros da década de 2000 e que tomo emprestado como título desta pesquisa, em que as histórias contadas por minha mãe, suas anotações, seus desenhos, suas frases sublinhadas em diários bíblicos e seus relatos dos en-

¹ O presente artigo apresenta um resumo dos principais resultados apresentados na pesquisa de Iniciação Científica *Bom dia Espírito Santo: entre a religiosidade e a fantasia: uma pesquisa dramatúrgica sobre os diários de Ana Maria, minha mãe*, orientado pelo Prof. Dr. Marcos Barbosa de Albuquerque e fomentado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) (processo nº: 2016/19414-8) durante o ano de 2017.

contros vespertinos com suas amigas foram fontes inspiradoras para a construção de uma dramaturgia, em que busco a instauração de uma experiência poética composta a partir de registros de memória.

Minha maior preocupação, na parcela criativa desta pesquisa, não foi com a fidelidade das memórias registradas por Ana Maria, mas com o potencial de instauração de experiência que, verificado em seus relatos, influenciou meu processo criativo em dramaturgia. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de perigo” (BENJAMIN, 2012, p. 243). Esta célebre frase do filósofo alemão Walter Benjamin – a qual, como apontado por Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 40), seria uma crítica do autor à ciência histórica positivista e à sua pretensão de ser uma descrição o mais exata possível do passado – apontou o percurso desta pesquisa, indicando a possibilidade da construção de uma trajetória narrativa sem pretensões meramente descritivas dos fatos que lhe servem de suporte. A partir do ponto de vista apresentado por minha mãe em seus diários, dispus-me a construir uma narrativa poética e a valorizar sua própria sensibilidade com relação a sua história pessoal.

Tratei esta pesquisa como a busca da instauração de uma experiência pela dramaturgia e, conforme avancei nos estudos dos relatos de memórias de minha mãe, percebi que o sujeito dessa busca seria também um de seus objetos, já que também sou um tema de Ana Maria em seus relatos. Ecoando a revelação de Ecléa Bosi, ao se ver diante de sua comunidade de origem enquanto estudava as memórias de velhos (1994, p. 38), esta pesquisa revelou, a cada instante, traços da minha própria identidade, na rememoração do contexto social familiar em que cresci.

O intercâmbio de experiências, permeado por histórias familiares, revela nossas origens, a construção de nossas individualidades e das experiências que nos tornaram o que somos na atualidade. Quando Walter Benjamin fornece a imagem de um soldado como um frágil corpo humano em meio à guerra de trincheiras, e fala da incapacidade da troca de experiências que se verifica quando este soldado volta para casa mudo e pobre de experiências comunicáveis (2012, p. 124 e 214), o filósofo tem em mente, precisamente, o declínio da arte de contar histórias. Assim, ao transformar em história, em experiência instaurada pela arte, os registros de Ana Maria, tenho a oportunidade de compreender um indivíduo em sua especificidade, em sua constituição diante da sociedade e do momento histórico em que vivemos.

Ana Maria não conta histórias de proporções épicas, conta suas próprias histórias, sem maior anseio ou preocupação estética e sem supor que um de seus filhos viria a tentar extrair este sentido de seus escritos. Em seu primeiro registro, Ana Maria tem 34 anos, minha idade atual, e 67 anos em seu último apontamento. Tive a oportunidade de acompanhar seu envelhecimento e o amadurecimento de sua subjetividade

À margem da crítica (genética)

Para organizar estes estudos, recorri à crítica genética² como abordagem metodológica para análise dos documentos coletados. Os registros recuperados foram entendidos como fios condutores (SALLES, 2013, p. 44), como memórias sinalizadoras de seu próprio fluxo de criação e como o solo fértil para a criação dramatúrgica. Sob essa perspectiva, os documentos coletados consenti-

2 O crítico genético estuda diários, cadernos, anotações, esboços de desenhos e outros documentos que registram o processo do artista na construção de sua obra, a fim de compreender os caminhos e escolhas que levaram o autor a um resultado final. Tudo é levado em consideração, desde o local onde o autor esteve no momento do registro, a época, acontecimentos que o influenciam, enfim, todos os indícios que possam ter levado o autor a ter feito as escolhas que fez no seu caminho criativo. Segundo Salles, o estudo dos documentos de processo nos permite ver um movimento e uma atividade artística criativa que raramente é possível encontrar na obra final. (2008, p. 50)

ram, por exemplo, eleger como vetor de narrativa os registros em que Ana Maria relata a morte de um de seus filhos.

Ao longo do processo de pesquisa e de criação artística, tratei os objetos de análise como *documentos de processo*,³ e considerei Ana como uma “artista em processo constante”. Mesmo que ela não tenha publicado ou concebido seus diários como obra de arte para um amplo público, Ana Maria começou a escrever um livro de memórias em 2011, meses depois que seu filho Marco Aurélio morreu. A prova material desta tentativa é seu Caderno Vermelho (2011 – 2016), iniciado em agosto de 2011, um rascunho de livro que, ao longo do tempo, se transformou em um caderno de anotações, de pensamentos e de apontamentos do cotidiano.⁴ Assim, a partir dos registros subjetivos que contam uma vida, compilei o material necessário para a criação de uma história que servisse como guia nesse mergulho de memória em que surgem como temas constantes o envelhecimento e a relação com a morte.

Enquanto a crítica genética procura, tradicionalmente, problematizar os caminhos que um artista percorreu para chegar a uma obra finalizada, minha análise dos diários de minha mãe busca conectar a narrativa de suas experiências com a minha experiência de construção de narrativa. Cria-se aqui, portanto, uma narrativa que procura transformar histórias pessoais em ficção, apresentando personagens e situações sob a perspectiva do

teatro, e compartilhando uma leitura desse processo num procedimento que poderia ser entendido como uma “autocrítica genética”, um estudo sobre o meu próprio processo artístico, sob o prisma dos registros de minha mãe. Um estudo em que pude me dispor a desvendar e a recuperar fragmentos de nossa própria história, com o objetivo de estabelecimento de uma experiência através da arte.

Procurei, portanto, uma tentativa de comunicação com a experiência relatada por Ana Maria, investigando quais foram as tomadas de decisão que a levaram a escrever seus diários e a forma como os escreveu. Por exemplo, as anotações nos cantos de páginas de seus cadernos nos dizem, às vezes, muito mais do que seu próprio conteúdo; linhas escritas nas diagonais das pautas, por outro lado, indicam um impulso repentino de escrita de determinada entrada.⁵ “A crítica genética procura compreender e explicar a ação, já que convive com a continuidade e duração da gênese: planos, dúvidas, anotações, ideias tomando corpo, obras se formando, angústias e prazeres.” (SALLES, 2008, p. 51).

Quanto à organização do material de pesquisa, a crítica genética determina uma metodologia definida, pautada na construção de um dossiê integral dos documentos de processo de uma obra em questão, reunindo e autenticando o material, através de datação, classificação e decifração. Este dossiê genético recebe o nome de *prototexto*, que, segundo Salles, é

3 Como nos diz Cecília Almeida Salles “Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo”. (2013, p. 17).

4 O primeiro tema abordado no caderno é a saudade, em que Ana conceitua dois tipos de saudade a partir de sua experiência de vida: a que sentimos por alguém que podemos ver de novo e a outra que sentimos por aqueles que partiram. Essa última para Ana é a mais dolorosa, dado a recente perda de seu filho e de sua melhor amiga no mesmo ano.

5 Esse último tipo de entrada possui uma simples explicação: os diários ficaram por muito tempo localizados próximos à porta de entrada da cozinha da casa de Ana Maria, em um espaço limitado, em uma posição desconfortável para a escrita. Ao que parece, Ana Maria sentiu esses impulsos de registrar o que se passava por sua cabeça, escreveu rapidamente e voltou a fazer o que estava fazendo, nos deixando a expressão de um processo intelectual momentâneo, em que a necessidade de registrar uma história ou um acontecimento ganhava maior importância do que as atividades do cotidiano.

(...) um novo texto, formado por esses materiais, que coloca em evidência os sistemas teóricos e lógicos que o organizam. O prototexto não existe em nenhum lugar fora do discurso crítico que o produz; nasce, portanto, da competência do crítico genético que se encarrega de estabelecê-lo e, principalmente, explorá-lo em um processo analítico e interpretativo. Como explica D. Ferrer (1998), o crítico genético constrói o prototexto a partir dos manuscritos, com a parcialidade de um ponto de vista crítico, necessariamente, seletivo. (SALLES, 2008, p. 62)

Ou seja: o prototexto sempre passará, inevitavelmente, pela subjetividade do crítico genético que, desde os primeiros passos de sua pesquisa na organização dos documentos, já faz sua seleção e seu recorte de olhar, de acordo com os propósitos da pesquisa (SALLES, 2008, p. 62).

Durante a catalogação do material disponível para o trabalho, deparei-me com um hiato nos textos de Ana Maria. Há pouquíssimos registros das décadas de 1980 e de 1990. Da década de 80 há apenas o Caderno de Receitas Verde, da década de 90, o Caderno de Receitas Azul e o Caderno Pequeno Azul Listrado. Os dois cadernos de receitas não trazem nenhuma narrativa de eventos, porém nos revelam os gostos de Ana, as receitas compartilhadas com as amigas, as copiadas do programa de televisão “A Cozinha Maravilhosa de Ofélia” e as passadas de geração em geração.

Análises dos documentos

A seguir, a relação dos documentos analisados durante o processo e suas respectivas datas, de acordo com os registros e anotações, organizados por data, principal acontecimento e pelo nome apresentado na capa.

Caderno de Receitas Verde. 1983 – (?).

Caderno Pequeno Azul Listrado. 1993 – 1995.

Caderno de Receitas Azul. 1999 – 2001.

Magalhães Madeira. 2002.

Saúde e Beleza. 2003.

Caderno “Style”. 2003.

Capa dura de caderno. 2006 – 2007.

Agenda Bíblica. 2004

Concrepav. 2005.

Nadai. 2006.

Nadai. 2007.

Caderno “Style Passagem”. 2007 (?).

Diário Bíblico. 2011.

Bíblia Pastoral. 2004 – 2011 (?).

Diário Bíblico. 2012.

Caderno Vermelho. 2011 – 2016.

Folhas Soltas. Sem data.

Folhas Soltas – 2015, Registros de 2016

O prototexto apresentado a seguir é um dos muitos escritos durante a pesquisa. Escolho apresentar o prototexto do Caderno Vermelho (2011 – 2016) para o presente artigo por ser o documento mais pungente e expressivo a que tive acesso e que demonstra o fluxo narrativo utilizado na dramaturgia final desta investigação. Nele, podemos ver os relatos de uma mãe de 61 anos que acaba de perder sua melhor amiga, Helena, e seu filho de 33 anos, Marco Aurélio Êrnica. Esse é o registro do confronto de Ana com sua religiosidade e com a sua vontade de continuar a viver, em meio a relatos e histórias de perdas familiares, numa tentativa de se recompor pelo único meio de que dispõe: sua comunicação com Deus, através da escrita nos seus cadernos e de suas orações.

Caderno Vermelho (2011 – 2016), prototexto

No final de 2011, meses depois da morte de meu irmão, minha mãe tomou a decisão de escrever um livro de memórias. Comprou um caderno na papelaria e começou a escrever nele no dia 8 de agosto de 2011.⁶ Os primeiros relatos são sobre a

6 Conforme relatado no Diário Bíblico 2011, na entrada do dia 8 de agosto.

saudade que sente de seu filho morto e vêm seguidos de relatos familiares antigos. Aos poucos, são revelados outros, mais recentes, como se aquele caderno de repente se transformasse em um diário com registros de pormenores de seu dia a dia.

Esse caminho revelou muito sobre o processo de luto vivido por minha mãe. Sua subjetividade alcançou maior expressividade através da tarefa de registrar experiências nesse caderno.

A primeira de todas as entradas é uma breve descrição sobre dois tipos de saudade:

(...) uma é aquela que eu sinto de meus filhos, amigas, parentes, mas eu sei que um dia eu vou ver. A outra, meu Deus, é aquela que eu sinto pelo meu filho que eu não vou ver mais neste mundo, pela minha mãe, nem meu pai, a minha amiga Helena. Esta saudade dói, dói, dói...⁷

Ana continua, nas próximas páginas, com os registros das memórias que guarda de seu filho morto. Passa a relatar o período de recuperação da dependência química de Marco Aurélio e as dificuldades que tiveram de ser superadas no processo. A dependência química é um assunto recorrente nesse e em outros de seus escritos, já que é considerada por ela como a “primeira morte” de meu irmão, assim como sua recuperação é considerada a sua “ressurreição”.

O Caderno Vermelho, portanto, é o relato de uma mãe que perde por duas vezes o mesmo filho. A primeira, uma morte social em decorrência da dependência química e a segunda, a morte derradeira durante um mergulho no mar na costa de Ubatuba. Esse é também o relato da perda de sua melhor amiga, Helena, dois meses antes da morte de Marco Aurélio. “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural.” (BENJAMIM, 2012, p. 224.).

Depois de anos de luta para tirar seu filho do vício, Ana relata sua solidão e sua incapacidade de compreender o fim da vida, evocando as memó-

rias das mortes de seus pais, de sua melhor amiga, de sua tia e a morte por afogamento de seu filho. Mesmo com muitos amigos e parentes por perto, ela se sente só e frágil diante do inevitável fim. Sente-se mais próxima da morte.

Neste sentido, Norbert Elias nos relata em *A solidão dos moribundos* uma importante perspectiva quanto à relação com a morte na contemporaneidade.

Há várias maneiras de lidar com o fato de que todas as vidas, incluídas as das pessoas que amamos, têm um fim. O fim da vida humana, que chamamos de morte, pode ser mitologizado pela ideia de uma outra vida no Hades ou no Valhalla, no Inferno ou no Paraíso. Essa é a forma mais antiga e comum de os humanos enfrentarem a finitude da vida. Podemos tentar evitar a ideia da morte afastando-a de nós tanto quanto possível — encobrimdo e reprimindo a ideia indesejada — ou assumindo uma crença inabalável em nossa própria imortalidade — “os outros morrem, eu não”. Há uma forte tendência nesse sentido nas sociedades avançadas de nossos dias. Finalmente, podemos encarar a morte como um fato de nossa existência; podemos ajustar nossas vidas, e particularmente nosso comportamento em relação às outras pessoas, à duração limitada de cada vida. Podemos considerar parte de nossa tarefa fazer com que o fim, a despedida dos seres humanos, quando chegar, seja tão fácil e agradável quanto possível para os outros e para nós mesmos; e podemos nos colocar o problema de como realizar essa tarefa. (ELIAS, 2001, p. 7-8)

No que se refere à mitologização da morte, minha mãe, em boa parte das passagens em que escreve sobre meu irmão, pede a Nossa Senhora que o proteja com seu manto. Em algumas passagens ela dirige-se diretamente ao meu irmão e fala da dificuldade de compreender a relação humana na Terra e de sua relação com o dogma da Igreja Católica, segundo o qual viria a reencontrar seus

⁷ Caderno Vermelho, p. 1.

entes queridos no Paraíso, após a morte. Ana Maria relata, ainda, que o único meio que possui de comunicar o que sente é por meio da escrita nesse caderno (as palavras das outras pessoas parecem mais machucá-la do que confortá-la). A dor da ausência de meu irmão relatada no documento é latente.

Walter Benjamin nos conta que existem dois tipos de narrador: um é o viajante, que conta histórias de terras longínquas, e o outro é o homem que não saiu de sua terra e que conhece suas histórias e tradições (2012, p. 214-215). O que interessa nessa pesquisa são as narrativas de experiência, em seu sentido benjaminiano, as do segundo tipo, ou seja, as da mulher que conhece as histórias de acordo com suas próprias tradições, que conhece as grandes narrativas e parábolas bíblicas e que conta suas experiências através da narrativa oral e, no nosso caso, também escrita.

Ao longo dos estudos dos registros coletados, percebi que os documentos reuniam histórias suficientes para uma dramaturgia completa, que foi um dos resultados desta pesquisa. Muito dessa dramaturgia é inspirada nos registros desse documento, o Caderno Vermelho (2011 – 2016), cuja *substância de vida*,⁸ como diz Ecléa Bosi, é a busca de conforto de Ana Maria ao reviver um passado de superação de grandes dificuldades.

A dramaturgia

A dramaturgia final foi estruturada a partir de uma história encontrada em um dos documentos de processo, catalogado como Caderno Pequeno Litrado (1993 – 1995). Essa história contém não mais que 38 linhas de um caderno de cinco centímetros de largura, contada de forma simples e na estrutura de uma dramaturgia épica, em que a narrativa conduz a um diálogo, como veremos a seguir. A partir desse registro, iniciamos a dramatização

de um evento a que se seguiu a dramatização de outras histórias, seja em forma épica ou em forma dramática.

Segue abaixo a transcrição *ipsis literis* do registro que, na peça, nos fornece as primeiras interações de nossa protagonista com as outras personagens:

Hoje, dia 2 de agosto de 95 – quarta-feira – dia da “igrejinha”.

O Rafael foi atender a campainha. Eu estava passando o café. A Helena estava fazendo a unha e a D. Conceição, da D. Tereza estava esperando.

– Quem é Rafael?

Eu perguntei.

– Ah! É uma das imortais.

Ele já estava no sofá vendo TV.

– Que?!

– É. Uma das imortais. Elas não morrem nunca!

Foi só rizada!!!

– Ana, você tem que fazer um diário das quartas-feiras, pois vale a pena, é um barato! – Disse a Helena.

A imortal que tinha chagado era a D. Nenê. Depois chegou minha mãe. Queria fazer a unha e voltar para casa costurar. Deixaram ela passar na frente, ela fez e foi embora.

Logo chegou a Vanda, depois a Tia Maria, a Cristina que acabou de chegar da Argentina e por último a Neide.

Foi bom, muito bom! Fiz a torta de maçã (receita da D. Celeste) e a D. Nenê trouxe sonhos.⁹

Essa passagem me chamou a atenção não só pelo humor, mas também por revelar uma estrutura literária narrativa que já se aproxima de um texto dramaturgico, com o uso de um narrador que quer comunicar sua visão para alguém, (PALLOTTINI, 2005, p. 85). que quer narrar o acontecimento, associando o drama na forma de diálogos com a narrativa épica.

8 Ao lembrar o passado ele [o velho] não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, a substância mesma de sua vida. (BOSI, 1994, p. 60)

9 Caderno Pequeno Litrado.

Preferi, para a escrita da peça que resultou desta pesquisa, uma dramaturgia em maior parte épica que, no nosso caso, não privilegia uma continuidade entre as histórias contadas, e na qual a passagem de tempo não é contínua como em um drama. Ana é, aqui, um personagem épico, é ela quem “conta” as histórias em uma estrutura apresentada como fluxo de memórias (PALLOTTINI, 2005, p. 85).

O início da peça é a revelação de seu estado emocional, logo ao ser informada da morte de seu filho. A partir do estabelecimento de que estamos inseridos dentro do contexto memorialístico de Ana, começam a ser revelados os personagens que promovem o encontro de Ana com suas memórias. Com o desenrolar dos encontros com suas amigas e com sua mãe, todas já falecidas, Ana se encontra com sua própria história de vida, suas decisões e acontecimentos inerentes a sua identidade (PALLOTTINI, 2005, p. 23-25).

Na peça, a trajetória das personagens é minha trajetória de descobertas ao revisitar a memória de Ana através de seus cadernos. Optei, assim, por tratar das nossas histórias sem mencionar datas, misturando uma narrativa de memórias com uma ficção narrativa a fim de colocar o leitor – ou espectador – dentro de um contexto familiar que não se limita a um período de tempo histórico específico, apesar das referências de época, mas sim às SITUAÇÕES que são lembradas como um fluxo, interligando diferentes assuntos em uma conversa que não se pauta por uma ordem cronológica estrita dos acontecimentos.

Tornou-se evidente para mim a relação imediata entre o fluxo de ideias e narrativas proposto na dramaturgia (conforme estudos sobre os documentos de processo), e uma constatação proposta por David Hume em *Investigações sobre o entendimento humano*¹⁰. O fluxo narrativo de nossa dramaturgia brota, neste contexto, do fluxo de ideias e pensamentos de uma conversação, como se o que estivesse ocorrendo no palco fosse o fluxo de pensamento da personagem central, ao percorrer as histórias de sua vida após receber a notícia da morte de seu filho.

Em primeiras versões da dramaturgia, essa confrontação com a morte se dava em diálogo direto entre Ana Maria e um Narrador que, notoriamente, deveria ser uma representação de mim mesmo, também enredado numa tentativa de compreender a mim mesmo diante de todas as páginas de memórias escritas por minha mãe. À medida que o texto foi sendo revisto, em sucessivas versões, a confrontação com um narrador explícito foi diluída no texto, porém o argumento e a construção de fluxo de ideias da dramaturgia permaneceram quase inalterados no processo de criação.

Na dramaturgia final, o corpo do drama foi constituído em uma peça em um único ato, sem divisões de cena. Utilizei-me das próprias memórias de Ana Maria como condutoras da ação dramática e de seus conflitos (PALLOTTINI, 2005, p. 28.) O objetivo de nossa personagem Ana Maria, como esteio de construção dramaturgica, revela-se como a busca de compreender a perda precoce de

10 “É evidente que há um princípio de conexão entre os diversos pensamentos ou ideias da mente, e que, ao surgirem à memória ou à imaginação, eles se introduzem uns aos outros com um certo grau de método e regularidade. Isso é tão marcante em nossos raciocínios e conversações mais sérios que qualquer pensamento particular que interrompa o fluxo ou encadeamento regular de ideias é imediatamente notado e rejeitado. Mesmo em nossos devaneios mais desenfreados e errantes – e não somente neles, mas até em nossos próprios sonhos –, descobriremos, se refletirmos, que a imaginação não correu inteiramente à solta, mas houve uma ligação entre as diferentes ideias que se sucederam umas às outras. Se a mais negligente e indisciplinada das conversas fosse transcrita, observar-se-ia imediatamente algo que a manteve coesa em cada uma de suas transições. Ou, se isso estiver ausente, a pessoa que quebrou o fio da discussão poderia ainda informar-nos que uma sucessão de pensamentos percorreria secretamente sua mente, levando-a gradualmente a afastar-se do assunto da conversação. Entre diferentes linguagens, mesmo quando não podemos suspeitar que haja entre elas a menor conexão ou contato, verifica-se mesmo assim que as palavras que expressam as ideias mais complexas correspondem aproximadamente umas às outras; uma prova cabal de que as ideias –simples, compreendidas nas ideias complexas, foram reunidas por algum princípio universal que exerceu igual influência em toda a humanidade.” (HUME, 2004, pp. 41-42)

seu filho, ao reviver e narrar, para quem se dispuser a ouvi-la, suas antigas memórias (ABREU, 2011, p. 606.). Ao evocar sua memória, Ana Maria, a personagem, tenta opô-la ao presente, confundindo sua vida atual com o passado, encontrando os mortos que a auxiliam na rememoração de sua própria identidade.

Aos poucos, conforme a pesquisa foi evoluindo me vi como sujeito-objeto de uma pesquisa e de um ato poético que sugere a imagem do paleontólogo, mencionado por Luís Alberto de Abreu no início de sua *Restauração da narrativa* (2011, p. 599.). Como este escavador de fósseis, acabei por me deparar com a descoberta de meu próprio solo

fértil, na trajetória da construção de um pensamento e de um fazer artístico em um processo contínuo e sem fim, já que ao ler os diários de um período de 33 anos escritos por minha própria mãe, dos 34 aos 67 anos de idade, é para mim, hoje com 34 anos, um processo pessoal de constante revisão, de reconstrução e de autodescoberta. Transformar em arte parte de sua e da minha memória é, para mim, uma forma de me encontrar como artista e, principalmente, como ser humano pois, “os que têm memória são capazes de viver no frágil momento presente. Os que não têm, não vivem em lugar nenhum.”¹¹ ☆

Keywords:

Theater.
Drama.
Memory.
Genetic Criticism.

Abstract: The search for origin, the long forgotten stories and the recovery and preservation of memories and situations that shaped the characters described in Ana Maria Êrnica's (my mother) diaries and notes guide the present article about the drama research by means of analysis and artistic process, mainly using the Genetic Criticism methodology as exposed by Cecilia Almeida Salles, from poignant registers about the grief of loss, nostalgia, old age and our inevitable ending.

Referências

- ABREU, Luís Alberto. A restauração da narrativa. In: NICOLETE, Adélia (Org.) *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 123-128. (Obras escolhidas, v.1)
- _____. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240. (Obras escolhidas, v.1)
- _____. Sobre o conceito de história. In: _____. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252. (Obras escolhidas, v.1)
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (3a ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de envelhecer e morrer*. Tradução de Plínio Dentzein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GUZMÁN, Patricio. *Nostalgia de la luz*. [Filme-vídeo]. Direção de Patricio Guzmán. Chile – Spain – France – Germany – USA, 2010. 130 min.
- HUME, David. *Investigações sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008.
- _____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 6 ed. revista. São Paulo: Intermeios, 2013.
- VISNIEC, Matêi. *A palavra progresso na boca de minha mãe soava terrivelmente falsa*. Tradução de Luiza Jatobá. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

11 Trecho do documentário *Nostalgia da Luz*, de Patricio Guzmán.

★ LABIRINTOS DO VIVER E DO CRIAR: POR UM CORPO ATENTO E PRESENTE, POR UM CORPO QUE DANCE

Mariana Lapolli

É doutora em Mídias do Conhecimento (UFSC), com estágio doutoral na Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Formada em Comunicação Social. Possui especialização em Corpo: Dança, Teatro e Performance (2017), pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), em São Paulo. Participou da residência em dança com Eduardo Fukushima, no Sesc Vila Mariana, da Oficina de Compartilhamento de Processo Criativo, com a Coordenação de Marta Soares, e na Oficina Cultural Oswald de Andrade. Fez balé clássico (1986 a 2000) em escolas de Florianópolis – SC, no Conservatório de Montpellier e na Escola Superior de Dança de Marseille (França).

*Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas, que puxa válvulas, que olha o relógio,
que compra pão às 6 da tarde, que vai lá fora, que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.
Perdoai. Mas eu preciso ser Outros. Eu penso renovar o homem usando borboletas.*

Manoel de Barros¹

Resumo: Labirintos do viver são as memórias corporais que vêm sendo tecidas desde minha infância por meio de vivências descritas no início deste trabalho. “Labirintos do criar” refere-se ao objetivo desta pesquisa, que é descrever o processo de criação de uma cena baseada em materiais autobiográficos, composto por imagens e textos. Neste percorrer, serão abordados processos investigativos amparados na técnica Klauss Vianna. A escolha desta técnica se deu por uma identificação com o olhar sensível que Klauss Vianna pousa sobre a dança. Serviu como base para uma autoinvestigação em busca de um corpo mais atento e presente, um corpo que dance livremente.

Palavras-chave:

*Corpo.
Presença.
Autobiografia.
Processo criativo.
Técnica Klauss Vianna.*

Labirintos do viver: percursos e movimentos

A música percorreu corredores e atravessou não só a porta de meu apartamento, mas aquela que reside em meu peito. Este foi o chamado, aos três anos de idade, quando vivia num edifício em Florianópolis, Santa Catarina, em que o primeiro andar era ocu-

pado pela Escola de Ballet Clássico Sandra Nolla. Minha irmã e eu escapávamos para assistir às aulas. Minha memória desse período é do tamanho das minhas pernas de então. Tudo que sei é que meu corpo já clamava por movimento. No final dos anos 1980, a escola fechou.

¹ “Retrato do artista quando coisa” in <http://bemditapalavra.com/retrato-do-artista-quando-coisa/>. Acessado em 22 de abr. 2018.

Segui dançando na Albertina Ganzo, primeira escola de balé do Estado de Santa Catarina. Ali, alguns mestres deixaram suas marcas, de forma direta e indireta, nas diversas camadas de mim através da dança clássica. Fiz sapateado por três anos seguidos. Já no início da década de 1990, também fui atleta da equipe de Ginástica Rítmica representando Florianópolis em jogos e competições por todo o Estado e pelo Brasil.

Aos 12 anos de idade, em 1995, fui com minha família morar por um período em Montpellier, no sul da França. Entrei no Conservatoire Régional de Montpellier. Além de balé clássico, também frequentava aulas de teoria musical e canto. Alguns momentos foram marcantes nesse período:

- Participação no Montpellier Danse² e em outros eventos e cursos de dança.
- Participação como bailarina no espetáculo *Les Deux Pigeons*, apresentado no Le Corum Palais des Congrès, Opéra Berlioz.
- Participação individual, em 1997, no Concurso Internacional de Dança Clássica de Biarritz, França, com coreografias de Mme. Claparède, em que obtive a medalha de bronze.
- Ensaio geral do Béjart Ballet Lausanne, que tive a oportunidade de assistir no Corum Palais des Congrès – Opéra Berlioz, com o próprio Maurice Béjart, na plateia, realizando os últimos toques de direção do espetáculo.
- Aprovação para a passagem para o último ciclo do Conservatório, por meio de uma apresentação, para uma banca e aberta ao público, no Opéra Comédie, teatro localizado na principal praça de Montpellier.
- Participação no Les Choreades em Grenoble (França), um evento no qual ficávamos alojados com diversos grupos de dança de toda França, participando de oficinas e montando um espetáculo apresentado no final da resi-

dência. Fui com o grupo do conservatório de Montpellier, que realizou uma apresentação durante este evento.

- A aprovação, por meio de concurso, para ingressar na École Nationale Supérieure de Danse de Marselha (França) no ano letivo de 1997/1998.
- A experiência em Marselha foi muito forte. Minha família já havia retornado ao Brasil. Dos 14 para 15 anos de idade, dividi o quarto com outra bailarina na casa de uma senhora na Rue Sainte, próxima ao Vieux Port de Marselha. Recordo-me de algumas manhãs de sábado, quando pegava o ônibus para ir para as aulas de dança e, em parte da viagem, desviava o trajeto de meus olhos ao mar. Nesse dia, tínhamos oficinas diversas: dança contemporânea, capoeira etc. Nos dias da semana, frequentava o colégio Sainte-Odile pela manhã e, no período da tarde, tinha aulas de balé com Dominique Khalfouni (que já havia sido estrela da Opéra de Paris e bailarina principal do Ballet National de Marseille) e Mme. Franchetti. Amava o fato de as aulas serem acompanhadas pelo som do piano ao vivo. Também fazia aulas de outras disciplinas que integravam o currículo da escola, como balé de repertório, canto, história da dança, pilates etc.

A escola de dança e o Ballet National de Marseille (companhia vinculada à escola), na época, eram dirigidas por Roland Petit. Como aluna, tinha direito a assistir gratuitamente a todos os balés montados pela cia. e eu aproveitei. *Carmen*, *Le Jeune Homme et la Mort*, *Coppélia*, *Le Lac des Cygnes* et *Ses Maléfices* etc. Todos esses grandes balés, coreografados por Petit e dançados até a atualidade por importantes companhias do mundo inteiro, eu

² Cf. Montpellier Danse: www.montpellierdanse.com/memoire

tive a oportunidade de ver de perto. Via o próprio Petit circular pelos longos corredores acinzentados da escola e também a bailarina Zizi Jeanmaire, sua companheira de palco e vida. Lembro-me ainda da euforia de todos os alunos numa visita de Mikhail Baryshnikov à escola.

Na França respirei o mundo da dança por todo o meu corpo. Deixei sangrar os dedos dos pés e, por diversas vezes, a alma. Porque não é fácil encaixar-se nos padrões exigidos pelo balé clássico e, aos 15 anos, meu corpo começou a se transformar. Hoje fazem sentido os dizeres de Klauss Vianna (2005) de que não importa a idade, o tipo de musculatura, a altura ou o peso do bailarino, mas sim sua cabeça. Aos 15 anos, não compreendia que meu corpo poderia se expressar de forma ainda mais intensa e verdadeira de outras maneiras.

Depois de quase três anos em solo europeu, voltei para casa e para minha antiga escola: Albertina Ganzo. Continuei no clássico até os 17 anos de idade, mas muitas coisas já não faziam mais sentido para mim depois de toda a vivência que tive lá fora. É como se estivesse realmente distante de tudo que me fazia ir em direção ao balé.

Fiz faculdade de comunicação, mestrado, doutorado e pós-doutorado em mídias do conhecimento na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), tendo a oportunidade de realizar um estágio doutoral na Facultad de Ciencias de la Comunicación da Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). No período nessa cidade de arquitetura extasiante, arte em todos os cantos e cheiro de mar, despertei meus sentidos, reconectei-me com a Mariana adolescente repleta de sonhos. Senti-me presente.

“Gosto mais deste silêncio. Do olho no olho. Da cumplicidade que transforma consciências. As parafernalias tecnológicas nos tiram um pouco do prumo. Informações são cuspidas na nuvem cada vez mais carregada. Onde está nossa essência? Um simples olhar conecta seres humanos. É tão sutil

quanto as palavras não ditas”. (Trecho de meu diário. Barcelona, 18 de novembro de 2013).

Trabalhei como redatora em agência de publicidade e em diversos meios de comunicação. Sou sócia de uma editora. Gosto de escrever. Na academia, venho trabalhando as narrativas e as imagens, temas que conversam com o universo das artes.

Durante um trabalho do mestrado, conheci o Departamento Artístico Cultural da UFSC e a Oficina Permanente de Teatro (OPT), onde ingressei em agosto de 2006. No ano seguinte, passei a fazer parte do Grupo Pesquisa Teatro Novo (GPTN), dirigido por Carmen Fossari. Foi um reencontro com o palco e o ofício da arte, que tem um poder arrebatador de expansão e transformação do ser. Personagens como Aninha (*O juiz de paz da roça*, de Martins Pena), Maria Celeste (*As luas de Galileu*), Ofélia (*Hamlet*, de Shakespeare), entre outros, permearam meu corpo. Atuei como preparadora corporal da peça *O pântano dos gatos*, de Marina Carr, apresentada pelos alunos da OPT em 2009. Desde 2014 estou na montagem do GPTN de *Luz em Einstein*, de Carmen Fossari, atuando na tríade atriz, bailarina e preparadora corporal. Um grande desafio.

Em 2011 e 2012, fiz acrobacia em tecido na UFSC. Em 2014 comecei a praticar ioga, aprendendo técnicas fundamentais para o despertar de um corpo mais presente. Esta prática milenar contribui muito para meu autoconhecimento e conscientização do ser.

A trajetória brevemente descrita nestas páginas e numa busca honesta de compor todas as experiências que tive até aqui, propondo um diálogo entre comunicação e arte, fez-me buscar a Pós-Graduação em Corpo: Dança, Teatro e Performance no Célia Helena Centro de Artes e Educação, em São Paulo, em um período profundamente marcado pela mudança. Outra cidade, outro ar, outro lar, outro alguém para dividi-lo, outros amigos para compartilhar o cotidiano. Uma

nova partitura onde preciso encontrar meus passos e compassos. Recordo então que a música, desde pequena, me chamou para o movimento e me colocou a dançar neste novo lugar.

Parte de mim em textos e imagens

Uma ideia que me impressiona é: cada dia nós deixamos uma parte de nós mesmos no caminho... Este pensamento expressa uma melancolia sem igual. Ele lembra as palavras do príncipe de Ligne: Se nos lembrássemos de tudo que observamos e aprendemos na vida, seríamos bastante sábios. Este pensamento seria suficiente para nos induzir a escrever o diário assiduamente. (Henri-Frédéric Amiel)

Trechos do que vi e vivi estão armazenados em diários, cartas, fotos, vídeos, objetos e, obviamente em minha memória. Por exemplo, meu período na França, dos doze aos quinze anos de idade, possui diversos registros em palavras e imagens. As frases contidas nestes materiais e recursos imagéticos, guardados em meu armário, foram garimpadas e surgiram como ponto de partida para criação de uma dramaturgia. Trata-se, assim, de um processo criativo que se utiliza do suporte autobiográfico, trazendo à tona o potencial de diálogo entre o indivíduo e o sociocultural.

Utilizar o método da autobiografia significa penetrar nas questões referentes à memória. Esta, mesmo que interna, transcorre “pelas experiências que o corpo sente, que olhos veem, aquilo que se ouve, cheira e toca e assim se estabelece a ligação do indivíduo com o mundo, com o seu entorno, baseado sempre nas relações de troca e existência (GATTI, 2008, p. 21). Este corpo, segundo Costa (2013), é um caleidoscópio de experiências na contemporaneidade.

Diante destas interlocuções que atravessam meu texto, meu desejo é apropriar-me de material autobiográfico e ressignificar minhas memórias corporais – fortemente marcadas pelo balé clássico

– no local privilegiado da cena. Como “cada um traz escrito, em seu corpo, uma memória de vida, uma história, um contexto familiar” (VIANNA e CASTILHO, 2002, p. 24), minhas experiências influenciam minha forma de me mover. Diante disso, surge a questão: que histórias meu corpo conta?

Ser bailarina era um sonho. Meus diários e minha rotina na época que os escrevi revelam isto. O destinatário destes escritos sou eu mesma, quase vinte anos depois.

O destinatário do diário. Num primeiro momento, o diário é um escrito para si (individual ou coletivo), enquanto a correspondência é um escrito para o outro. Todavia, pode-se notar que o diário, mesmo íntimo, é um escrito para o outro. Com efeito, mesmo se eu escrevo o diário para eu mesmo ler, este “eu é um outro” (Rimbaud) entre o momento da escrita e o momento da leitura ou releitura. E é esta mudança que se operou em mim que eu avalio relendo meu diário. Da mesma forma que quando olhamos uma foto da nossa infância, nos reconhecemos e, ao mesmo tempo, avaliamos o quanto mudamos (HESS, 2006, p. 92).

Assim, os acontecimentos passados sempre são ressignificados por um novo olhar. Colocar os dados autobiográficos em cena é a possibilidade de refletir sobre esses eventos, dando visibilidade às narrativas pessoais que possuem o potencial de conversar com projetos semelhantes executados por outros artistas, bem como com outras histórias pessoais. Com isto, torna-se plausível criar relações de intersubjetividade entre os artistas das artes do corpo, a cena e os espectadores.

Em minhas próprias experiências busco iluminar caminhos visando encontrar respostas para minha investigação. Fundamentalmente apoio-me na técnica Klauss Vianna almejando um (re) despertar e sensibilizar do corpo, trazendo-o para um estado de presença favorável à **investigação** dos movimentos. Bibliografias relacionadas à técnica (VIANNA, 2005; NEVES, 2008; MILLER, 43os sentidos alertas (VIANNA, 2005).

A bailarina, coreógrafa, educadora corporal e pesquisadora, Jussara Miller, fala em uma escuta do corpo. A partir de seus anos de convivência com os Vianna – Klauss, Angel e Rainer – e de seus diversos anos de estudos sobre o movimento consciente, escreveu o livro *A escuta do corpo*: sistematização da Técnica Klauss Vianna, buscando suprir a escassez de registros bibliográficos sobre o assunto.

A sistematização da Técnica Klauss Vianna não foi efetuada pelo próprio pesquisador, que dizia realizar um “trabalho aberto” e não queria formular uma “técnica fechada”. Com o falecimento de Klauss, seu filho Rainer Vianna e a esposa, Neide Neves, se ocuparam dessa sistematização, respeitando esse preceito de trabalho aberto, de técnica como corpo que respira e se move. “Não há um modelo Klauss Vianna, uma estética determinada *a priori*, mas há corpos pensantes descobrindo sempre mais, a partir dos princípios desenvolvidos por ele” (NEVES, 2008, p.38).

Esta possibilidade de vivenciar a técnica a partir de um corpo que pensa, um corpo carregado de narrativas e sentidos singulares, foi o que despertou não somente o meu interesse, mas um profundo desejo de dialogar com o aprendizado e as vivências frequentadas nas disciplinas O Corpo na Escuta e Presença I (Klauss Vianna) e O Corpo em Cena, ministradas respectivamente por Ana Clara Amaral e por Jussara Miller na Pós-Graduação em Corpo: Dança, Teatro e Performance do Célia Helena Centro de Artes e Educação. Vi na técnica Klauss Vianna um norte de trabalho corporal que acata minhas experiências adquiridas ao longo da vida.

Nas referidas disciplinas vivenciei os três estágios da técnica, descritos por Miller (2007) como: 1. Processo lúdico (o acordar): estabelece um jogo de inter-relações com os sete tópicos corporais. São eles: presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo global; 2. Processo dos vetores: trabalho de direções ósseas mapeado em oito vetores. São eles: metatarso, calcâneo, púbis, sacro escápulas, cotovelos, metacarpo e sétima vértebra cervical; 3. Processo criativo e/ ou processo didático: resultado das etapas anteriores.

Destaco aqui o tópico da presença, que se trata de “[...] um tópico trabalhado em sala de aula e que reverbera na cena, a partir da escuta do corpo, do espaço cênico, da música, do grupo, do público e de todas as camadas de atenção do corpo em estado de presença” (MILLER, LASZLO, 2016, p.160). Em sala, trabalhamos os quatro estados de atenção, descritos por Miller e Laszlo (2016, p.160) da seguinte maneira:

Estado 1 de atenção – perceber o corpo e seus processos a cada instante; Estado 2 de atenção – perceber o espaço e suas diversas ambiências; Estado 3 de atenção – a relação com o outro; Estado 4 de atenção – perceber e observar a cena e suas variáveis ao estar em cena.

Percebi que os quatro estados de atenção possuem fronteiras que se borram e que é um desafio enorme manter tudo funcionando de maneira equilibrada para atingir a presença cênica. Dessa maneira, tive que me manter atenta para reverberar este estado de presença numa composição coreográfica, cujos labirintos que me levaram à mesma estão descritos na sequência. Chamo de labirintos, pois no processo criativo várias vias se entrecruzam e apresentam um elevado grau de dificuldade para o encontro da saída. Nestas passagens, por algum tempo vejo apenas muros e barreiras, num processo quase que solitário na busca por respostas.

Labirintos do processo criativo: aprendendo um caminho

Não decore passos, aprenda um caminho
(Klauss Vianna)

Na entrada do labirinto, logo no início do processo criativo, deparei-me com o autorretrato de Joan Miró, que foi realizado em 1937 e finalizado em 1960. Vi nele uma metáfora perfeita do trabalho que estou propondo. Miró iniciou a pintura com o desenho de um rosto turbulento, utilizando cores bastante diluídas. Mais de vinte anos depois, pintou sobre

a primeira versão um rosto com traço grosso, preto e simples. Alguns detalhes em cores primárias foram pincelados, revelando uma imagem sintetizada característica de seu trabalho na época, cuja linguagem artística se aproximava daquela utilizada pelas crianças.

Coincidentemente, para realização da cena coreográfica proposta aqui, busquei imagens e textos que datam desde quase vinte anos atrás. Diários, cartas, objetos, fotos e outros documentos serviram de base para que eu colorisse por cima das memórias uma dança própria, do momento atual. Uma dança simples e passível de brincadeira. Quase um jogo infantil que experimenta despreziosamente o deslocar do corpo pelo espaço.

Galeano (2009), falando a respeito das crianças numa entrevista ao programa Sangue Latino, disse: “[...] nessa idade, somos todos pagãos, e, nessa idade, somos todos poetas, depois o mundo se ocupa de apequenar nossa alma [...]”. Portanto, o propósito de dançar da maneira como coloco em cena é o de encontrar a poesia no viver, é o de agitar minha alma durante meu percorrer.



Autorretrato de Joan Miró, exposto na Fundació Joan Miró, em Barcelona, Espanha.
Fonte: <https://www.fmirobcn.org/es/coleccion/catalogo-obras/19888/p-autorretrato-p>

Tudo isto veio de uma maneira intuitiva. Comecei lendo os textos contidos no material que eu tinha em armários e juntando fotos do meu trajeto enquanto bailarina. Espalhei tudo pelo chão, percorri palavras e imagens pelo meu olhar e, posteriormente, pelo olhar de uma câmera. Trouxe outras imagens para dialogar com meu passado. São fragmentos do mundo real, para sempre capturados pela lente pousada em minhas mãos. Um texto escrito e falado por mim apresentou-se como mais uma camada deste emaranhado de signos.

Pensando sobre onde projetar esta montagem, me veio a imagem de mim mesma deitada à beira-mar (nasci numa ilha), observando o céu. A projeção é como se fosse o céu com nuvens e estrelas de memória para se contemplar, mas também é como se fosse a superfície do oceano onde mergulho na experiência do momento presente. E sob este céu-mar permeado de sentidos, coloquei-me em movimento. Numa dança sem gravidade, sem o peso da seriedade. É leve, mas profunda.

Assim sendo, com um olho no telescópio (no céu) e outro no microscópio (nas profundezas do oceano em mim), iniciei uma jornada de autoinvestigação. Por este motivo, para mim, o tema não poderia ser outro além de minha biografia. Quis falar de minhas experiências, ressignificando-as, colocando um olhar gentil sobre as mesmas. Senti a necessidade disto para potencializar a aproximação com meu próprio corpo, para entender o que ele tem a contar. Quis acessar memórias, sentidos e experiências, levando meu corpo para uma dança condizente ao meu momento atual.

Durante a imersão no processo criativo, ideias surgiram de forma não linear. Coloquei-me em estado de captação sensível daquilo que estava em meu entorno. Fiz anotações de coisas que surgiram durante as aulas da Pós-Graduação em Corpo, durante momentos de ócio em casa, durante viagens e outros instantes de introspecção. Fiz esquemas de como seria a cena e onde o público estaria alocado. Realizei uma pesquisa musical até chegar numa solução que me tocasse, que se encaixasse como num aconchegante abraço com o trabalho.

Salles (2013, p.39) declara que “o processo de criação é o lento clarear da tendência que, por sua vagueza, está aberta a alterações”, e acrescenta: “o crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de maturação” (SALLES, 2013, p.40). Desta maneira, numa construção contínua que atravessa do caos em direção ao cosmos, chegou-se à disposição da cena ajustada em um único corredor que sintetiza as diferentes escolhas, os diversos trajetos do existir.

Colocar-se em trânsito nesse corredor de maneira fluida e sensível não é tão fácil. O primeiro passo foi dado logo após uma aula no Salão do Movimento em Campinas, com Jussara Miller. Sob sua orientação de trabalhar com movimentos parciais e totais, me pus a mover pelo espaço junto com a música escolhida (Du Nord au Sud de Louise Attaque), comprometendo-me fortemente em deixar a autocrítica de lado. Este estudo (dos movimentos parciais e totais) diz respeito ao tópico articulação, em que as possibilidades de movimentos articulares são explorados em diferentes situações no espaço.

Por meio de estímulos diferenciados para a utilização das dobradiças do corpo, faz-se a passagem de uma estrutura parcial das articulações para uma estrutura total, exigindo o maior controle de todas elas. Ao trabalhar parcialmente as articulações, torna-se possível recuperar a totalidade do corpo, mediante a experiência dos movimentos parcial e total, com a compreensão das possibilidades de movimento das articulações: flexão, extensão, adução (aproximação do plano mediano do corpo), abdução (afastamento do plano mediano do corpo), rotação interna (medial) e rotação externa (lateral), que permitem o desbloqueio das tensões musculares que podem limitar o movimento (MILLER, 2007, p.56).

Na técnica Klauss Vianna, os tópicos corporais são utilizados como temas de criação, como caminhos para uma composição, como motivos

coreográficos. O objetivo é contribuir para a vivência do corpo no estado criativo. Assim, estimulada pelo tópico da articulação, iniciei uma autoinvestigação que apontou certa qualidade de movimentos, trazendo à tona um corpo poroso, emotivo, perceptivo, dançante.

Como pronunciou Salles (2013, p.101), “é a excitação causada pela sensibilidade da percepção que permite a continuidade do processo”. Continuei numa imersão solitária em busca de sentido para os movimentos. Em diversos momentos tropecei no abismo que atravessa o percurso do ato criativo. Incertezas e dúvidas abriram suas mãos para mim na beirada do penhasco. Parece que falta lugar para se amparar. Deitei no chão, fechei os olhos por alguns instantes, respirei profundamente, para só depois dar continuidade à experiência.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a



Trabalhando o tópico da articulação
Fonte: arquivo pessoal

vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p.24).

Na técnica Klauss Vianna este estado de experiência se inicia no processo lúdico. Miller (2007) coloca que, normalmente, neste momento observa-se uma ausência corporal, com autoimagem distorcida e receio do próprio movimento. Senti na pele este temor, passando por ocasiões de bloqueio. Contudo, assim que encontrei um norte coreográfico, me mantive focada no fato de que “o processo técnico é enfatizado não como repetição mecânica, mas como repetição sensível, como desenvolvimento das percepções, vivências e aptidões. O estar presente” (MILLER, 2014, p.109-110). A cada novo ensaio prestei atenção nessas premissas, me atendo ao saber da experiência e não à preocupação de formalizar passos. Lancei-me no precipício e procurei deleitar cada segundo dançado,

vivenciando mais do que um corpo hábil, mas um corpo lábil, “[...] no sentido de transitório, instável e sempre em transformação [...]” (MILLER, 2014, p.110).

Por meio da técnica Klauss Vianna uma transformação gradual de ausência para presença corporal é promovida (MILLER, 2007). Para mim, isto foi claramente perceptível tanto em sala de aula, quanto durante os ensaios do solo. Aos poucos percebi que minha vontade de discorrer sobre minhas memórias corporais, revelou-se num desejo de potencializar o estado de presença, de dar outras nuances a um corpo educado sobretudo pela disciplina do balé clássico, de me reaproximar de minha criança interior, de vagar pela minhas memórias, de entrar em contato com textos e imagens de minha vida, de ampliar minhas percepções e sentidos, de me sentir nuvem e de fazer caber tudo isso num corpo transformado pela experiência, num corpo que se move livremente. A partir de agora, os caminhos do labirinto da vida sempre serão percorridos dançando. ☆

Keywords

*Body.
Presence.
Autobiography.
Creative process.
Klauss Vianna
Technique.*

Abstract: Labyrinths of life are the body memories that have been woven from my childhood through the experiences described at the beginning of this work. Labyrinths of creation refers to the purpose of this research which is to describe the process of creating a scene based on autobiographical materials, composed of images and texts. In this course, will be approached investigative processes supported by the Klauss Vianna technique. The choice of this technique was given by an identification with the sensitive look that Klauss Vianna lands on the dance. It served as the basis for a self-inquiry in search of a more attentive and present body, a body that dances freely.

Referências

- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: Revista Brasileira de Educação [on-line]. 2002. n.19, pp.20-28. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 25 mai. 2017.
- COSTA, Daniel Santos. Autobiografia na cena contemporânea. Mestrado em Artes da Cena. Orientação: profa. Dra. Grácia Maria Navarro. I Seminário de Pesquisas do PPD Artes da Cena, Campinas, Unicamp, 2013.
- GATTI, Fábio. O Método Autobiográfico como Ferramenta para o Desenvolvimento da Pesquisa em Artes Visuais Contemporâneas. *Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade.* Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro / Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. N. 18, abr. 2008. p. 18-21.
- GALEANO, Eduardo. Entrevista concedida ao programa *Sangue Latino*. Canal Brasil. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=okY0klhoHSE>>. Acesso em: 28 de mai. 2017.
- HESS, Remi. Momento diário e diário dos momentos. In: SOUZA, Elizeu Clementino de; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto.

- (org.). *Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
- MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna*. 2 ed. São Paulo: Summus Editorial, 2007.
- MILLER, Jussara. *O corpo presente: uma experiência sobre dança-educação*. Educ. temat. Digit, v. 6, n. 1, p.100-114, Campinas-SP, jan./abr.2014.
- MILLER, Jussara. *Qual é o corpo que dança?* Dança e Educação Somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus Editorial, 2012.
- MILLER, Jussara; LASZLO, Cora Miller. A sala e a cena: a importância pedagógica de processos criativos em dança e educação somática. *Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*, n. 36, set. 2016, p.150-167, Salvador (BA): Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro/ Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA/PPGAC.
- NEVES, Neide. *Klauss Vianna: Estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez, 2008.
- OLIVEIRA, Leandro. *Sensibilidade à flor da pele*. 2016. Disponível em: < <https://aicomfiam.net/2016/11/07/sensibilidade-a-flor-da-pele/>>. Acesso em 28 de mai. 2017.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 6ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- VIANNA, Angel. CASTILHO, Jacyan Percebendo o corpo. In: GARCIA, Regina Leite. *O corpo que fala dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

★ ANÁLISE ATIVA E DRAMATURGIA CAIO FERNANDIANA: UMA EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO ATORAL A PARTIR DO DRAMA ÉPICO-LÍRICO *O HOMEM E A MANCHA*

Pedro Henrique Gonçalves da Silva

Atua na área de Artes, com ênfase em Teatro. Graduado em Teatro pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM), foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) orientação do Prof. Dr. Marcelo Braga de Carvalho.

Marcelo Braga de Carvalho

Marcelo Braga de Carvalho é ator e diretor formado pela EAD/ECA/USP. Atua como professor de graduação na Universidade Anhembi Morumbi e na graduação e pós-graduação na Faculdade Paulista de Artes. É mestre em Artes Cênicas pelo IA/UNESP e doutor pela ECA/USP, na área de formação do artista teatral.

Palavras-chave:

Teatro.
Trabalho do ator.
Eugênio Kusnet.
Caio Fernando
Abreu.

Resumo: Este artigo trata da aplicação dos procedimentos propostos por Eugênio Kusnet, em *Ator e método*, e na peça teatral *O homem e a mancha*, de Caio Fernando Abreu. Um estudo que consiste em utilizar análise ativa e escrita de carta, a partir dos elementos objetivos da ação e circunstâncias propostas, apresentados por Kusnet como conceitos motivadores para o trabalho de criação atoral. Esses procedimentos foram aplicados à cena 25 da referida obra dramaturgica. Partindo da identificação de elementos épicos e líricos do texto, podemos aferir que a realização da criação atoral, apoiada no trabalho de Kusnet, tornou-se muito complexa concluindo-se, então, que a metodologia do diretor russo seria mais bem aplicada se compreendida como uma regra não rígida e sim flexível.

Introdução

A questão magna deste artigo, que envolveu a aplicação dos princípios de Eugênio Kusnet a uma cena da obra *O homem e a mancha*, de Caio Fernando Abreu, consistiu em encontrar possíveis caminhos para que um único ator, que está em cena o

tempo todo agindo a cada trecho como uma pessoa diferente, realize a criação atoral de forma plena e orgânica.¹

“Uma peça é uma série de ações.” (BALL, 2005, p. 23). Levando isso em conta, o ofício do ator consiste em compreender as motivações de

1 A “atuação orgânica” será definida neste trabalho como a criação onde o ator provoca seus sentimentos de maneira indireta, através de suas ações em cena. (KUSNET, 1975, p. 101)

seu personagem no intuito de construir uma partitura de ações e reações ao longo da narrativa a ser encenada durante um espetáculo. Kusnet define como parte fundamental para a realização desse trabalho, a compreensão dos objetivos da ação do ator e do personagem, das circunstâncias propostas e de outros elementos do Método.² Este estudo foi realizado através dos procedimentos da análise ativa e da escrita de carta.

Durante o processo criativo de um espetáculo, o estudo acima descrito pode ser realizado pelo ator individualmente ou em grupo, na sala de ensaio. Entretanto, no caso da obra *O homem e a mancha*, a questão fundamental que se coloca está no fato de que os cinco personagens contidos na peça devem ser interpretados por um único ator. A dificuldade que se apresenta, e que buscamos pesquisar, então, é como auxiliar o ator, em sua individualidade, a realizar este trabalho de criação, explorando as nuances e motivações de cinco personas diferentes, colocadas em cena quase que ao mesmo tempo. Para realizarmos essa investigação, a cena escolhida foi a de número 25, na qual quatro dos cinco personagens realizam ações no mesmo tempo-espço.

Esta proposta de pesquisa abarcou experimentos práticos que demonstraram que os procedimentos preconizados por Kusnet são aplicáveis ao exercício cênico, corroborando que, de fato, o Método se constitui como um instrumento válido e potente para o processo criativo do ator e do diretor. A relevância deste estudo também consiste em associar os procedimentos do diretor russo e a dramaturgia do autor gaúcho, obras de reconhecimento importância artística e histórica nas áreas de interpretação e dramaturgia, respectivamente.

A proposta de análise ativa de Eugênio Kusnet

Eugênio Kusnet, ator, diretor e professor de teatro, nasceu na Rússia em 29 de dezembro de 1898 e radicou-se no Brasil, onde passou a viver, a partir do ano de 1926. Porém, foi somente na década de 1950 que voltou a se interessar pelo teatro e participou ativamente de grupos como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o Teatro Oficina e o Teatro de Arena, além de lecionar na Escola de Arte Dramática e, nos seus últimos anos de vida, na Fundação das Artes de São Caetano.

O diretor russo apresenta, em seu livro *Ator e método*, diversos princípios e procedimentos para o trabalho de criação do ator. Esta metodologia é resultado do aprofundamento de seus estudos sobre o Sistema de Constantin Stanislávski – pesquisador russo que foi um dos primeiros a publicar textos especificamente voltados à formação do ator, fruto de anos de experiência como intérprete e diretor e, especialmente, quando esteve à frente da direção artística do Teatro de Arte de Moscou (TAM), nas primeiras décadas do século XX.

A análise ativa, de Eugênio Kusnet, consiste em um estudo prático sobre o texto teatral, sem reflexões e discussões teóricas mais aprofundadas, mas explorando a criação de ações físicas relacionadas aos acontecimentos da dramaturgia. Ao analisar tal procedimento, a pesquisadora Maria Knébel³ (2016) considera que:

O que compeliu Stanislávski a analisar profundamente a prática de ensaios vigente foi a cisão que existe entre o sentir-se-si-mesmo calmo de um ator sentado com um lápis na mão e a sensação real da vida psíquica e corporal do papel, sensação essa que

2 Nesta pesquisa chamamos de Método o trabalho organizado por Eugênio Kusnet, valendo diferenciá-lo do Sistema, que foi proposto por Constantin Stanislávski, e que é a base para o trabalho do diretor russo, e também do método cunhado pelos pesquisadores norte-americanos Lee Strasberg e Stella Adler.

3 A atriz e diretora russa Maria Knébel (1898-1985) foi aluna de Constantin Stanislávski e precursora de seus ensinamentos, organizados em seu livro *El último Stanislavsky*.

o intérprete deve visar desde o primeiro minuto do seu encontro com o papel. (KNÉBEL, 2016, p.26)

O caminho para tal criação é a improvisação, na qual o ator pode criar de maneira única e espontânea. Kusnet compara o ofício do ator à profissão de jogador de futebol, que segue regras de um jogo, mas que treina para estar aberto a receber a ação do outro e, a partir dela, poder realizar sua ação, sem perder de vista seus demais companheiros de time.

Autores como Maria Knébel, Nair Dagostini⁴ e o próprio Eugênio Kusnet, discípulos de Stanislávski, descrevem em suas obras qual foi o trajeto percorrido pelo pesquisador russo para chegar ao que, hoje, se conhece como análise ativa. A investigação iniciou-se como Método de Ações Físicas e foi sendo desenvolvida nos estúdios do TAM por Stanislávski, pouco tempo antes de sua morte. Ele afirma que o ator pode construir, por meio do jogo de cena que se estabelece entre os seus pares, as emoções do personagem de forma natural e orgânica, abandonando as ações mecanizadas e a criação racional de emoções.

Kusnet considera que pode haver duas maneiras de começar o processo de análise ativa: a primeira inicia-se com uma única leitura do texto e a segunda com a narração dos acontecimentos presentes na peça pelo diretor, que deve ser o único a conhecer a dramaturgia detalhadamente. Através da aplicação desse procedimento, e também da escrita de carta, os atores são capazes de manter a espontaneidade em cena, pois estão sendo constantemente estimulados pela improvisação e pelos elementos apresentados em *Ator e método*, como as circunstâncias propostas, o monólogo interior, os objetivos da ação. Sobre isso, o diretor russo considera:

É bom insistir na explicação de que o objetivo da «Análise Ativa» não é a busca de emoções, e sim a própria análise, a compreensão do que o personagem faz. As emoções virão como consequência natural de uma ação certa. (KUSNET, 1975, p. 104)

Kusnet defende a ideia de que, para alcançar a organicidade na criação, é necessário que o ator compreenda e aplique todos os procedimentos apresentados pelo Sistema e que a melhor forma de exercitá-los, de maneira articulada, dá-se através da análise ativa; porém para a realização desta pesquisa, foram escolhidos apenas dois elementos do Método: os objetivos da ação e as circunstâncias propostas.

Ao falar sobre os objetivos da ação, o diretor russo defende que existem quatro características básicas para compreender as ações: a primeira considera que a ação sempre obedece à lógica do personagem; na segunda, essa mesma ação deve ser sempre contínua e ininterrupta; já a terceira afirma que essa tem, simultaneamente, dois aspectos – ação interior e ação exterior –; e, por fim, a quarta explica que não existem ações sem objetivos definidos. Esses aspectos podem ser decupados a partir de uma leitura mais objetiva e detalhada do texto teatral. Essa análise, que é chamada de Estudo de Mesa, para Kusnet, deve ser feita exclusivamente pelo diretor, com o propósito de se familiarizar com os dados sobre os personagens e sobre a narrativa.

Para realizar esse estudo é necessário identificar a linha transversal de ação,⁵ que é a coluna vertebral da história, representada por uma série de objetivos maiores e menores que compõem o superobjetivo⁶ da peça. Essa linha “percorre de um extremo a outro da obra” (DAGOSTINI, 2007, p. 32). Para entender a continuidade das ações e a lógica que se estabelece através da linha transversal de ação,

4 Nair Dagostini é professora, nascida no Brasil, e estudou na Rússia, onde teve contato com Arkadii Katsman e Gueorgui Tovstonógov, seguidores do trabalho de Stanislávski.

5 Linha transversal de ação é a composição de ações ao longo de todo o texto dramático que dá unidade e lógica para o percurso da obra.

6 Superobjetivo é o termo cunhado por Stanislávski para definir o sentido principal e geral de uma obra dramática, que deve guiar o diretor da montagem.

pode-se recorrer à sugestão de David Ball em *Para trás e para frente*. O autor propõe que o estudo do texto seja feito do final para o início, buscando compreender o último acontecimento do espetáculo e qual foi o acontecimento anterior que o ocasionou diretamente. Em seguida, a partir dessa ação, faz-se o mesmo processo para o próximo fato e assim até chegar ao início do texto dramático, segundo explica o autor:

Então, o que vem a ser ação? Na análise do texto, a ação é uma entidade muito especial. A ação ocorre, quando acontece algo que fez com que, ou permite que, uma outra coisa aconteça. A ação são “duas coisas acontecendo”; uma conduzindo a outra. [...]. Eu solto meu lápis (metade de uma ação); ele cai no chão (outra metade da ação). Juntos, esses dois eventos relacionados constituem uma ação. (BALL, 2005, p. 23-24).

Uma vez estabelecidas as ações do espetáculo, Kusnet propõe que o diretor, através da análise ativa, conduza o ator a agir através dos objetivos da ação, pois somente a partir da identificação deles é possível compor as ações cênicas. Esses objetivos devem motivar o ator e, para tanto, o diretor russo sugere o uso de verbos e da “fala em primeira pessoa”, como explica a seguir:

Por isso é aconselhável ao definir o objetivo, usar o verbo ‘querer’ na primeira pessoa e não numa forma descritiva. Em vez de dizer: “O objetivo do personagem é vingar a sua honra”, diga: “Eu quero vingar a minha honra”. O uso desse verbo facilita a aquisição da “fé cênica” [...] (KUSNET, 1975, p. 33).

Além dos objetivos da ação, temos as circunstâncias propostas, que são as informações sobre a

“realidade cênica” do personagem, como elementos para embasar a construção do ator. Kusnet sugere, como forma de aplicar essas circunstâncias ativamente, a utilização do termo “se fosse”, cunhado por Stanislávski como se mágico, em seu livro *A preparação do ator*, para que o intérprete se coloque em cena como se fosse o personagem representado.

É muito importante que durante os ensaios de uma peça o diretor se apoie nas circunstâncias propostas pela dramaturgia, evitando assim criar fatos que não estão presentes no texto. Isso facilita a criação do ator e garante que a condução lógica do personagem não se perca. Outro procedimento indicado por Kusnet para assimilar essas circunstâncias é a escrita de carta, que consiste na escrita real e/ou imaginária de uma carta, como se fosse o personagem, endereçada a outro personagem, estando ele presente no texto ou criado pela imaginação do ator ou do diretor. Essa proposta tem como objetivo identificar os anseios e as condições em que se encontra o personagem naquele determinado momento, para auxiliar o ator no seu trabalho.

Por fim, vale ressaltar que esses dois aspectos, objetivos da ação e circunstâncias propostas, foram os pontos de partida que adotamos para o estudo da dramaturgia de Caio Fernando Abreu e, consequentemente, para a realização dos procedimentos análise ativa e a escrita de carta, durante o processo de elaboração desta pesquisa.

A obra *Ator e método* aplicada à dramaturgia caiofernandiana

Tendo como ponto de partida o Método apresentado por Eugênio Kusnet e a obra dramática de Caio Fernando Abreu,⁷ foi realizada a Oficina de Análise Ativa, dentro do campus Centro da Universidade Anhembi Morumbi, voltada aos

7 Caio Fernando Abreu foi um grande admirador do teatro e tem uma importante produção teatral – *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, *A comunidade do arco-íris*, *Zona contaminada*, *Sarau das 9 às 11*, *A maldição do Vale Negro*, *Reunião de família* e *O homem e a mancha*. Seus textos têm sido fonte de diversos estudos acadêmicos devido à maturidade dramática que o escritor apresenta e, principalmente, pela diversidade de elementos cênicos e poéticos que ele emprega em seus textos teatrais. Sua obra traz à cena uma complexidade de circunstâncias, seja na fábula contada ou na própria estrutura textual, que abrem caminho para a discussão sobre o fazer teatral na contemporaneidade.



Figura 1. Exercício de aquecimento. Acervo pessoal.

estudantes da graduação em Teatro. A referida oficina aconteceu em sete encontros semanais, com a finalidade de aplicar os procedimentos de análise ativa e escrita de carta como ferramentas de criação atoral para a cena 25 do texto *O homem e a mancha*, a última peça do autor, escrita em 1994 e que propõe uma livre leitura da obra *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes.

A cena escolhida apresenta quatro personagens que devem ser interpretados pelo mesmo ator. Entretanto, ao longo da cena, as falas desses personagens são fragmentadas e, segundo a rubrica, “acontece a Grande Divisão Esquizofrênica. Sem controle algum, os personagens anteriores [...] começam a emergir caoticamente. Cada um quer tomar o poder e falar” (ABREU, 1996, p. 123). Isso implica a fragmentação do pensamento desses personagens. Então, para realizar os procedimentos de Kusnet, escolhemos abordar cada personagem separadamente, para ampliar a lógica individual de cada um deles. Essa separação auxiliou na determinação das circunstâncias propostas e objetivos da ação de cada personagem, mas também explicitou algumas dificuldades em aplicar a análise ativa e a escrita de carta, pelo fato de que a dramaturgia de Caio⁸ apresenta forte traço lírico.

Durante o primeiro encontro da Oficina, tanto os recursos propostos por Eugênio Kusnet quanto a dramaturgia de Caio Fernando Abreu foram apresentados aos participantes. Por conta disso, foi realizado o procedimento de análise ativa

a partir de um trecho da peça *Zona contaminada*, do mesmo autor. Esta primeira etapa foi essencial para que a aplicabilidade dos procedimentos de Kusnet fosse testada e experienciada pelos envolvidos na pesquisa.

A aplicação da *análise ativa* foi realizada pelo viés da condução do diretor/aplicador e, no primeiro momento, os participantes foram divididos em duplas e cada uma recebeu um tema para improvisação, sendo eles “romance”, “tesão” e “estupro”. As primeiras improvisações consistiam em cenas de formas distintas, desde um romance realista, apresentado a partir de um diálogo cotidiano que se iniciou entre vizinhos sobre o lixo que estavam jogando fora, até um manifesto épico, em que as atrizes criticaram a violência contra a mulher.

Ainda em duplas, foram incorporadas aos temas outras informações relacionadas aos personagens de *Zona contaminada*. Vamos tomar como exemplo o tema “romance”, que foi baseado no diálogo entre os personagens Vera e Homem de Calmaritá, na cena 7 do texto. Tendo o referido tema como *circunstância proposta*, foram adicionados os *objetivos da ação* de cada personagem. Enquanto o de Vera era “terminar o relacionamento”, o do Homem era “convencer Vera a transar”, sendo definido que o segundo consegue seu objetivo em algum momento e, por isso, Vera abandona o seu. A partir disso, os atores fizeram uma nova improvisação. Nesse segundo momento, foi possível observar que os intérpretes estavam muito mais presentes e em jogo, pois os objetivos da ação deixaram claros os pensamentos e as necessidades durante o diálogo e, sem saber o texto, o improvisaram de maneira orgânica.

Com isso, foi solicitada uma nova improvisação, incluindo outras circunstâncias propostas da cena, na qual foi apresentada mais claramente a situação em que esses personagens se encontravam. Com essas novas informações, os atores voltaram

8 Foi adotado neste trabalho, ao citar Caio Fernando Abreu, o tratamento de Caio, a fim de manter este uso que é comum em outros trabalhos acadêmicos ou artísticos.



Figura 2. Análise ativa do personagem Quixote. Acervo pessoal.

a improvisar e, em alguns momentos, chegavam a diálogos muito próximos do texto original, sem conhecê-lo. Ao final do trabalho, um dos participantes relatou que foi a primeira vez que havia “sentido algo” em cena. A partir dos objetivos da ação e circunstâncias propostas, ele pôde estar em jogo como se fosse o personagem e isso lhe provocou sentimentos que o personagem teria naquela situação. Assim, foi possível comprovar ressonância do procedimento da *análise ativa* na referida criação atoral.

Os quatro encontros seguintes foram voltados à análise ativa de cada personagem do texto *O homem e a mancha* separadamente. A análise do personagem Quixote foi a primeira a ser realizada, seguindo a mesma estrutura do primeiro encontro. Algumas dificuldades com a aplicação do procedimento nessa etapa foram identificadas, devido ao fato de não haver outro ator para realizar o jogo cênico proposto por Kusnet. Neste caso, foi indicado ao ator que realizasse o jogo sobre si mesmo, levando em conta a natureza lírica do texto. Outro ponto notado nesse encontro, foi o fato de que o objetivo da ação do personagem estava diretamente ligado

à consciência de que não alcançaria seu superobjetivo. Quixote estava em busca de novas aventuras para se tornar Dom Quixote de La Mancha, lendário cavaleiro andante, sendo este seu superobjetivo. Na Cena 25, ele está se dando conta de que não será capaz de alcançar seu desejo, devido a seus problemas de saúde e à falta de energia física para tal e, nessa mesma cena, está refletindo sobre sua situação, sendo este seu objetivo da ação. Compreendido isto e já com o objetivo da ação estabelecido, foram definidas outras circunstâncias propostas do personagem, como suas características físicas (dor nas costas, problemas no fígado, idade, magreza) e históricas (origem, relações com o cavalo imaginário Rocinante e sua donzela Dulcineia). Apesar das dificuldades sobre a aplicação, descritas acima, foi possível se aproximar da dramaturgia “caiofernandiana” e os atores se satisfizeram com o resultado alcançado, sendo orientados a realizar a escrita de carta, ao final do encontro, para registrar o trabalho realizado.

O mesmo processo foi realizado com o personagem Miguel Quesada e, já neste terceiro encon-

tro, foi possível notar que os objetivos da ação dos dois primeiros personagens se conectam, pois este também estava ligado à incapacidade de alcançar o superobjetivo. Miguel pretendia se isolar da humanidade, após se aposentar, e não ter mais contato com nenhum dos seus antigos colegas de trabalho e familiares. Entretanto, após saber que sua grande paixão platônica, Carolina, desejava entrar em contato com ele, percebe que não será capaz de se manter isolado. Na Cena 25, ele também está refletindo sobre sua situação, sem chegar a nenhuma outra conclusão. Com os objetivos da ação e as circunstâncias propostas definidas, foi possível realizar a Análise Ativa e, ao final, repetimos o exercício da escrita de carta como via de registro do trabalho.

Nos dois encontros seguintes, foram trabalhados os personagens do Homem e do Ator, e ambos apresentaram a mesma problemática. Caio não define, no texto, as características físicas ou emocionais nem suas relações interpessoais. O Homem, em toda a dramaturgia, está em busca de uma mancha, que não fica definida como sendo real ou imaginária. Este é um personagem que não se relaciona com os aspectos realistas contidos na peça. De forma semelhante, o personagem Ator apresenta ainda menos circunstâncias propostas, pois o dramaturgo deixa em aberto, para a compreensão do leitor/espectador, se o personagem deve ser construído a partir de circunstâncias ficcionais, de circunstâncias criadas pelo ator que o intérprete ou, ainda, se é uma representação lírica do próprio Caio Fernando Abreu. Apesar do objetivo da ação de ambos ser o mesmo dos personagens Quixote e Miguel Quesada, não foram encontradas circunstâncias propostas suficientes para realizar a Análise Ativa de maneira satisfatória.

Em uma tentativa de chegar a resultados positivos, durante o trabalho com o personagem Ator, foi solicitado a uma atriz que realizasse a escrita de carta como o personagem. Após a escrita, ela foi convidada a voltar a improvisar a cena. Foi notável sua fé cênica⁹ e a presença e clareza do Objetivo da

ação, entretanto as circunstâncias propostas presentes na fala dela estavam ligadas a sua história pessoal e não a do personagem, justamente pelo fato do segundo não apresentar informações completas que auxiliassem o trabalho de criação atoral.

Nos dois últimos encontros, foi proposta uma leitura encenada da cena 25, para que os atores pudessem entrar em contato com a dramaturgia, aplicando as circunstâncias propostas e os objetivos da ação. Após essa leitura, em uma roda de avaliação do trabalho, em conjunto com os atores envolvidos, discutimos as possíveis conclusões da pesquisa.

Resultados

Os primeiros aspectos a serem ressaltados, a partir dos resultados obtidos, baseiam-se no fato de que a análise ativa e a escrita de carta são procedimentos que podem ser aplicados a peças teatrais, mesmo com fortes características épicas e líricas, desde que os personagens e a encenação sejam construídos a partir das circunstâncias propostas e objetivos da ação ligados à realidade cênica e compostos pela lógica de ação defendida por Eugênio Kusnet. No caso de *O homem e a mancha*, foi necessário construir os personagens a partir de circunstâncias ficcionais propostas pelos atores.

Em conversa com os estudantes que participaram da oficina, notamos a dificuldade em conceber a lógica da ação na cena pesquisada, mesmo depois de compreendidas as circunstâncias propostas e os objetivos da ação dos personagens. Segundo Kusnet, “a ação sempre obedece à lógica.” (1975, p. 18) e “a ação é sempre contínua e ininterrupta.” (1975, p. 22). Estas duas afirmações do diretor russo sintetizam as dificuldades encontradas pelos participantes ao construirem uma lógica de ações para os quatro personagens, já que estas se apresentavam desmembradas no texto.

Com isso, foi compreendida a dificuldade de construir a cena devido à fragmentação do texto

9 Fé cênica é um termo cunhado por Constantin Stanislávski, e utilizado por Eugênio Kusnet, para designar o trabalho em que o ator acredita na situação em que o personagem está e a vive como se fosse ele.



Figura 3. Roda de conversa ao final do trabalho.
Acervo pessoal.

dramático, representada pela subdivisão das falas e ações que deveriam ser ditas e realizadas por um único ator. Esse fracionamento, característico de obras épicas, não é usual nas análises que Eugênio Kusnet faz sobre as características da ação na realidade, o que representa a maior barreira encontrada pelos participantes da oficina na elaboração da cena 25 de *O homem e a mancha*, de Caio Fernando Abreu.

Conclusão

Portanto, podemos compreender que os procedimentos preconizados por Eugênio Kusnet, conhecidamente um estudioso da obra de Stanislávski, têm fundamentos práticos e teóricos consistentes, mas que estão ligados, de maneira íntima, a uma dramaturgia realista, que era a tônica do teatro realizado no início do século XX, na Europa

e na Rússia, como no contexto teatral brasileiro dos anos 1960 e 1970.

A dramaturgia de Caio Fernando Abreu se apresenta repleta de elementos épicos, e líricos, sendo esta epicização¹⁰ do texto dramático característica inerente ao drama moderno.¹¹ E, por isso, se torna muito complexa a realização da criação atoral com a metodologia apresentada por Kusnet, se não houver adaptações a partir das necessidades dramatúrgicas, ou seja, o trabalho proposto pelo diretor russo é válido, desde que aplicado de forma flexível. Essa compreensão foi alcançada não só através dos estudos teóricos, mas, principalmente, por meio dos exercícios práticos realizados com os participantes desta pesquisa e também por meio de debates entre eles acerca das facilidades e dificuldades trazidas pelos procedimentos da análise ativa e da escrita de carta aplicados à Cena 25 da obra *O homem e a mancha*. ☆

10 Epicização é um termo cunhado por Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno*, para definir a presença de elementos épicos em textos dramáticos.

11 Segundo Szondi, a evolução da dramaturgia moderna se afastou do próprio drama, aparecendo assim o termo épico no universo da linguagem teatral. (2011, p. 27).

Keywords:

Theater.

Acting.

Eugênio Kusnet.

Caio Fernando Abreu.

Abstract This research deals with the application of procedures proposed by Eugênio Kusnet, in *Ator e Método*, on the play *o homem e a mancha*, by Caio Fernando Abreu. The purpose of this study is to use análise ativa and escrita de carta, based on the elements objetivos da ação and circunstâncias propostas, introduced by Kusnet as motivators for the actor's work creation. These procedures were applied to scene 25 of the aforementioned play. Based on identification of epic and lyric elements present on the text, we can verify that the realization of the actor's creation, supported by Kusnet's work became very complex, indicating that the Russian director's methodology would be better applied if understood as a flexible rule instead of a rigid one.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Porto Alegre: Sulina / IEL, 1997.

BALL, David. *Para trás e para frente*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DAGOSTINI, Nair. *O método da análise ativa de K. Stanislavski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007. 251 p.

KNÉBEL, Maria. *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski*. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *El último Stanislavsky*. Madrid: Fundamentos, 1996.

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1975.

LIMA, Ricardo Augusto de. *O homem e a mancha, de Caio Fernando Abreu: um drama épico-lírico*. Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas (SEPECH), X, 2014. Anais (online). Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2014. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/ARTIGOSANAIS_SEPECH/ricardoalima.pdf Acesso em: 14 mai. 2017.

PIACENTINI, Ney. *Eugênio Kusnet: do ator ao professor*. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2011. 115 p.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

★ A DRAMATURGIA MINADA DE PLÍNIO MARCOS

Geovane Gonçalves Pereira

Pós-Graduado em Direção Teatral pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH); Bacharel e Licenciado pela Universidade Anhembi Morumbi em Teatro.

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo analisar criticamente a dramaturgia de Plínio Marcos, investigando possibilidades de montagem de *O abajur lilás* em face de sua relevância nos dias atuais. O texto citado surge como material norteador deste trabalho, tanto do material teórico, quanto da experiência prática. Gostaríamos de observar, a partir dessa obra, algumas características da dramaturgia desse autor que nos parecem relevantes: a) o caráter plural dos personagens presentes na trama – são personagens que se afastam de uma construção psicológica individualizada e se apresentam como seres múltiplos, polifônicos; b) a forma dramática implodida ou minada, que esbarra nos limites do “drama puro”. Os diálogos nas peças de Plínio Marcos sugerem uma conversa para além do palco, de forma que os personagens parecem falar não somente uns com os outros, mas com aqueles que os assistem; são, podemos dizer, diálogos dirigidos aos espectadores e que os convidam também a “falar”. O estudo busca, portanto, a partir do conceito de gênero dramático, observar como Plínio Marcos se aproxima, e também se afasta, das regras do drama. Por fim, relatamos o processo de criação do espetáculo *Volvere vento*, parte prática do trabalho realizado em tensão com a parte teórica. Nossa encenação é fruto de um processo colaborativo, com foco, justamente, na pluralidade encontrada em cada indivíduo e no conteúdo social encontrado na obra de Plínio Marcos.

Palavras-chave:

Plínio Marcos
Teatro brasileiro.
Dramaturgia.
Drama.
Personagens
polifônicos.

Apresentação

Esta pesquisa realiza uma análise crítica de *O abajur lilás*, obra escrita em 1969 por Plínio Marcos, mas que, devido à censura da ditadura militar, foi proibida por cinco anos, sendo liberada em 1975.

Como vetor principal de nossa análise, propomos discutir a questão da pluralidade que podemos observar na dramaturgia de Plínio Marcos. A ideia de pluralidade, tal como estamos operando, definiremos mais claramente no decorrer deste texto.

O trabalho está apresentado em três partes: primeiramente, observaremos a dramaturgia de

Plínio Marcos, notando suas principais características, observando como o autor tratava de dinamitar qualquer limite imposto pela ordem estética de seu tempo, e notaremos os diversos personagens, ambientes e outros conflitos presentes em seus textos. Na segunda parte, retornaremos ao texto norteador deste trabalho, *O abajur lilás*, observando como os personagens dessa peça extrapolam os limites do indivíduo e apontam para seres múltiplos e polifônicos; além disso, ainda nesta parte, discutiremos o conceito de drama e as ferramentas que acompanham esse gênero para refletir tanto acerca do texto

O abajur lilás, quanto das escolhas formais adotadas pelo autor. Por fim, na terceira parte, apresentaremos o relato da experiência obtida com a criação do espetáculo *Volvere vento*, pelo Grupo Talvez Elizabeth,¹ com direção de Didio Gonçalves e dramaturgia de Renan Novais.²

1 – O campo minado da dramaturgia de Plínio Marcos

O objetivo aqui é discutir a dramaturgia de Plínio Marcos. Para nos aproximarmos de suas obras, utilizaremos como ferramenta conceitual a pluralidade. Buscaremos compreender como os diversos personagens que surgem nas obras de Plínio são plurais, mesmo enfrentando questões íntimas.

Em geral, encontramos em grande parte de suas obras uma escrita muito visceral, chegando para o leitor como um “soco no estômago” ou como uma faca que nos corta lentamente, pois nos obriga a sentir e abrir nossos olhos para a dor do mundo, olhar para os ignorados e ouvir as reivindicações daqueles que não possuem voz.

Plínio Marcos, com muita maestria e humanidade, escreve e descreve o submundo que cruzamos e ignoramos todos os dias, fazendo quem lê sobre este submundo descrito por ele ter uma consciência não desejada. Além disso, ao pesquisar as denúncias contidas em seus textos, nos faz descobrir a veracidade de suas delações, o que torna muito doloroso estar em contato com todas essas informações. O conhecimento da realidade humana, muitas vezes, nos obriga a tomarmos uma atitude e, mesmo que nossa escolha seja nos abster de alguma ação, ainda sim, é uma escolha, porém não nos é mais oferecida a opção da ignorância.

Após ler Plínio Marcos, sentimo-nos como Édipo, em *Édipo rei*, de Sófocles, ao furar seus olhos,

pois seria mais fácil não enxergar toda a verdade. Ter o conhecimento da verdade é um fardo muito pesado porque nos obriga a ter um olhar mais humano e não possibilita o caminho do retrocesso. O conhecimento que Plínio Marcos compartilha é, de fato, um caminho único, e sua franqueza nos corrói.

Com a autenticidade do levantamento que Plínio Marcos faz das situações sociais e dos caracteres em jogo, as figuras do submundo pintadas pela nossa ficção se tornam de repente românticas, líricas, próximas do róseo. Nunca um escritor nacional se preocupou tanto em investigar sem lentes embelezadoras a realidade, mostrando-a ao público na crueza de matéria bruta. A primeira impressão que se tem é a do documento – a fatia de vida cortada ainda quente do cenário original, o flagrante íntimo surpreendido de um buraco de fechadura. (MAGALDI, 1967).³

Como podemos notar na citação acima, com o desejo de denúncia, encontramos em seus textos temas como: a ferocidade do modelo capitalista; a crueldade da ditadura militar; a violência das relações humanas. Plínio Marcos enfrentou com suas obras os parâmetros estéticos de seu tempo, uma vez que todas as peças se viram condenadas pela repressão e censura. Suas peças falam do mundo, de suas incongruências, mas falam também do autor, do seu olhar para o mundo. Tema comum em grande parte de suas peças se refere às relações humanas, a relação entre o chefe e o empregado, a discriminação social e de gênero, dentre tantas outras discriminações: a repressão, a miséria, a violência, e ainda, os sonhos e as expectativas de vida que jamais serão realizadas.

Seus personagens carregam consigo dores e cicatrizes por tragédias vividas no meio urbano, e,

1 Grupo formado por jovens atores que se uniram para o fazer teatral, buscando se aprofundar em suas pesquisas. Anteriormente conhecido como Grupo Malbenditos de Teatro.

2 Este jovem artista começou seus estudos teatrais em 2008 em um grupo de jovens residentes em Caieiras. Vivenciou por cinco anos o Projeto Vocacional e é formado em dramaturgia pela SP Escola de Teatro, além de estar cursando Teatro na Universidade Anhembis Morumbi.

3 MAGALDI, Sábato. *Documento dramático*. Publicado no suplemento literário de O Estado de S. Paulo. São Paulo. 15 de julho de 1967.

com isso, seus discursos são preenchidos por toda essa realidade. Os protagonistas de Plínio Marcos são justamente as pessoas que sofrem mais fortemente em nossa sociedade.

2 – A dramaturgia em *O abajur lilás*

A peça *O abajur lilás* transformou-se em material de investigação para o grupo de pesquisa cênica em que participo. A partir desse texto, o grupo criou o espetáculo *Volvere vento*. Esta seção busca, por um lado, narrar nossa experiência diante do material dramático apresentado e, por outro, analisar como a dramaturgia de Plínio Marcos ultrapassa os limites do drama. Se o drama quer se dirigir a um mundo privado, discutir problemas entre indivíduos e propor soluções morais para as relações humanas, as peças de Plínio dinamitam esse mundo privado e desnudam as individualidades massacradas pela sociedade. Não há solução possível para os personagens envolvidos nas peças de Plínio Marcos. O drama continua quando a peça termina.

A obra trata da vida de três mulheres que sobrevivem como prostitutas. Apesar das incontestáveis dificuldades desse cotidiano, tudo está como deveria. Até que um dia, tomada por um súbito “acesso de raiva”, após muita repressão e exploração de seu cafetão, a personagem Célia tenta sair deste sistema e, sem saber o que fazer, realiza o ato mais revolucionário que lhe cabe: quebra um abajur. Seu ato impulsivo inicia um grande conflito que, aos poucos, desemboca numa terrível tragédia.

Na peça, que se passa em dois atos e cinco quadros, encontramos cinco personagens: três prostitutas, Dilma, Célia, e Leninha, o cafetão Giro, e o seu capanga, Osvaldo. Todos são personagens interessantes, todos têm as suas particularidades.

Dilma tem um filho e justifica toda sua trajetória árdua dentro dessa marginalidade em prol dele. Durante toda a peça, a personagem afirma que se submete a todas as ofensas e situações em seu lo-

cal de trabalho, porque tem um filho para criar. A justificativa surge de forma tão absurda que somos instigados a pensar em outras maneiras de agir. Para sobreviver nesse meio, Dilma se adapta a ambos os mundos existentes em sua realidade: o lado do patrão e o dos empregados, e aguenta firmemente; sempre que desaba está só, é a resistência.

Célia, por sua vez, é mais rebelde; assim como Dilma, sabe que vive num meio de injustiças, porém se rebela. Por causa de sua rebeldia terá, portanto, um fim trágico. A bebida é o que lhe ajuda a aguentar a vida que leva. Em determinado momento da peça, ela tenta planejar algo para matar seu cafetão e tomar o mocó⁴, mas não ganha a cumplicidade de suas colegas e percebe que sua única possibilidade de mudar algo no meio em que vive é quebrar o abajur.

A quebra do abajur vira um símbolo de sua luta, obrigando suas colegas a tomarem posição diante da situação. Na peça, os abajures são quebrados em dois momentos, no primeiro como um ato impulsivo, um acesso de raiva, e no segundo como tentativa de mudança. O primeiro como um ato rebelde e o segundo como uma atitude revolucionária, o primeiro sem domínio o segundo um ato pensado e necessário. As quebras dos abajures serão transformadas em ações responsáveis pelo desfecho da história. Podemos observar que é um ato ínfimo, porém grandioso.

Leninha é a prostituta mais nova, que só aparece no terceiro quadro, porém sua aparição é comovente. É doloroso e extremamente angustiante ver seu processo de escravização e acompanhar as relações entre essas personagens. São sempre vigiadas, dormem e acordam no local de trabalho, a cama, com o chefe supervisionando e obrigando-as a trabalhar mais e mais. Isso nos sugere que essas trabalhadoras não possuem vida própria e privacidade.

Leninha é a única personagem que começa “livre” e termina “presa”. É também um abajur que surge como elemento simbólico em sua trajetória. No terceiro quadro, Leninha exige um abajur para

4 Mocó – (coloquial) esconderijo ou moradia de marginais; casa de prostituição.

sua leitura de revistas de fofoca, porém é questionada por seu chefe dizendo que “leitura é bobagem”. Nesse momento vemos um discurso claro, em que alguém reivindica ser necessário ter condições básicas para a leitura, fazendo uma grande ponte para as reivindicações das escolas, em que é necessário ter estrutura para aprendizagem, e, ao final, é sucumbida por este meio hostil. Leninha, no final da peça, acabará entregando Célia para a morte.

Giro, cafetão das prostitutas e chamado por Célia de ladrão do suor do trabalho delas, faz-se presente em toda peça, mesmo que algumas vezes com aparições pequenas; Plínio sublinha todo o tempo que as mulheres estão em constante pressão e vigília. Giro representa o opressor, porém é também oprimido. Giro sofre discriminação por ser homossexual. Em uma mesma figura vemos o contraponto do opressor *versus* oprimido, portanto, na educação em que vivemos o oprimido um dia será opressor, como diz Paulo Freire:

[...] experiência existencial dos oprimidos, uma ir-resistível atração pelo opressor. Pelos seus padrões de vida. Participar destes padrões constitui uma incontida aspiração. Na sua alienação querem, a todo custo, parecer com o opressor. Imitá-lo. Segui-lo. Isto se verifica, sobretudo, nos oprimidos de “classe média”, cujo anseio é serem iguais ao “homem ilustre” da chamada classe “superior”. (FREIRE, 1987, p. 28).

Giro também é o responsável por deixar sempre o clima de tensão no ar, quando sugere que viu escarro de sangue na pia e coloca umas contra as outras, deixando-as desconfortáveis e desconfiadas o tempo todo.

Oswaldo, capanga e braço direito do Giro, tem sua aparição somente no segundo ato, com poucas falas, porém sua função é clara. Plínio Marcos retira quase por completo o discurso do personagem, restando o que de fato interessa: Oswaldo é o agressor das mulheres. Sempre anunciado por Giro como alguém que machuca, seu nome é sinônimo de medo e, assim, no final ele cumpre seu papel, torturando todas e matando uma delas.

Oswaldo sente realização e alegria ao ver o sofrimento das mulheres e nunca demonstra compaixão, pelo contrário; no início do segundo ato, o personagem manipula a cena, quebrando todos os objetos e mentindo para Giro dizendo que a autora daquela ação seria uma das mulheres. O capanga representa aquele que além de oprimir agride com força e, camuflado no papel daquele que deveria dar segurança, cumpre o papel oposto na brutalidade.

Personagens polifônicos

DILMA – Como tu é porco! Que é que tu ganha em me aporrinhar? Será que tu só sabe atucunar meio mundo? Já não chega a porra de vida que eu levo? Porque tu acha que eu me viro? Tu pensa que eu gosto dessa merda? Não gosto nada. Dia e noite no batente. Encarando branco, preto, amarelo, tarado, bebão, brocha, nojentos, sujos e tudo o que vem. E eu aí, só enfunando a bufunfa. Não vou a lugar nenhum. Não gasto um puta de um tostão à toa. Só pra dar o que tem de melhor pro meu nenê. Pra dar uma vida de gente pra ele. Só por ele. Casa, comida, cuidados e tudo que só os bacanas têm. Os nenéns não têm culpa dessa putaria que é o mundo. E, por isso, eu vou virar o jogo. E disso, tu não duvida, tá? (MARCOS, 1975, p. 23)

Como podemos notar, apenas em uma fala, somos devastados com tanta dor, conhecimento e verdade, e seria difícil não se envolver e se emocionar com esta fala. Semelhante ao relato de um legítimo trabalhador, explorado pelas indústrias, ao dizer: “Dia e noite no batente. Encarando branco, preto, amarelo, tarado, bebão, brocha, nojentos, sujos e tudo o que vem”. Mesmo sendo uma descrição do ambiente da prostituição, é inevitável a aproximação dessa fala para os outros ambientes trabalhistas, que diriam que são explorados, trabalhando o dia inteiro enquanto seus chefes estão ganhando todo lucro. Vemos aqui uma denúncia ao sistema, podendo ir mais fundo quando lembramos que, ainda hoje, pessoas são escravizadas e pedem socorro. Portanto, o conhecimento é de fato um caminho sem volta.

Nesse momento, e em tantos outros, Plínio apresenta a personagem Dilma, dona do texto acima, como personagem plural. A prostituta Dilma conta sua história, mas também conta a história da classe trabalhadora explorada no sistema capitalista. Ouve-se na fala de Dilma, o grito de uma mulher por condições dignas de trabalho, para que não precise se sujeitar a situações que lhe obriguem a abrir mão de sua dignidade, a qual seria um direito somente para os bacanas.

Podemos enxergar esperança em sair dessa vida, porém, podemos também arriscar que Dilma morrerá na mesma situação em que se encontra. Dilma é a personagem mais reacionária encontrada na obra, após a morte de Célia, que é o único fio de esperança de transformação que encontramos na peça; podemos prever, também, o destino de sua companheira.

Qualquer esperança e planejamento de mudança dentro do sistema capitalista é negado, a aproximação entre o prostíbulo e a sociedade nos aproxima das personagens da peça.

LENINHA (*orando*) – Meu Deus, onde vamos? / Onde vamos? / Onde vamos? / O gado pasta dormindo. / Para o poeta, o castigo. / Para o santo, a força. / Para o profeta, a cruz. / Para o condutor, bala. / Onde vamos? / Onde vamos? / Onde vamos? / O jato encurta a distância. / A solidão aumenta o tempo. / Cedo ou tarde, a morte está à espreita. / Onde vamos? / Onde vamos? / Onde vamos? / O herói ganha medalhas e agonia. / Nos restos dos festins, os cães coçam as pulgas. / Choram as viúvas. / A lua está mais perto. / A canalha contente. / Onde vamos? / Onde vamos? / Onde vamos? / Os faróis que nos guiam são pálios. / Onde vamos? / Onde vamos? / Onde vamos? (MARCOS, 1975, p. 60.).

Após tanta barbaridade e injustiça, a obra é encerrada com o trecho acima. O questionamento final das personagens representa a sensação que te-

mos ao término da leitura, dando-nos tristeza e revolta quando, após matar uma das prostitutas, Giro lhes ordena voltarem ao trabalho, justificando que “a putaria é assim mesmo”. Essa, entre tantas outras atrocidades que são ditas e feitas dentro da obra, sempre nos sugerem uma reflexão sobre nossa posição e função no mundo.

A pluralidade

Como já colocado, após tantas denúncias e críticas, temos uma reflexão individual e coletiva. Cabe a cada leitor seguir com todas essas impressões nesse caminho somente de ida. Alguns podem ler, se emocionar e seguir, sem olhar para a realidade, pois aquelas putas, afinal, são personagens fictícias; outros podem abandonar a leitura por ser muito densa e outros, ainda, podem parar para refletir sobre o mundo que o cerca e a própria vida, após tanta brutalidade apresentada em uma história como essa.

Então, para o cumprimento do objetivo desta parte, temos que olhar para a obra com uma reflexão expansiva, deixar que essa dramaturgia se amplie e captar todas as personificações e personagens que nem ao menos são ditos, mas que se fazem presentes, pois são evocados pelos indivíduos da obra. Poderemos, assim, encontrar as pluralidades presentes no texto, pois as situações que essas prostitutas sofrem são as mesmas que os operários de uma fábrica passam e que, por sua vez, são as mesmas que pessoas escravizadas sofrem ao ficarem dia e noite costurando para grandes grifes da moda; assim, podemos nos perguntar: quantos galpões serão necessários desabarem sobre a cabeça de centenas de funcionários para que aconteça alguma mudança? Quantas pessoas terão que morrer dentro das indústrias? Quantas crianças serão tiradas de suas escolas para trabalharem com seus pais? Quantas meninas serão vendidas em troca de moedas sem valor? Quantas mulheres serão estupradas? Quantas vidas serão necessárias para

darmos mais valor à vida que ao produto? Quantas pessoas terão seus direitos roubados para o favorecimento de outros? E quantas desumanidades teremos que passar para abrirmos os olhos? Entre tantos outros questionamentos, concluímos, para onde vamos?

Essas questões nascem da dramaturgia de Plínio Marcos; a possibilidade de olharmos o nosso mundo como uma espécie de prostíbulo em que todos podem se vender, surge da estrutura dinamitada do drama construída e destruída pelo autor.

Com isso, tal como refletem as teorizações de Schlegel ou Hegel, o coro pode refletir seja um sujeito dividido em várias realidades irreduzíveis, seja uma realidade exterior ao sujeito, mas por ele percebida como plural. [...] No teatro, a presença dos coros cria invariavelmente, sobre a representação, feixes de efeitos convergentes visando modificar a relação do espectador com a fábula. [...] A coralidade, portanto, não implica apenas um novo questionamento do personagem e do diálogo dramático tradicionais, mas motiva também uma refundação radical do espaço-tempo teatral. (LOSCO; MÉGEVAN, 2012, p. 61).

Este recorte nos auxilia na compreensão sobre a questão da pluralidade, como estamos entendendo que o personagem é corifeu e seu discurso ultrapassa a própria individualidade nos levando a sair do recorte de sua realidade para olhar para fora, para o mundo, podendo nos aprofundar e dizer que a pluralidade também está presente em seu papel como criador de uma obra de estrutura dramática, ou seja, ser autor na estrutura do drama significa ser onipotente. Porém, nesta “ficção”, o autor aparece em sua fragilidade. Se choramos ao ler uma peça como essa, é devido à tristeza de olhar a humanidade e perceber que somos capazes de tantas atrocidades, sentimento que é também coral, múltiplo. A partir dessa identificação, podemos fazer uma analogia e resgatar a tese de Walter Benjamin que fala sobre o quadro “Angelus novus”,

de Paul Klee, em que diz:

Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade. (BENJAMIN, 1987, p. 226).

Ao término da leitura, questionamos se há outra possibilidade de comportamento que não seja como na descrição de Walter Benjamin sobre o quadro; é de fato possível seguir meu caminho, após tanta dor, sem me modificar? Plínio nos permite caminhar por tantos pensamentos, conclusões e questionamentos, que nos sentimos invadidos por uma mão que desce goela abaixo, tentando de uma maneira desesperada resgatar o que ainda há de humano em nós, e por isso nos questionamos: onde se encontra esta mão adentrando pelos nossos corpos em busca de algo perdido?

Mesmo com a utilização do drama, Plínio consegue extrapolar a forma com seus personagens plurais, evocando através de cada personagem outros tantos, ignorados e necessitados. Na sua coralidade de personagens, é possível enxergar além do que é mostrado, ir além do mocó chefiado por Giro. Devido à pluralidade de imagens apresentadas, ele constrói um mundo inteiro, uma sociedade bestializada semelhante ao prostíbulo.

O drama e suas ferramentas

Não temos a intenção de nos deter profundamente no conceito de drama, mas é necessário refletir sobre a estrutura dramática e sobre as ferramentas próprias desse gênero estilístico. O objetivo dos parágrafos seguintes é retomar o conceito, para discutir suas ferramentas. Para finalizar, aproximaremos essas ferramentas dramáticas que foram utilizadas no processo de criação e discussão do espetáculo de conclusão, *Volvere vento*.

Vamos pensar em algo que nunca foi alcançado em sua plenitude; o drama puro seria um modelo que todo drama almeja alcançar.

O drama é uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento. [...] O drama é absoluto. Para ser puro, isto é, dramático, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si. (SZONDI, 2001, p. 30).

Como podemos perceber, o drama é uma caixa fechada nela mesma sem a interferência do mundo externo. Para melhor entendimento do gênero dramático, podemos imaginar que o drama é uma grande máquina, perfeita e robusta, e o combustível que move a máquina, responsável pela combustão, que faz todas as engrenagens girarem, é o diálogo. Então, podemos dizer que a história só se desenrola por causa dos diálogos que se desenvolvem durante a apresentação da fábula. O diálogo acontece devido às relações interpessoais de cada personagem.

O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala; ele institui a conversa. O drama não é escrito, mas posto. As palavras pronunciadas no drama são todas elas decisões. [...] Mas sua passividade total tem (e nisso se baseia a experiência dramática) de converter-se em uma atividade irracional: o espectador era e é arrancado para o jogo dramático, torna-se o próprio falante (pela boca de todas as personagens, bem

entendido). [...] O caráter absoluto do drama pode ser formulado sob um outro aspecto: o drama é primário. Ele não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo. Sua ação, bem como cada uma das suas falas, é “originária”, ele se dá no presente. O drama não conhece a citação nem a variação (SZONDI, 2001, p. 30)

Podemos refletir que, no drama, uma coisa acontece em virtude da outra, é uma ação causal. As partes do drama são tão bem ligadas que se torna difícil retirar uma delas sem que isso atrapalhe o andamento da história. Porém, se nos distanciarmos um pouco, podemos notar as engrenagens que fazem a máquina dramática funcionar, podemos reconhecer os elementos que constituem essa maquinaria.

Dentro dela existem pequenas engrenagens, que são tão dependentes umas das outras que é difícil analisá-las separadamente; então, quando pensarmos na máquina dramática, retomaremos a forma distanciada e decupada vendo suas engrenagens, pensamento importante para discutirmos as ferramentas utilizadas; mas também é necessário lembrarmos que é uma máquina inteira, contraponto interessante, para não deixar esvair tamanha complexidade e capacidade que o drama possui. Segue um trecho do livro *O teatro épico*, escrito por Rosenfeld, para melhor compreensão da complexidade da maquinaria dramática:

A pureza dramática de uma peça teatral não determina seu valor, quer como obra literária, quer como obra destinada à cena. Na dramaturgia de Shakespeare, um dos maiores autores dramáticos de todos os tempos, são acentuados os traços épicos e líricos. Ainda assim se trata de grandes obras teatrais. Uma peça, como tal pertencente à Dramática, pode ter traços épicos tão salientes que sua própria estrutura de drama é atingida, a ponto de a Dramática quase se confundir com a Épica. (ROSENFELD, 1997, p. 21)

Ao longo da descrição da montagem de *O abajur lilás*, discutiremos os diálogos, as relações, as cenas dependentes, a criação da história dos personagens, a moral presente em seu final e a fábula, ou seja, discutiremos a própria engrenagem dramática.

Desde o início desta pesquisa, havia uma inquietação ao ler, assistir e experimentar textos e peças com a estrutura dramática; o sentimento era semelhante ao de um prisioneiro. Havia tanta coisa que poderia ir além, tantas discussões que deveriam explodir e vir à tona, havia a sensação de que essa forma era antiga; havia o reconhecimento em algo contemporâneo, porém a estrutura dramática também era agradável, aconchegante, coerente e acolhedora. Tivemos que ir em busca do que nos aproximava e do que nos repelia, e, assim, descobrimo-nos também amantes do drama, uma vez que sua potência era indiscutível, seu enredamento perfeito; porém, percebemos que esse afastamento pela estética dramática era decorrente de como suas ferramentas eram aplicadas e, a partir desse pensamento, fomos em busca de entender estas ferramentas e como usá-las em favor da obra.

Para entendermos quando é dito “em favor da obra”, será necessário o resgate daquele pensamento sobre a máquina dramática, pois como toda máquina para funcionar, é preciso que suas peças trabalhem em favor dela.

Agora sugerimos que seja imaginada uma máquina, e que tivesse suas peças retiradas e separadas; logo, essa máquina não funcionaria, devido à sua estrutura ter sido alterada. Essas peças, porém, não precisam estar na máquina para existir, e, já que por si só são existentes, podemos transformar cada peça dessa máquina em outra coisa; é possível que essas peças sejam encaixadas em outra máquina, que nada tinha a ver com sua natureza original. Podemos também unir duas engrenagens em nossas mãos e fazê-las girar manualmente; estas peças, fora dessa máquina, estão ao meu favor.

Para melhor entendimento, faremos outra analogia. Imagine um jogo de quebra-cabeças: só obteremos a imagem do quebra-cabeça em totalidade após unir cada pecinha com seus

respectivos encaixes; assim, teremos um belo quebra-cabeça por completo, mas podemos, por sua vez, ligar outras peças – basta que seus encaixes sejam compatíveis, e, assim, teremos outro belo quebra-cabeça. Mas, a partir deste momento, não teremos a obrigatoriedade de montar aquela imagem que está na caixa, o resultado e a forma da imagem dependerão do que o manuseador quiser montar. Mais uma vez, teremos peças em favor do criador.

Para dar seguimento a este raciocínio, vejamos o significado etimológico dessas palavras segundo o *Novo dicionário da língua portuguesa* (1986):

Peça: [Do céltico *pettia, ‘pedaço.’] S. f. 1. Parte ou pedaço de um todo indiviso. 2. Cada uma das partes ou elementos de um conjunto, de mecanismos, de uma coleção. Ferramenta: [Do lat. ferramenta, pl. de ferramentum.] S. f. 1. Utensílio de ferro de um trabalhador. 2. P. ext. Qualquer utensílio empregado nas artes e ofícios. 3. Conjunto de utensílios de uma parte ou ofício. 4. Fig. Instrumento.

Encarando que a palavra “peça” tem o significado de um pedaço de um todo e a palavra “ferramenta” tem o sentido um instrumento de manuseio, é notável que o termo “ferramenta” é mais maleável, e, por sua vez, “peça” parece mais enrijecido; tentamos, então, transformar estas peças em ferramentas, para a solução dessas inquietações que tínhamos sobre o drama e que poderiam ser aquietadas quando esta estrutura rígida e sólida fosse desmontada e transformada em ferramentas, para deixar estas ferramentas em favor do trabalho.

Sendo assim buscamos utilizar os diálogos, as relações, as cenas dependentes, a história dos personagens, a moral, e a fábula, como ferramentas do espetáculo; logo, cada uma dessas ferramentas seriam utilizadas se necessário.

3 – *Volvere vento*: o espetáculo

Para a realização do espetáculo *Volvere vento*, além do texto *O abajur lilás*, utilizamos o material bibliográfico que se encontra enumerado no fi-

nal deste trabalho. Destacamos nesse material os seguintes textos: Por Elise e Amores surdos, de Grace Passô; além do texto *Marat/Sade*, de Peter Weiss, utilizado na montagem de conclusão para o Curso de Bacharelado em Teatro. Esse espetáculo foi responsável pelas primeiras inquietações que pudemos levar para a sala de ensaios. As obras mencionadas foram materiais inspiradores fundamentais tanto para a cena que construímos a partir do texto de Plínio Marcos quanto para o texto desenvolvido.

A prática

No primeiro momento dos nossos ensaios foi necessário deixar claro qual era o real motivo para a realização de um fazer teatral: encontrarmos o que nós, artistas, ansiávamos. Descobrimos que precisávamos discutir temas como o consumo, o papel da mulher na sociedade, violência em todas as suas formas e, após essa fase de discussões e impressões levantadas, nos deparamos com os materiais de Plínio Marcos, sendo assim, partimos para a leitura do nosso primeiro material, *O abajur lilás*.

Pode-se dizer que nossos ensaios foram divididos em duas fases: na primeira fase, fizemos a leitura do texto, e, para a montagem da mesma, conflitamos a obra com outras histórias que trouxemos, além de eventos de nossas vidas. Era como se nos perguntássemos: a partir de que situação violenta que vivemos em nossos dias, em nossas vidas, podemos olhar para a cena de Plínio Marcos? Na segunda fase, devido a esse choque com a obra de Plínio, *Volvere vento* surge de uma criação coletiva, inspirada em *O abajur lilás*. Faz-se necessário justificar que procuramos a criação de uma dramaturgia diferente da original, porém com marcas da obra inicial.

Na primeira fase, quando ocorria a experimentação do texto de Plínio, *O abajur lilás*, percebemos que o conteúdo que o autor propunha extrapolava na forma – a estrutura dramática que ele organizou. O conteúdo proposto por Plínio já

desarranjava toda a estrutura do drama, nos parecia um drama bagunçado, pois era possível encontrar rachaduras na maquinaria dramática, que nos permitiam encontrar espaços para comentar sobre os conteúdos que o drama não dava conta de falar. Era o drama epicizado.

Epicizar o teatro, portanto, não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem torná-lo puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos. [...] o teatro épico moderno e contemporâneo, testemunha os sofrimentos e as ações dos indivíduos medianos, põe em cena seus gestus: sejam operários, mães de família, soldados, autores dramáticos ou prostitutas, eles são confrontados com a história e inseridos em problemáticas econômicas, sociais e políticas. [...] Num teatro epicizado, mais narrativo, são introduzidas descontinuidade, distância, mensagens, reflexividade: perante a fábula que lhe contam, o espectador deve recorrer à razão. Deve decifrar o sentido dessa fábula, dessa parábola. (BARBOLOSI; PLANA, 2012, p. 77).

Como podemos notar na citação acima, a epicização do drama não busca abolir a história, e sim fazer com que haja reflexão no público. Tratamos então de notar estas “escapadas” da forma dramática, deixando que os comentários acerca do nosso mundo – relatos de jornais, estatísticas sobre o tráfico de pessoas e órgãos, abuso contra a mulher, abuso infantil, entre outros – aparecessem como intervenções épicas. Estávamos deixando que a sociedade atual dialogasse com o ambiente de Giro, Dilma, Leninha e Célia, queríamos promover a reflexão nas questões que acercavam o drama, assim como no teatro de Brecht.

A ficção transforma-se então em reflexão. A visão do autor é refletida através de uma forma narrativa, mediação ao sujeito épico. [...] Todavia, a ação não é expulsa do teatro brechtiano. A narração joga con-

tra e com ela. [...] A epicização brechtiana não seria senão uma intensificação do que há de narrativo em todo teatro, a fim de permitir a um teatro dialético, filosófico e político desabrochar e dar conta, por meio das fábulas que fustigam a memória e exigem a interpretação do espectador, de um mundo moderno de história complexa, que a forma dramática tradicional não é mais capaz de captar. (BARBOLOSI; PLANA, 2012, p. 78).

Como visto acima, com a epicização brechtiana buscamos trazer ao foco as reflexões que o drama não é capaz de dar destaque, devido à forma dramática estar presa em seu próprio formato, pois sua estrutura está fechada em sua própria história e é por causa das ações e as emoções presentes na obra que o espectador é arrastado para o seu desfecho. Sua engenharia faz com que não se permita que ela saia dela mesma. Então, buscamos encontrar lacunas presentes no drama, para assim aproveitar essas brechas e poder comentar sobre os temas que iam para além do drama, dar protagonismo aos temas extrapolados na obra.

O trecho a seguir é um dos momentos nos quais pudemos comentar através dessas frestas que o drama de Plínio possui. A atriz está sentada com o público desde o começo do espetáculo, ela rompe a cena e diz a fala para a plateia, logo em seguida, Giro lhe convida para dançarem uma valsa, simbolizando a perda da liberdade de sua personagem. Neste momento, a atriz transita de seu momento épico para mergulhar dentro do universo dramático.

ATRIZ – Desculpa atrapalhar, mas vou falar rápido enquanto elas trocam de cena. Eu gostaria de defender a minha personagem, porque ela não vai poder fazer isso depois que a peça acabar. Ela cagoeta [dedurar] a Célia, e não foi porque ela não teve escolha, ela teve, a Célia po-

deria não ter morrido, ela foi fraca, todo mundo é fraco antes de ser endurecido pelas circunstâncias, mas isso não a torna vilã. Ela só foi mais uma inserida no sistema do tráfico de pessoas. Eu só peço que a gente não se esqueça de quem realmente é o culpado. (HARTMANN, 2014).⁶

Nesse momento, quando a atriz rompe a história, quebrando a estrutura dramática, defendendo sua opinião sobre sua personagem, podemos notar a epicização do drama. A atriz sentia essa necessidade, pois a peça acaba sem que a sua personagem pudesse se defender, que a personagem não soubesse como a responsável da tragédia presente no final da obra, buscava promover uma reflexão sobre a ação da sua personagem, para que o público pensasse além do julgamento e da condenação que a sua personagem inevitavelmente teria.

E, para aproveitarmos ao máximo os elementos extrapolados na obra, também nos utilizamos de outros artifícios de criação que foram elementos performáticos. A atriz que representava o papel da personagem Dilma, estava com dificuldade em fazer a cena de abertura do espetáculo, quando Dilma vinha em uma caminhada após terminar seu trabalho com um cliente e foi sugerido que, em sua caminhada, ela fizesse num andar de pernas abertas, como se estivesse assada entre as pernas após tanto michê;⁷ porém, a atriz tinha muita dificuldade em executar a ação, então foi proposto um jogo no qual a atriz teria que andar o ensaio todo com um ovo entre as pernas, para reconhecer o caminhar e deixar que seu corpo se apropriasse da qualidade do movimento; após a apropriação e muito experimento, retiramos o ovo, porém, percebemos que sua desenvoltura em cena era mais viva quando estava em risco com o ovo entre suas pernas. Assim surgiu este elemento performático, deixando sempre a cena tensa – atenta – e viva, tanto para o

6 Amara Hartmann é formada em bacharelado e licenciatura pela Universidade Anhembí Morumbi, é integrante do Grupo Talvez Elizabeth, também é atriz e figurinista do espetáculo *Volvere vento*. Tem em seu currículo a função de dramaturga em outras produções. Atualmente é estudante de cenário e figurino na SP Escola de Teatro. A atriz foi responsável pela criação desta fala.

7 Michê – Quanta paga a quem se prostitui.

espectador quanto para os atores em cena. A existência deste elemento deixava a cena presentificada, algo estava acontecendo realmente aos nossos olhos e este elemento alimentava a energia vital do espetáculo.

Contudo, esses são alguns dos exemplos dos conteúdos extrapolados do drama, e, de fato, toda a forma dramática não daria conta de expressar tanto conteúdo. Notamos que o drama, na obra de Plínio, aparece como uma roupa que não serve mais em uma criança que cresceu. O conteúdo que propõe o autor, não cabe em uma estrutura dramática bem arrumada. O drama em Plínio fica, portanto, uma estrutura que parece criticar a si mesma. É um drama cheio de paradas bruscas, repleto de freios. As nossas intervenções reforçavam esse aspecto já existente na obra.

Na segunda fase, foi de extrema importância aliar o estudo a nossa prática. Percebemos que a escolha em quebrar tudo que fosse linear era necessária, e não era porque queríamos fazer “teatro contemporâneo”, algo que negasse ou revolucionasse o drama, mas porque percebíamos que precisávamos também de uma nova forma para contar a história que gostaríamos. Tínhamos uma história que nos emocionava, mas que uma encenação linear não daria conta; tomamos, por isso, a decisão de arriscar e buscar uma forma que surgisse naturalmente da nossa história. Chegando a este primeiro momento nos deparamos com a pergunta: Como fazer? Como utilizar as ferramentas teóricas a nosso favor? Então, fez-se necessário sentar e estudar, fizemos seminários, discutimos, até que decidimos ir para a cena e continuarmos as nossas conversas no palco, realizando o espetáculo. A discussão entraria nas nossas falas, mesmo que imperceptível para o receptor.

A princípio, não foi um trabalho fácil; nossas primeiras práticas ainda obedeciam ao raciocínio de uma forma dramática. Na teoria estava claro

que a linearidade, por exemplo, não era obrigatória, todavia, esse material ainda não estava vivido pelo corpo. As cenas estavam trabalhando em prol de uma história, mas com indicações e retornos, como diretor (pois, em todo o processo me coube esta função e em nenhum momento tive a vivência com o olhar de dentro, e sim com o de fora) e fomos caminhando com workshops, discussões e experimentos para desconstruir esse modo do fazer teatral em busca de uma estrutura que desse conta de todo conteúdo.

Para a construção desta nova dramaturgia, fez-se necessário a existência de um dramaturgo que acompanhasse todo o processo, registrando todas aquelas inquietações, organizando todos os materiais levantados e costurando todas as cenas. Partindo do conceito de costurador de cenas, surge, no processo, a ideia de dramaturgo-rapsodo, conceito criado por Jean-Pierre Sarrazac.

A noção de um dramaturgo-rapsodo, ou seja, aquele que diante da separação consumada, da total consciência de que o vínculo entre o homem e mundo se perde, opta justamente por não mais escrever sobre o mundo, mas sim sobre esse vínculo desfeito, e o faz (e como poderia ser diferente?) a partir de um completo retalhamento dos enunciados formais. (MORAES, 2012, p. 13).⁸

É possível notar nesta citação que o dramaturgo-rapsodo é aquele responsável por organizar, dramaturgicamente, todos os fragmentos apresentados em formato de cena. Ele estava presente apenas para orientar o caminho da dramaturgia rapsódica, atento para as ferramentas trabalharem para o espetáculo.

Para cada ato foi escolhido um tema, então só iríamos caminhar para o segundo ato depois de ter vivido e pré-finalizado o primeiro ato, e assim sucessivamente. Como resultado, o primeiro ato

8 Trecho de autoria de Felipe de Moraes, retirado da apresentação do livro *O léxico do drama moderno e contemporâneo*, de Jean-Pierre Sarrazac pela editora Cosac Naify, em 2012.

abordaria o tema de trabalho escravo, o segundo ato, as facetas da opressão e o terceiro ato, com o tema da manipulação midiática.

Os três temas dos atos eram o foco do trabalho, pois descobrimos que necessitávamos de um norte para criar, mas dentro de cada tema surgiam subtemas tão importantes quanto, que também ganharam seu protagonismo (nosso foco era deixar em destaque o assunto e não a história); subtemas como o feminismo, a sociedade do consumo, a segurança pública, o machismo, o tráfico de pessoas, entre outros, assim como os títulos que Brecht utilizava para as suas cenas.

Foi emocionante ver o crescimento do projeto e de seus integrantes, o processo de amadurecimento individual e coletivo. Vimos a importância do diálogo que havia tanto na nossa obra, quanto em nosso grupo, e também como era doloroso a cada discussão descobrir mais uma injustiça humana. Aquilo nos seguia e não era permitido continuar fingindo que não sabíamos de aspectos cruciais e injustos de nossa sociedade. Como integrantes da raça humana, estávamos inclusos nesses erros, não éramos separados da sociedade.

Os diálogos seriam ditos somente se fossem necessários, as falas estavam ali para o cumprimento do objetivo do espetáculo, e assim descobrimos que aquelas personagens conversariam, não para contar sua história e chegar a um fim. As nossas personagens derivadas de *O abajur lilás* conversariam sobre os temas escolhidos na peça. Então, logo chegamos à outra questão: quem são essas personagens?

Em *Volvere vento*, trabalhamos com quatro atrizes e um ator. Notamos que, na nossa história, a existência do Osvaldo não nos seria necessária. A sua função, como já discutimos anteriormente nesse artigo, era de aprisionar e torturar as prostitutas, então resolvemos que apresentáramos esse personagem de outra forma. Criamos um mecanismo que nos pareceu torturante e em diálogo com o que tínhamos conversado: quando as atrizes tentavam se libertar do prostíbulo e das mãos de Giro

elas corriam e se batiam contra a parede, como uma espécie de prisão interna.

Mas ainda há a presença de três funcionárias (prostitutas) e seu Chefe (cafetão); assim, enfatizamos a pluralidade que Plínio nos oferece, e, por isso, elas já não são mais Célia, Dilma e Leninha, pois, a individualidade delas não nos ajudaria a alcançar o objetivo de cada tema, deixando apenas a essência, para assim, exercerem seu papel dentro da coralidade. Dilma não possui seu filho, Célia não é mais a bêbada, e Leninha não é mais a garotinha que chega ao mocó traficada e é engolida pelo sistema, ela já está imersa dentro de tudo, mas todas ainda possuem as essências que se transformaram por meio do material de Plínio.

Giro por sua vez, representa exclusivamente o papel de chefe, não era importante para a discussão do espetáculo toda aquela história que conta em sua versão original; ele cumpre seu papel, o patrão.

Resta ainda a existência de uma atriz, porque fez-se necessário a criação de mais uma personagem em nossa trama, pois sentimos que era imprescindível a existência de uma personagem que rompesse a linearidade. Surge então a personagem Anna, que abaixo nos aprofundaremos em sua função dentro do nosso espetáculo.

Após a abertura da história de cada personagem, surgem os próximos questionamentos: Se não há a presença de uma história, qual é a relação entre eles? Qual é a história da peça?

Descobrimos que a relação interpessoal das personagens dentro da obra é a que a circunstância pede. Se estão fazendo papel da Trabalhadora 1, Trabalhadora 2 ou Trabalhadora 3 – como são referidas no texto –, e Chefe, exercem esta função de empregado e patrão. Para alcançar o objetivo da conversa, em grande parte do texto, elas também exercem outras funções, tais como: cadeiras, mulheres, atrizes, dançarinas de programa de auditório e, por sua vez, elas próprias. O ator, além de chefe, assume também o papel de lobo, de homem, de padre, apresentador de programa e, como elas, assume também a existência dele mesmo. Enfim,

os personagens assumem papéis diferentes para desenhar aspectos das relações que dialogam com aquelas apresentadas no texto. Percebe-se que não há a negação da relação interpessoal e, sim, um remanejamento de função, utilizando-a como ferramenta em prol do objetivo do espetáculo.

Quanto à fábula, também usando-a como ferramenta, camuflamos uma história bem pequena e “boba” para deixarmos em foco a conversa proposta; assim, fica a história de três trabalhadoras que vivem no meio marginalizado. Chegando para o fim da obra, isso quase se esvai. Então, esta frágil história funciona como camaleão que se camufla para deixarmos o todo aparecer.

Durante o processo, percebemos que as cenas são interligadas, devido à engenhosidade do drama utilizada pelo autor, ou seja, uma coisa desemboca na outra, e faz a “mágica” do drama surgir. Logo, tínhamos que entender estas junções para desmontá-las e usá-las a favor da nossa história. Era necessário buscar cenas independentes, deparando-nos, então, com o termo “cenas rapsódicas”.

Através da figura emblemática do rapsodo, que se assemelha igualmente à do “costurador de leis” medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar –, a noção de rapsódia aparece, portanto, ligada de saída ao domínio épico: o dos cantos e da narração homéricos, ao mesmo tempo que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade. [...] Do estilçamento do diálogo, da coralidade, pode surgir a voz rapsódica, “voz do questionamento, voz da dúvida, da palinódia, voz da multiplicação dos possíveis, voz errática que engrena, desengrena, se perde, divaga ao mesmo tempo que comenta e problematiza (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p. 152).

Com o pensamento acima, podemos dizer que as cenas rapsódicas são cenas retalhadas, que separadas são pequenos retalhos independentes do outros retalhos, mas costurando-os uns aos

outros, formam uma colcha repleta. Se nos aproximarmos, podemos notar cada um assumindo a sua independência, mas distanciando o olhar, teremos uma grande colcha inteiriça, e cabe ao dramaturgo rapsodo costurar essas cenas independentes.

Fez-se necessário irmos em busca desse tipo de cena, pois notamos que na linearidade, como já discutido acima, nos levaria a um desfecho dramático. Emancipando-as, ganharíamos autonomia de nos direcionar para onde quiséssemos – o discurso do espetáculo.

Para darmos maior autonomia às cenas, ou não correr o risco de alguma forma o espectador encontrar, mesmo que em retalhos, uma linearidade nelas, criando em sua mente uma história para se entreter e escapar das reflexões levantadas no espetáculo, fomos em busca de mais uma ferramenta que rompesse com a história. Assim, surgiu a necessidade da existência da personagem Anna, que cumpre seu papel de romper com a linearidade dando maior autonomia às cenas rapsódicas. Anna, personagem que em nenhum momento diz quem de fato é, força o espectador a abrir mão da cena anterior e se forçar a entender quem é essa mulher. Quebrando seu envolvimento que surge com a fábula proposta, deixando clara suas interrupções, para assim, uma nova máquina surgir. Então, quando a cena começa a enroscar e ter uma estrutura dramática, e começa a ter coerência lógica e evolucionista, Anna surge para romper.

Anna é a única personagem que se apresenta com o nome na peça, decidimos nos utilizar dessa ferramenta, pois acreditamos que a individualizando daria ao público a falsa ilusão de uma personagem dramática (com passado, presente e futuro). É dito falsa ilusão, pois essa sensação de individualização é conflitada com a não existência de sua gênese, sendo assim o espectador se choca com o caos.

Anna surge em várias cenas ao longo do espetáculo, mas geralmente com duas ações bem definidas: a) com monólogos onde constrói uma cena devir, que descreve o que deveria estar fazendo, deixando assim uma cena hipotética e construindo

do um futuro que não será concretizado; b) entra com um regador cheio de uma gosma branca, que é derramado/regado em cima das três personagens trabalhadoras, líquido que nos remete a uma grande quantidade de sêmen, que também é conflitado em vários significados; surge com a ação de regar três vezes durante o espetáculo, sendo, todas as vezes, momentos em que essas trabalhadoras estão exaustas de suas circunstâncias de escravidão; ela entra rompendo com a cena dramática, cantando uma música feliz juntamente com a ação de regá-las, partindo do pressuposto que a personagem Anna, por não ser construída dentro da forma dramática, não tem uma relação interpessoal com essas personagens, portanto não há envolvimento sentimental com aquelas trabalhadoras. Partindo disso, pode-se aqui exemplificar dois significados da gosma branca: I) utilizando essa gosma, através de um regador, como um fertilizador de seus ideais feministas, dirigindo assim, as personagens a uma possível “salvação”; II) por meio da sujeira masculina (assédios, abusos, exploração, entre outras opressões que mulheres passam todos os dias), representada pelo sêmen, acessa essas personagens através da exaustão; criando mais uma relação caótica, a relação nutrição X exaustão. Ambas as ações forcem o espectador a se empenhar com o não envolvimento das individualidades de cada per-

sonagem e, sim, se distanciar para refletir sobre os assuntos do espetáculo.

Anna traz consigo a imagem da mão que tenta desesperadamente resgatar alguma humanidade presente em nossos corpos, deixando-nos com nossa dura realidade e reforçando a ideia de que o conhecimento é um caminho sem volta. Devido a sua crueldade, não nos permite fechar os olhos para nossa realidade ignorada.

De modo geral, Anna cumpre friamente a função de nos causar reflexão e não nos deixar envolver, obrigando o espectador a olhar para a realidade sem uma lente de embelezamento e se perceber no momento presente.

Não são utilizadas somente essas ferramentas para deixar as cenas autônomas, entendemos que cada cena deve ter início e fim nela mesma, deixando a escuta sólida, pois não há brecha para envolvimento nem distração.

Por fim, vale a pena salientar que *Volvere vento* é fruto de uma criação coletiva, que tenta surgir e sobreviver em meio à turbulência humana, para trazer questionamentos e depoimentos sobre assuntos que não queremos discutir e/ou ignoramos. Nossa cena busca resgatar as questões e reivindicações daqueles que não possuem voz, evocando o aspecto múltiplo, a chamada coralidade dessas vozes. ☆

Keywords*Plínio Marcos.**Brasilian drama.**Dramaturgy.**Drama.**Polyphonic characters.*

Abstract: The main goal of this research is to analyze critically Plínio Marcos' dramaturgy, investigating possibilities of text assemble regarding *O abajur lilás* facing its relevance nowadays. This drama text comes as the guiding work of this paper, in the theoretic fields as in the practical experience. We would like to observe from this work a few characteristics of this author's drama, which feels relevant, such as: a) the plural nature of the characters in the plot, they are characters who withdraw from an individualized psychological construction and present themselves as multiple beings, polyphonic; b) the imploded or undermined drama form, which faces the limits of "pure drama". The dialogues in Plínio Marcos' plays suggest a conversation beyond the stage, in a way that the characters seem to talk not only to each other, but with those who are watching them; they are, we can say, dialogues made for the audience, inviting them to "talk" as well. Therefore, by the concept of drama genre, the study aims to observe how Plínio Marcos draws near and far from drama rules. Finally, we report the creation process of the play *Volvere*

vento, the practical side of the work done in tension with the theoretical part. Our staging is the result of a collaborative process, focusing exactly the plurality that can be found in each individual and in the social content found in Plínio Marcos' artwork.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnicas, arte e política. Ensaios sobre a história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1897.
- BORBA, Francisco S. (Org.). *Dicionário UNESP do português contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2004.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986. (15. impressão).
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. (O mundo, Hoje, v. 21)
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático, doze anos depois. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013.
- MARCOS, Plínio. *O abajur lilás*. São Paulo: Global Editora, 1975.
- _____. *Navalha na carne*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1997.
- _____. *Homens de papel*. São Paulo: Global Editora, 1984.
- _____. *A mancha roxa*. Rio de Janeiro: UNIRIO Biblioteca, 2002. (Banco de Peças Teatrais: nº 2290, ex: 3, texto digitado por Malke Adler)
- MOREIRA, Eduardo da Luz. *Grupo Galpão: uma história de encontros*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010.
- PARANHOS, Katia Rodrigues. *A literatura dramática de Plínio Marcos: cenas da(s) cidade(s)*. *O percebejo online* – Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas PPGAC/UNIRIO. Minas Gerais, v. 1, f. 1, p. 1-11, jan/jun. 2009.
- PASSÔ, Grace. *Por Elise*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. (Espanca! ; 1)
- _____. *Amores surdos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. (Espanca! ; 2)
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997
- SARRAZAC, Jean Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac e Naify, 2012.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001
- WEISS, Peter. *Marat/Sade: Perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat: representados pelo Grupo Teatral do Hospício de Charenton sob a direção do Senhor de Sade*. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.



Carmen Ollé. Foto de
Herman Schwarz/Casa de la
Literatura Peruana.

D

RAMATURGIA
LATINO-
AMERICANA

★ FEMINICÍDIO, LUTO E VIOLÊNCIA JUVENIL NA TRILOGIA DE CARMEN OLLÉ

Hugo Villavicencio

Ator, diretor, professor, mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e tradutor de teatro. Formou-se pela Escola Nacional de Arte Dramático de Lima (ENAD), em 1974, e em Comunicação Social pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. Foi discípulo de Alonso Alegría, Atahualpa del Cciopo, Luis Alavarez, Alicia Saco e Augusto Boal.

Carmen Ollé, prêmio Casa da Literatura Peruana 2015, nasceu em Lima no ano de 1947, estudou Pedagogia e Letras na Universidade Nacional Maior de São Marcos do Peru, obtendo a licenciatura em Educação com especialização em língua e literatura. Morou na Alemanha, França e Espanha durante uma longa temporada e depois nos Estados Unidos, vivências que influenciaram sua inspiração literária. Participou do grupo Hora Zero, de tendência vanguardista, que renovou a poesia peruana nos anos 1970. O crítico Jose Miguel Oviedo descreve os usos e costumes dos integrantes do coletivo da seguinte maneira:

O público leitor descobre um submundo: o de jovens criadores que se reúnem em cafés de *mala muerte* (frequentam o Palermo e o Chino-Chino) bebem, eventualmente usam drogas, injuriam, leem, discutem freneticamente; possuem fama e ar de insolentes, violentos e malditos. (1973 p. 19-20).

Ollé pertence a essa geração de jovens artistas que contestavam não só os arraigados paradigmas estéticos senão também os velhos costumes conservadores da injusta sociedade peruana que vivia momentos decisivos num processo de transformação social que fora iniciado por coronéis

nacionalistas e sabotado por generais conservadores durante os conturbados anos 1970. Mas, a veemência imaginativa dessa artista amaldiçoada escondia um caudal de ternura, compaixão e alteridade que alicerçaria seu esforço criador em toda sua extensão. Ao fazer um rápido inventário da obra de Carmen Ollé, devemos advertir que sua escrita transita pelos mais diversos atalhos, caminhos e veredas perpassando – não de forma sucessiva senão de maneira simultânea – os campos lírico, épico e dramático. Seu itinerário começa em 1981 e está restrito ao âmbito poético onde potencializa palavras que alvorecem após escuras e intermináveis *Noites de adrenalina*, fazendo o antologista Ricardo González Vigil afirmar que “nenhuma poetisa peruana (e talvez mesmo hispano-americana) tem se autorretratado com tanta desnudez, impudência e autocrítica” (1982, p. 18). A rota de sua escrita prossegue em 1988 com o livro de poemas *Todo orgulho embaça a noite*, que revela sentidas reminiscências eróticas e festins boêmios. O ano de 1992 se embrenha por rumos poético-narrativos perguntando-se insistentemente *Por que fazem tanto barulho?*, obra que, segundo a crítica Susana Reisz, foi escrita como um “monólogo interior, rigorosa autoanálise, reflexão sobre a poesia como forma de vida” cujo resultado é “um livro estranho, audaz e fascinante” (2015, p. 9-17). O ano de 1994 encon-

tra nossa autora tentando desvendar os paradoxos da dessemelhança sexual em *As duas caras do desejo*, onde o tema da bissexualidade da protagonista é tratado com especial sutileza, empregando silêncios que encobrem e ao mesmo tempo revelam a complexa fisiologia da libido. Seu próximo trabalho será *Pista falsa*, de 1999 e, nesse romance curto escrito no final do século XX, as personagens ficam obcecadas pelo delírio persecutório que as impele a procurar inutilmente pelo rasto de uma sombra, de um gesto, de um detalhe, como por exemplo, as sapatilhas de balé da velha mendiga estrangeira que perambulam pelas descuidadas ruas de Lima. O novo século inicia-se com o romance *Uma garota debaixo do guarda-chuva*, publicado em 2002, e nele são narradas as peripécias de uma jovem peruana pobre, porém culta, que vive em Paris. Ela é uma emigrada anônima que alterna o convívio do meio artístico e seu trabalho como empregada doméstica em uma casa no Bairro Latino, formando parte do conjunto de amigas, esposas e amantes dos escritores latino-americanos que aguardam pela demorada consagração na Cidade Luz. No ano de 2007, Ollé lança *Retrato de mulher sem família perante uma taça*, onde a autoficção, o ensaio e a reflexão se imbricam de forma extraordinária através de um olhar desprovido de preconceitos, revelando-nos o erotismo e a solidão que se escondem no frustrante existir cotidiano. O cenário principal é a agitada e decadente Lima dos anos 1970. *Falcões no parque*, de 2012, fala sobre vaidade, sonho e desespero das pessoas que tentam alcançar a felicidade a qualquer custo. Um cego calhorda, sua triste acompanhante e uma vendedora ambulante ficam à mercê de uma esquisita sociedade comercial que enriquece à custa desses miseráveis. O mais recente romance de Carmen Ollé é *Monólogos de Lima*, publicado em 2013. Nele nos deparamos com narrativas que interpolam reflexão, admiração, desejo carnal, observação e inocência num rendilhado dinâmico de prosa exuberante no colorido vagar da protagonista que percorre a noite limenha à procura de sua liberação. Talvez ela encontre a salvação na lite-

ratura, nesses longos monólogos que lhe permitem reflexionar sobre sua condição de mulher e o papel que ela exerce como escritora inédita. No mesmo ano de 2013, a editora limenha El gato descalzo lançou *Três peças Nô*, uma trilogia teatral inspirada na modernização da dramaturgia tradicional japonesa de Yuquio Mishima. Carmen Ollé inaugura o seu teatro, ressignificando o antigo gênero oriental com absoluta liberdade. Ela se apropria do gênero e o transforma totalmente para assim conseguir narrar suas histórias de abuso, luto e violência. Destarte surgem Hilária, a camponesa assassinada pelo marido bêbado, Pilhar Dughi, a talentosa escritora falecida prematuramente e Elmer, o jovem favelado, vitimado pela violência urbana.

Antes de iniciar nossa interpretação da trilogia de inspiração oriental, torna-se indispensável fazer uma brevíssima definição do que é o Teatro Nô japonês, de sua origem e procedimentos para podermos desfrutar melhor este gênero dramático de estilo lírico e caráter religioso e tradicional, que serve de inspiração à obra de Carmen Ollé. O Nô ou Noh, que significa habilidade ou talento, surge no século XIV, como uma forma clássica de teatro profissional que comporta canto, pantomima, música e poesia. Quase todos os personagens usam máscaras, principalmente os shites ou protagonistas e os wakis ou coadjuvantes. Também se costuma definir o teatro Nô como uma fusão de poesia, teatro, bailado, música, vocal e instrumental, e máscaras, em que a descrição de cada cena é pautada unicamente pelo texto cantado e os gestos e movimentos do ator.

Hilária

Esta peça trata de maneira alegórica o tema do feminicídio, vale dizer, do assassinato de uma mulher cometido pelo seu cônjuge. O lusco-fusco do entardecer ambienta a inexorável passagem do dia para a noite anunciando um tempo de liberdade absoluta como proclama a epígrafe de Mishima: “Diferentemente do dia, a noite é livre”. A ação dra-

mática ocorre em uma colina artificial na região central de Lima e ali se encontram, por acaso, duas aparições. Uma é Hilária, a shite ou protagonista, uma meiga camponesa originária de Cuzco, da antiga capital do império Inca, que fora assassinada pelo marido bêbado, e a outra figura é o waki, o coadjuvante, o Homem, um filósofo que nem sequer possui nome próprio, transfigurado agora numa espécie de mendigo da capital peruana criada pelos espanhóis. Logo na sua primeira fala, Hilária já revela o desmedido amor maternal que a fez deixar suas altivas montanhas: “Daqui posso controlar os passos das minhas filhazinhas”. Há uma espécie de fatalidade anunciada quando a protagonista conta para o Homem como foi sua morte lembrando a premonição materna: “...você já está morta, falou um dia minha mãe, se você casar com o Hermes...” Mas, de repente, ela muda o sentido da recordação, provavelmente por um natural mecanismo de defesa, rememora a alegria que lhe provocavam as festas patronais onde tocava trombeta na banda municipal. Depois de o Homem comentar que “A impunidade é uma questão eterna” por causa do assassinato cometido pelo marido de Hilária, nos deparamos com a primeira interação do mundo real neste diálogo de fantasmas. Jovens se internam na mata do parque para falar, beber, cantar e iniciar jogos eróticos próprios de sua idade, provocando o assombro de Hilária e a reprovação do Homem. O ar ausente da shite anuncia sua preocupação com Noemi, a sua filha mais velha, que fora trocada por roupa pelo marido, quando a criança tinha sete anos de idade, logo depois da sua morte. Ela condena o desamor de Hermes, o pai que vendeu a filha para sustentar a nova esposa, mas por outro lado, exalta a coragem da filha que escapou atravessando a montanha sozinha até ser encontrada e levada de volta a casa da avó que, por sua vez, a encaminhou para um tio que a trouxe a Lima. As canções bregas do estilo “garçom sirva outro copo” que os jovens bêbados cantam no parque, ativa a memória do alcoólatra que fora o Homem um dia, assíduo frequentador de botecos de mala muerte, e

fazem ressurgir a lembrança de Diamantina, a paixão de sua vida, a mulher de ventre tatuado que ele teima em esquecer. Num excelente contraponto entre idolatria e indiferença, Hilária evoca o instante de sua morte, constatando que depois do golpe que a acertou não sentiu mais nada, que ficou como adormecida acariciando eternamente a sua ovelhazinha Retamita no meio da mata. Após os jovens terem deixado o parque, o esforço do filósofo vagabundo por enfiar um saco plástico na sua própria cabeça assusta Hilária. O Homem tenta explicar que se trata do espectro de Cristo com sandálias douradas que sempre o persegue. Perante tamanha alucinação não resta outra reação a Hilária do que abrir seu melhor sorriso desdentado provocando a compaixão do seu colega de odisseia. Depois de retificar que ela também viu Cristo, mas que este andava descalço e tinha os “pés grandes, rapados e toscos como os dos camponeses”, Hilária decide então imitar a ação suicida do seu amigo tentando enfiar o saco plástico na sua própria cabeça. O Homem não permite que o faça e reclama para si a primazia do uso da sacola plástica. Ele também revela a profissão da sua musa: Diamantina era uma pintora endiabrada que “pintava cenas eróticas na própria pele dos seus amantes.” Um momento de êxtases toma conta do Homem que se delicia com contemplação da pintura erótica dos artistas japoneses da antiguidade reproduzida pela sua mente. Nesse momento há uma mudança de foco na ação dramática, Hilária percebe algo acontecendo nas “azoteas” ou lajes das casas pobres que avista ao longe. Quem conhece bem a cidade de Lima, pode imaginar com certa facilidade que os personagens estariam avistando os miseráveis imóveis do popular bairro Rimac desde as alturas do Cerro San Cristóbal, o guardião da capital. Em todo caso, trata-se de um recurso da autora para nos mostrar a cena de intento de abuso de Noemi por parte do horroroso tio, dono de uma banca de feira para quem ela trabalhava. Sequência recorrente na memória de Hilária, toda vez que fica preocupada pelo destino das suas filhas. Maria, a filha caçula “que só

entende quéchua” foi estuprada pelo patrão, Noemi a mais velha “acabou o colegial, é inteligente e, graças a Deus, não mora mais com eles”, com os tios. A continuação Hilária fica pasma, perdida nas suas lembranças, enquanto o espectro de Cristo volta para mortificar a não existência do Homem que descobrimos ser um ateu empedernido que se nega a aceitar as fivelas douradas que o espectro quer lhe impor. Nesse confronto desigual, o filósofo vagabundo vence momentaneamente quando desiste de enfiar a cabeça no saco e parte para pular sobre plástico, o que acaba provocando a desaparecimento do espectro. O descanso aprazível do Homem é interrompido pelos gritos de Hilária que está apreensiva pelo destino do namorado da sua filha Maria e de uma menina de doze anos que aparenta muito mais. Acontece que a menina denunciou o rapaz por tê-la engravidado quando em realidade ela esta grávida de outro homem. O pai e o irmão da garota dão uma tremenda surra no rapaz ao ponto de fazer Hilária lembrar-se da sensação que teve ao ver as manchas do sangue de Retamita espalhado nas paredes da casa paterna, depois de ter sido sacrificada pelo seu pai por considerá-la enfeitiçada. O filósofo vagabundo, após lamentar sua falta de libido e constatar que não sente mais aquele fogo interno que o animava em vida, contempla malicioso a falecida campesina perguntando-se qual seria o “detalhe” nela que seduzia o olhar masculino. As divagações do Homem são interrompidas pelo assombro de Hilária ao constatar que aquela garota tosca que promoveu a sova do jovem favelado não é outra senão sua filha Maria que agora mora em Lima. Acrescentada ao labirinto de lembranças, as interpolações de tempos e espaços, outra questão agita o pensamento de Hilária: como teria acontecido a morte do Homem de fala esquista que agora a acompanha? Ela intui que pode ser o desamor quando se lembra da velha canção andina que diz: “Maldito amor que me ha destrozado el corazón”, cujos versos também espelham seu desafortunado destino. Mas, subitamente surge um intervalo memorialístico trazido do fundo do seu

inconsciente, um retábulo onírico de imagens festivas do mundo agrário onde viveu e morreu ao lado de irmãos, madre, bandas de música e autoridades que habitam de maneira surreal o interior de um “antiguo ropero de dos cuerpos.” Numa espécie de sonho de justiça póstuma, a meiga camponesa desdentada “mata” ou apaga da sua memória a figura nefasta do marido assassino. A perspicácia do filósofo-fantasma desconfia tratar-se apenas de uma vontade sublimada por Hilária; em seguida, ele mostra o retrato de sua Diamantina, onde num passe de mágica consegue se transportar ao interior da fotografia para desaparecer depois momentaneamente. Uma melancólica melodia pauta o balé das águas do parque indicando o movimento final da peça. Hilária agora parece libertada do rancor que consumia seu coração, parece ter atingido um plano superior quando afirma que “se ele continua vivo não é mais assunto meu.” A frase também induz a pensar que o marido está condenado ao sofrimento eterno pelo simples motivo de existir, raciocínio que aproxima Hilária do antigo pensamento filosófico helênico atribuído a Sófocles. Por outro lado, o final da peça revela que o Homem suicidou-se por não ter alcançado o amor da filha de Diamantina, tal traição à sua musa até então absoluta o teria levado a autodestruição que ele agora tenta repetir equivocadamente, abrindo suas veias com o machado simbólico de Hilária. A última fala da peça pertence significativamente, ao espectro de Cristo que de forma ambígua oferece outra sacola plástica ao filósofo enquanto o recrimina advertindo-lhe que se intenta suicidar-se depois da morte se tornará um pleonismo, a maior piada celestial: “Não seja idiota, no céu vão rir de você”.

Melancolia

O subtítulo da peça, El mar de oscuro vino – extraído da Odisseia de Homero em tradução livre de Jose Luis Borges (2001, p. 15-35) – serve para nos indicar a extensão do luto e a condição inebriante do percurso evocativo proposto por

Carmen Ollé nesta peça que resulta ser uma homenagem póstuma a amiga e escritora Pilar Dughi, falecida no ano de 2006. A obra foi escrita a partir de lembranças, cartas e conversas reais entre artistas amigas que se transformam em três personagens ficcionais. A Escritora, cujo nome reitera a ocupação da protagonista homenageada, Karen, a poeta perspicaz que anima constantemente a tertúlia, e Elba, que discorre filosoficamente sobre os mais variados assuntos. Os lugares em que se desenvolve a ação são dois, a despeito de parecerem ser muitos mais: um é o café situado em frente ao oceano Pacífico no alcantilado de Miraflores, em Lima, Peru, e o outro é ampla Praça do Senado de Helsinque na capital da Finlândia. Os temas abordados são, entre muitos outros, a árvore genealógica da protagonista, a condição solitária do trabalho de escritor, a morte, o existencialismo e a filosofia budista, além das tendências literárias que perpassam o afazer criativo das três amigas. Num brilhante diálogo entre a vida e a morte, a alma de Pilar corporificar-se para conversar com suas duas queridas colegas de profissão que ainda permanecem no plano da existência material. O diálogo se inicia com uma referência literária, o que não poderia ser de outra forma tratando-se de escritoras; a arguciosa Karen estabelece a relação existente entre o destino funesto de Saeko, a protagonista de *O ano de Saeko*, do romancista japonês Kyoichi Katayama, e o da Escritora, por conta da coincidência temática que as une, tanto na ficção como na realidade, vale dizer, a iminência da morte. Pois ambas, Saeko e a Escritora, experimentam a angústia de perceber a proximidade do fim de sua existência. Mas, por outro lado, a Escritora discorda do recurso literário defendido por Karen que aceita expor sua própria biografia. Já a Escritora revela certo pudor de tratar de assuntos pessoais e, por sua parte, valoriza a técnica literária do escritor em detrimento do emocional como disparador do processo criativo. Na sequência, a conversa das amigas deriva num diz que diz sobre o célebre Baudelaire que, segundo a Escritora, não possui mais aquele olhar sério e pe-

netrante que ostentava em vida e que fora provocado por Jeanne Duval, a amante antilhana que tanto alegrava como infernizava a existência do poeta francês. Depois, Karen, já instalada na estratégica mesa do café frente ao mar, conversa com Elba sobre a melancolia que sente quando observa o oceano, associando sua atitude com a de amiga Escritora, que sempre deu a impressão de estar contemplando a vida desde uma janela imaginária. Elba completa o comentário citando a amiga ausente: “Pequenos e apertados vales cobertos de eucaliptos e pinhos coloridos. A estrada completamente desolada...” enquanto se escuta a voz distante da Escritora acompanhada pelo tecltar de uma antiga máquina de escrever. Uma forte ventania afasta a voz da amiga impondo outra voz em off, que inicia o relato genealógico da falecida peruana de ancestrais espanhóis e italianos. Karen destaca o fato insólito da casa paterna onde morava a amiga possuir uma fachada silenciosa apesar de estar encravada numa avenida muito barulhenta, aproveitando a deixa para revelar-nos o que a amiga pensava do lugar onde morava: “Fico tão preguiçosa com o ruído doméstico desta casa que parece um castelo amaldiçoado.” As risadas de Karen e Elba provocam a presença da amiga evocada que se manifesta apenas através de um ruído gutural típico dela quando estava viva. Depois as amigas fazem a inevitável comparação da fachada de tijolos à vista da casa da Escritora com o edifício londrino onde moravam Rimbaud e Verlaine, em clara oposição à mansão de Nabokov em São Petersburgo e à modesta casa de Tchekhov em Moscou. A voz em off volta informando que a Escritora, com catorze anos de idade, foi enviada para estudar na Espanha porque esperava-se que ela fosse cursar Medicina devido a existência de médicos, cirurgiões e biólogos no seio familiar. Mas, um ano e meio depois de estudar em Madri, a adolescente peruana viajou sozinha para a Itália e Grécia adiante por algum tempo a aspiração familiar de torná-la médica. Apesar de não ficar explicitado na peça é necessário dizer que tal anseio se concretizou

anos mais tarde quando Pilar Dughi cursou Medicina com especialização em Psiquiatria na Universidade Maior de São Marcos de Lima. Voltando à peça, as amigas Karen e Elba parecem empenhadas em reafirmar a vocação literária da Escritora ao comentar o conto noir “Ave noturna”, da amiga, assinalando também a influência da destacada escritora norte-americana Patricia Highsmith, uma verdadeira especialista do gênero. Comentam a extraordinária capacidade de a amiga mudar sua habitual fala meiga pelo tom imperativo da voz narrativa que é a de um serial killer postado na escuridão de uma casa durante o aprazível silêncio noturno, aguardando o momento certo para atacar, enquanto adverte a desarrumação da mesa de jantar deixada para ser limpa na manhã seguinte pelas suas futuras vítimas. Numa mudança cinematográfica de cenário, encontramos a Escritora – que na vida real trabalhou como voluntária sob o auspício da Unicef cuidando de crianças vítimas da violência social – descrevendo a atroz desolação da região andina. Ficamos sabendo que ela tentava paliar a sua própria solidão levando na mochila livros de filósofos contemporâneos como Hannah Arendt, Peter Sloterdijk e biografias como a de Vladimir Nabokov. De repente, uma chuva lustral purifica a Escritora e suas amigas que riem às gargalhadas, enquanto discorrem sobre a constante dificuldade econômica que ameaça o fazer literário. A rubrica do texto indica que a Escritora dá as costas e desaparece no meio do aguaceiro festivo deixando as amigas desconcertadas, mas logo percebemos que o desaparecimento é um recurso teatral, uma espécie de distanciamento que interrompe o diálogo para instaurar um novo lugar de ação que permita indagar-nos sobre o acontecido. O novo lugar de ação é outro café, desta vez situado na ampla praça do senado de Helsinque, com direito à vista da estátua de Alexandre II da Rússia. O motivo da mudança não é apenas aleatório porque descobrimos que a Escritora curti uma paixão especial pela capital da Finlândia, que se manifestava não só em admiração arquitetônica e numa leve

inveja pelo alto grau de estabilidade social e política do país, senão principalmente, pela possante indústria papaleira finlandesa pródiga em cadernos, agendas e papéis das mais variadas qualidades que eram objetos de desejo da escrevinhadora. Recordações dos últimos encontros das amigas nos cafés elegantes de Miraflores, onde elas presentiam a aproximação do dia fatídico, acabam provocando a ironia autocomplacente da Escritora que, parafraseando Gabriel Garcia Marquez, afirma sorridente: “Nos separou a morte anunciada”. A conversa incide em uma disputa entre os premiados pelo Nobel cujas obras falam sobre a morte, Yasunari Kawabata e Garcia Marques, entre os dois, Karen e Elba preferem o latino-americano pelo tratamento mais ameno que este dá a morte em oposição ao japonês, que elas consideram retorcido, apesar de ambos os escritores falarem sobre a morte com bastante naturalidade. Como a Escritora desconhece a obra de Kawabata, Karen faz uma analogia com referência a estátua de Alexandre II, o déspota ilustrado russo, para aproximá-la do espírito do escritor japonês, no caso da relação não funcionar, a amiga recomenda a leitura do ensaio escrito pelo crítico francês Olivier Rolin a propósito do romance *A casa das belas adormecidas*, de Kawabata que parece ter servido de inspiração para Garcia Marquez escrever *Memória das minhas putas tristes*. O tema lúgubre da morte serve para as amigas interpretarem que no relato *Los guiños del destino* (*As piscadas do destino*) a Escritora já intuía sua própria morte. Numa mudança de tempo e espaço realmente alucinante, Elba e Karen retornam ao café miraflores enquanto a amiga Escritora volta a desaparecer por um instante. Agora, elas estão discutindo sobre o silêncio como elemento criador da ficção e das possíveis tendências estilísticas encontradas na obra da falecida amiga. Ante o qual reaparece a própria, revelando suas eternas inseguranças e a lentidão do seu processo de trabalho: “Posso fazer um conto num fôlego só, mas corrigi-lo leva uma ou duas semanas”. O contraponto entre art déco e expressionismo leva as três

amigas a uma intensa discussão sobre o sentido das artes, onde formas, conteúdo e condição social do artista são colocados na berlinda. O debate gira em torno do belo e o feio retratados nos quadros dos artistas singulares. Tamara de Lempicka, proveniente de uma abastada família polonesa, notável representante das Belas Artes Decorativas, em oposição ao alemão Otto Dix, filho de ferreiro e ex-combatente da Primeira Guerra que, nas suas obras, retrata o horror da guerra com imagens de corpos em decomposição. Elba encerra a querela afirmando que lhe parece bastante compreensível a atração da Escritora pela obra de Otto Dix por que: “A decrepitude, esse tema preocupava muito nossa amiga”. O movimento final da peça começa com uma reversão temporal, Karen e a Escritora estão conversando sentadas no alcantilado frente ao mar Pacífico, o bate-papo gira em torno do alívio que a Escritora sente por não precisar trabalhar mais por causa da fase terminal em que se encontra. Também se declara admirada pela tolerância da amiga Elba no convívio materno, enquanto lamenta as desavenças com sua própria mãe, ainda expressa o seu desconforto com as burocracias do “pacto social familiar”. E finalmente, reconhece agora ver as coisas de uma maneira diferente, pois mesmo sendo agnóstica, atualmente está lendo um livro sobre religiões. Numa aparição surreal, surge Elba que traz nos braços sua gata Malu despertando o interesse da Escritora que agora filosofa sobre o tema da mutilação provocada pelo tempo defendido por Sloterdijk, o que a leva a pensar na força da moral cinética que empurra os homens numa correria inútil por alcançar algo que nunca possuirão. Tudo isso acaba fazendo a Escritora pensar no filho que pronto perderá, assim como também no neto que nunca conhecerá. A última fala de Elba anuncia sua determinação de assistir a um filme cult, enquanto a Escritora se pergunta a que classe de seres humanos elas pertencem, aos que nasceram para trabalhar ou aos que nasceram para desfrutar a vida? Depois de a amiga cinéfila ir embora e da falecida se esvair no ar, Karen encerra a peça convidando o

espectador a fazer sua própria leitura do sentido alegórico da mesma, com a afirmação enigmática de que: “Não existe jeito de explicar o inexplicável a não ser embarcando numa nuvem, porque só ela é capaz de saber aonde pretende nos levar”.

Três facadas por um puxão de orelha

A peça que encerra a trilogia é breve, porém propicia inúmeras leituras e o seu formato estruturado à maneira de roteiro cinematográfico nos conduz por um entrelaçamento de reveladores flashbacks que desconstroem as relações de causa e efeito assim como são abolidas as noções de tempo e espaço. Também podemos dizer que são peças de um quebra-cabeça mágico dispostas de forma aleatória para o leitor-espectador encaixá-las ao seu bel prazer. Vejamos agora qual é o suporte material, a verdadeira caixa de Pandora, desse brinquedo para crianças de todas as idades. O cenário é o interior de uma palhoça rústica no meio do areal de um bairro periférico de Lima, onde impera a violência juvenil. É a casa de Elmer, o jovem que fora assassinado faz alguns anos, mas que ainda vive na lembrança de sua irmã mais nova, Lucero, a quem se lhe aparece em sonhos. A ação dramática começa com a aparição do carnavalesco Anjo guardião que incita Lucero a se alimentar e tratar das marcas roxas que ostenta no corpo nu, é ele quem tenta incriminar o falecido irmão pelo estado da moça. Eis uma questão que ficará sem resposta durante toda a peça, apesar da reiterada negativa do anjo protetor da adolescente. O espírito guardião, numa verdadeira apresentação coreográfica, dança com a jovem que acaba escondida na cama embaixo do cobertor, segurando fortemente a imagem da Virgem do Carmo, apavorada com o barulho de vidros quebrados e da arruaça promovida pelos moleques do bairro que costumam resolver suas desavenças no braço em plena noite de sábado. Mas, o que parece ser o tempo real da cena, vale dizer o sábado à noite com o anjo, revela-se, num procedimento metalinguístico, outro sábado, no

caso parece tratar-se de um flashback da noite de um sábado perdido na memória, quando aconteceu o encontro furtivo entre os irmãos. Em seguida, entra Elmer na choça, podendo significar uma espécie de continuação da cena iniciada pelo Anjo ou apenas o devaneio febril de Lucero. O irmão se diz preocupado pela saúde da irmã, enquanto esta pela sua vez reclama do forte cheiro de bebida de Elmer que está na iminência de vomitar. A antiga fotografia do irmão e da mãe tirada no sítio da avó está em cima do criado-mudo do quarto, a imagem tem o poder de encher de lágrimas os olhos de Lucero revelando o grande afeto que ela sente pelo irmão. O irmão volta refeito do quintal e confessa ter brigado com a namorada, a Digna, por ela insistir que está grávida dele. A intimidade entre os irmãos volta a ficar em evidência quando Elmer se desculpa ante Lucero por maltratá-la verbalmente e a convida a dançar. É o enorme poder simbólico da salamandra que anuncia o começo do incêndio no quintal da casa de Elmer, onde a explosão de uma lata acompanhada de um grande fulgor luminoso interrompe a paz fraterna. Num novo flashback ou jogo de volta ao passado, a cena ilustra a confusão criada pelo fogo, a apreensão bisbilhoteira dos vizinhos e o chegar salamandrídeo de Digna que não hesita em entrar na palhoça em chamas para salvar o namorado da morte certa. Horas mais tarde, vemos a mãe de Elmer consolando o filho de 21 anos, e passando a informação de quem seria o autor do atentado. Todo indica que foi o Rato, um moleque casca-grossa que teria alguma relação com o segundo marido da mãe de Elmer. O rapaz declara estar disposto a dar uma surra no moleque, depois de culpar a mãe pelo acontecido: “Quem mandou casar com aquele velho?” O performático Anjo guardião assume então a voz da autora através da função narrativa, perguntando pelo verdadeiro motivo do incêndio. Ciúmes, vingança ou os dois juntos? Revelando assim a falha do poder premonitório da mãe e da irmã que não conseguiram prevenir o incêndio e o posterior assassinato do rapaz. Lucero reclama da insistência do Anjo que

toda noite aparece para remoer sua culpa. Também ficamos sabendo pela narrativa do Anjo guardião que desde adolescente a mãe de Elmer frequentava rituais encantatórios em lugares recônditos. Lucero conclui que de nada serviram os poderes da mãe nem os dela para afastar a desgraça. Numa volta ao passado recente, encontramos a casa de Elmer recém-erguida e ostentando a típica bandeira peruana desfraldada no telhado. No interior da choça, Lucero está experimentando roupas que levam santinhos da Virgem do Carmo como etiquetas. Enquanto desfila frente ao espelho, ficamos sabendo que ela é filha do segundo marido da mãe de Elmer, sendo eles por tanto meios-irmãos. Depois, Lucero entra em transe repentino enfiando-se embaixo do cobertor de onde fica reclamando da Virgem por não conseguir dormir mais, enquanto reafirma sua convicção de que precisa encontrar e punir o assassino do meio-irmão para retomar o rumo de sua vida. Escuta-se de novo o barulho de garrafas quebradas e o grito dos rapazes brigando na rua que anuncia o começo de outro trecho onírico. O pavor tira Lucero do leito, a faz abrir a porta para deparar-se com Elmer que trôpego e desnor-teado a olha como uma desconhecida. O início de conversa entre os dois é sumamente inusitado, mistura surpresa, a possibilidade de uma viagem ao exterior e a convicção de Elmer de que a Digna não está grávida, tudo isso parece servir de preâmbulo ao desfecho da cena que mostra Elmer e Lucero deitados na cama. O gesto e a fala carinhosa do meio-irmão sugere uma provável relação amorosa entre ambos, mas isso pode ser apenas uma suposição devido ao rápido blackout que encerra a cena e não permite fazer maiores elucubrações. Quando a luz volta, Lucero pede a confirmação da Virgem para ela acreditar que todo não passou de um sonho recorrente que acontece toda vez que visita a casa de Elmer. A cena seguinte acontece no exterior da palhoça, num descampado coberto de destroços e lixo onde Elmer briga com o Rato. Vizinhos curiosos rodeiam os adversários, chega Lucero aos gritos enquanto o meio-irmão puxa o moleque

pela orelha pedindo para consertar a casa incendiada. Num descuido, o Rato escapa das mãos do Elmer, agacha-se e pega uma faca do chão, acerta o adversário e foge espavorido. Lucero se aproxima do meio-irmão que a olha fixamente antes de tomar morto. A derradeira cena da peça acontece três anos depois da morte de Elmer, na feira-livre próxima ao bairro, Lucero deambula atordoada e começa a chorar desesperadamente quando encontra o filho de Elmer escondido entre as bancas de frutas. Será o Anjo guardião que, trepado numa escada de tesoura, informará o que aconteceu durante o intervalo temporal: a Digna se suicidou depois da morte de Elmer e o filho ficou mudo e tornou-se indigente. Lucero, aconselhada pelo Anjo guardião, leva consigo o filho de Elmer, descobrindo que a criança possui o mesmo olhar do pai e a mesma capacidade de fazê-la chorar, porque ela acredita cegamente que quando a criança crescer terá o

mesmo fim que o pai. O Anjo guardião encerra a peça profetizando que a criança está destinada a enfrentar a violência do meio em que vive, mas que, por outro lado, se transformará na salvação da infortunada Lucero. ☆

Referências

- BORGES, Jorge Luis. Arte poética. Seis conferências sobre poesia proferidas em inglês na Universidade de Harvard durante o curso 1967-1968 traduzidas por Justo Navarro. Barcelona: Editorial Crítica, 2001, p. 15-35.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. Carmen Ollé: retrato de una joven impúdica. Lima: Jornal El Comercio suplemento dominical, 4 de julio 1982, p. 18.
- OLLÉ, Carmen. Pista falsa. Lima: Edições El Santo Oficio, 1999.

_____. Por qué hacen tanto ruido. Lima: Intermezzotropical, 2015.

_____. Tres piezas Nô. Lima: El gato descalzo, 2013.

OVIEDO, Jose Miguel. Estos Trece. Lima: Mosca Azul Editores, 1973, p. 19-20.

REISZ, Susana. Prólogo de Por que hacen tanto ruido. Lima: Intermezzotropical, 2015, p. 9-17.

★ TRÊS PEÇAS NÔ

Carmen Ollé

Tradução: Hugo Villavicenzio

Diferentemente do dia, a noite é livre.

Yukio Mishima. Seis peças Nô.

Hilária

Personagens

Hilária

Foi uma camponesa da cidade de Cuzco.

Homem

Vivo foi um filósofo, agora é um vagabundo.

Avisão

Espectro com aparência de Jesus Cristo.

Cenário

Jardim no centro de Lima, enfeitado com vários chafarizes de água.

A ação acontece num canto do Parque das Águas, ao entardecer, numa colina artificial.

Hilária Este lugar lembra o mirador das três cruzeiras, falavam que lá dava pra ver três sóis, apesar de nunca ter visto mais do que um, o sol de sempre. Daqui posso vigiar o que fazem as minhas filhas, embora não consiga fazer nada por elas.

Homem Você sempre foi tão incrédula assim?

Hilária Acabei ficando, desde que ele me bateu com aquele troço duro. O pessoal achou que fosse a culatra dum rifle, mas eu acho que foi uma pá.

Homem Está vendo aqueles chafarizes de água borbulhante? Antigamente, quando eu era jovem e vagabundeava por aqui, este lugar era frequentado só por apaixonados, por vagais, por um ou outro estudante de medicina e por bêbados que recitavam poemas ao luar...

Hilária Minha mãe sabia cantar em quéchua... Não consigo olhar para aqueles chafarizes sem ficar assustada, às vezes tenho a impressão de que a força d'água que jorra das bicas vai levar minha vida.

Homem É engraçado o jeito de você falar...

Hilária Por quê?

Homem Por nada, não. É melhor nem saber. Me fala como foi que acertaram você? Conta pra mim que é pra não esquecer.

Hilária Mamãe tinha me mandado pastorear as ovelhas, eram as últimas que tinham ficado com a gente porque o frio tinha acabado com as outras coitadinhas, o frio tinha mata-

do Retamita,¹ minha favorita, ela era cria da ovelha mais velha. Eu ainda estava chorando quando o vi, ele estava parado debaixo de uma árvore, achei que o cara estivesse morto, fedia a aguardente, como fedem todos os adultos nas festas de Santiago em Lamay.² Eu estava prestes a sair correndo quando ele, muito esperto, me segurou prendendo-me pelo pé.

Homem Então, foi desse jeito que ele te seduziu?

Hilária Escuta, Hilária, você já está morta. Foi o que minha mãe falou um dia se eu fosse casar com o Hermes. Você já está morta. Isso é o que estou sentindo, minha filha, aqui dentro, no meu peito. Minha mãe tinha muita raiva dele.

Homem E estava coberta de razão, também.

Hilária usa as mãos como uma corneta e “toca” uma melodia.

Hilária Nas festas do povoado, eu adorava tocar corneta na fanfarra. Hiláriaaaa! Hiláriaaaa! Era desse jeito que me chamavam pra ir às festas. Lá todo mundo dançava, menos o Hermes que só ficava enchendo a cara. Hiláriaaaa! Como? A minha mãe está me procurando para contar a verdade às minhas filhinhas, elas não sabem que morri. Mamãe prefere mentir, tem medo do Hermes.

Homem Impunidade é tema eterno. Olha lá, as pessoas estão chegando. Rápido, vamos ficar detrás desse mato!

Hilária Eles não conseguem nos ver. Por que temos que nos esconder?

Homem Porque eles podem sentir presenças esquisitas, o peso das nossas almas.

Os passeantes conversam sobre frivolidades.

Hilária Do que está falando esse pessoal?

Homem (*sorrindo*) Não dá para entender, mesmo? Falam do cuco das bailarinas que aparecem na televisão. Cuco é mais importante do que coco, você sabia?

Hilária O que é isso?

Homem Eu também não sei, deve ser uma entelêquia. (*solta uma gargalhada, Hilária olha-o surpreendida*)

Hilária Você me faz lembrar do prefeito da minha cidade, às vezes, ele também misturava espanhol com quéchua e acabava falando cada palavra esquisita!

Homem Hilária, cuco é bunda, acho que tem a ver com relógio de cuco, aquele que marca as horas. Cuco-cuco, cuco-cuco! (*pula imitando o passarinho do relógio de cuco*)

Hilária Lá em Lamay, o prefeito gostava de pegar no cuco das garotas.

Homem Esses rapazes também gostam de fazer isso, dá pra ouvir? Presta atenção. Falam das pernas e dos quadris das garotas, parece que as estão tocando pelas caretas que fazem.

Hilária Que nojo, aquele barbudo está mexendo nas partes.

Homem (*olhando para os lados*) Se pudesse o pegava pelo pescoço e jogava no chafariz, que é para ver se apaga esse fogo!

Hilária (*num tom ausente*) Logo que morri, o Hermes tirou a Noemi da minha mãe, levou a menina pra trocá-la por roupa, precisava de roupa nova para mandar-se com a outra. O Hermes foi sustentar os filhos da outra mulher. Foi-se embora pra longe. Ameaçou minha mãe com tancar fogo na casa, meu pai estava velho e doente. Pouco tempo depois, morreu.

Homem Anda, dá corda à sua memória, apesar de que já não pode ser chamada assim, mas...

1 Retama: Arbusto da família das Leguminosas Papilionoídea, tem aproximadamente um metro de altura, com muitos galhos finos, compridos e flexíveis, de cor verde acinzentada, folhas pequenas e muito escassas, flores amarelas e fruto com uma semente enegrecida. Giesta em português.

2 Lamay é um dos oito distritos da província de Calca, em Cuzco, Peru.

Hilária Ele deixou a caçula com a avó pra lhe fazer companhia. A Noemi berrava e chutava, essa menina sempre foi inteligente, percebi desde seu nascimento, desde que mamava nos meus peitos. Ela tinha sete anos e foi trocada por roupa com uns artesãos de Lamay.

Homem A memória pode ser chamada de arquivo, não, de livro aberto, ou melhor, baú, arca, tonel, como os das caves. Ah...

Hilária A Noemi fugiu, vagou sozinha pela serra, depois os artesãos a trouxeram de volta. A minha mãe deu de presente umas peles de ovelha pelo bom coração dos artesãos. Então, a menina foi entregue pra meu meio irmão, que era filho só do meu pai. Ele a levou pra longe, a trouxe pra Lima.

Homem Nas caves, como falam alguns, mas que para mim são tabernas, passei minha vida inteira. Foi com estas mãos, que também acariciaram belos (*falando baixo*) cucos, que deixei meu destino encharcado em todo tipo de versos, nas paredes, nos guardanapos, Ah, por que não rabisquei também na bunda da Diamantina?

Os rapazes começam a cantar como se estivessem bêbados, a letra das canções é sentimental, fala de amores traídos e amigos desleais.

Hilária A Noemi estudou na escola e conseguiu se virar com o espanhol, já a Maria, que ficou com a avó, só fala quéchua. Maria é bonita, alta e muito doce. Noemi também é bonita, porém baixinha.

Homem (*num tom de voz cada vez mais íntimo*) A Diamantina tinha uma tatuagem no ventre. Você já não lembra mais, seu besta, seu idiota?

Escuta-se a letra da canção brega: "Mozo sírvame otra copa".⁴

Hilária A avó falava pra minhas duas filhas que eu tinha morrido de dor de dente. Não sei se

a gente morre disso, mas quando os dentes doem, doem mesmo. Acontece que depois do golpe do Hermes, eu não senti mais nada, fiquei entorpecida, como quando ficava dormida no pasto acariciando Retamita.

Homem (*em voz baixa*) Dá o fora, sai Medusa da memória! Fui apenas um descaminho na vida de Diamantina.

Hilária Porém, não foi por causa do dente estragado que, aliás, tinha me machucado um bocado, já que nunca fui ao dentista mesmo, eu não sei o que é escancarar a boca para tratar de um dente. Além do mais, todos os meus dentes foram caindo por causa dos socos do pai das minhas filhas quando ele chegava bêbado e eu não queria satisfazê-lo.

Homem Aquela mulher tinha esse nome não porque valesse um diamante. E olha que ela valia por vários, hein? Era por ser diáfana, por ser mais transparente do que as águas dessas fontes artificiais.

Hilária Os rapazes já foram embora, agora podemos sair. Não tem ninguém mais, parece que vão fechar o parque. O que está acontecendo com você? Está esquisito. Por que enfiou esse saco plástico na cabeça?

Homem Lá está ele! Hilária? Você foi embora? Por que se esconde, menina? Ele aparece só pra me contrariar, diz que é Cristo. Hilária, você reparou nas sandálias dele? São de ouro. Para com isso, vai embora, me deixa em paz. Hiláriaaaa! O espectro vai nos obrigar a passar por aquele túnel, é o túnel dos condenados. Corre menina, foge. Aquelas sandálias de ouro, ah, se o brilho falasse.

Hilária Estou aqui, bem atrás de você.

Hilária puxa o saco plástico da cabeça do Homem, ele agradece.

4 "Garçom sirva-me outro copo".

Homem O evangelista falou pra mim que o brilho de ouro nos pés dele representa um pedaço do inferno.

Hilária ri.

Homem Puxa vida, menina, você não tem dentes mesmo.

Hilária cobre a boca, mas continua falando, usa a mão como silenciador.

Hilária Mas, eu vi os pés dele, não tinha nenhuma sandália dourada. Ele estava descalço, os pés eram grandes, rapados e toscos como os dos camponeses de Lamay. Eram desse jeito.

Hilária recolhe o saco plástico do chão e tenta enfiar na cabeça, mas o Homem a impede.

Homem Não, de jeito nenhum, nesse saco só entra a minha cabeça.

Hilária Mas, o que está acontecendo com você? Está muito pálido. Não faça isso de novo.

Homem Fazer o quê?

Hilária Não volte a lembrar dessa mulher. Como era o nome dela, Diamante?

Homem A Diamantina era o próprio demônio, pode crer. Ela pintava divinamente, desenhava cenas eróticas direto na pele dos seus amantes.

Mostra a barriga.

Homem É uma pena, aqui tinha um desenho dela, mas só dava para ver quando eu estava vivo. Quando a gente perde o sopro vital, os desenhos escapam como quando a chuva para. Mas, alguma coisa ficou ainda.

Hilária agacha-se para olhar melhor.

Hilária Olha... Aqui tem um pé pequenino, é um pedacinho de pé, parece de criança...

Homem (rindo) Até que ficou alguma coisa, você viu? Esse era o pé da minha Diamantina me fazendo cócegas no... Cof, cof! Ainda bem que o resto do desenho apagou, não quero que você ache que eu sou um tarado.

Ele pensa em cenas de antigos quadros eróticos japoneses e continua falando.

Homem Essas eram umas cambalhotas bem extravagantes mesmo. Rá, rá, rá, rá!

Hilária Shhh! Não faz barulho, está acontecendo alguma coisa por aqueles lados. (*aponta para longe com o dedo indicador*)

Homem Está falando dos tetos? O que tem de esquisito? O tetos dos bairros populares de Lima ou dos emergentes como se fala agora, são todos parecidos. A maioria do pessoal constrói casas de pau a pique ou de tijolos, mas sem telhado; eles colocam umas chapas de zinco e pronto, moram sob o acachapante calor no verão e na umidade que rói os ossos no inverno. A umidade do inverno limenho é bem esquisita, o turista acha que lá não faz frio, mas se ficasse pelo menos um par de anos, ele iria perceber que seus ossos, seus brônquios, suas articulações... Que tudo ficou pela hora da morte.

Hilária O teto da casa do meu tio Emiliano, que em realidade é meio irmão da minha mãe, esse sim era de concreto, ele construiu uns cubículos de madeira e papelão para alugar, a Noemi, minha filhinha, dormiu num deles desde criança. Ela ficava lá, trancada e quando ficava de castigo, ela perdia o almoço, meu tio não a deixava ir à escola. E tudo isso só porque o tio queria, ele o tio sinistro que tirou a minha filha da casa da minha mãe. Um dia pegou de mau jeito a mascote dela, de apenas dois meses, e a estrangulou na frente da menina de oito anos, isso segundo ele, porque a cadelinha sujava tudo, mijava e fazia cocô em tudo que era canto. (*Noemi abre a porta de compensado do seu quarto e sai no terraço para lavar-se. É uma casa rústica, sem acabamento, como a maioria das casas dos bairros populares da cidade*) Ela perdeu a hora de ir à escola, ficou fazendo compras para sua tia na feira, preparou o café da manhã para o tio e os primos, três meninos entre 10 e 16

anos, muito tímidos eles, diferentes do velho pai que é rude e vulgar. A tia devia continuar no mercado, na sua banca de frutas, ela acordava muito cedo e sempre pedia para Noemi tomar conta dos meninos.

Noemi está de sutiã e de saia do uniforme escolar. Por ser novembro, já faz um pouco de calor. Mas, na torneira a água ainda está fria, só no verão a água ficará morna. Como é gostosa a água morna, ela pensa, deve ser uma delícia tomar banho de banheira com água morna. A piscina do complexo esportivo que ela viu no inverno tinha água temperada. Ela abaixa as tiras do sutiã para ensaboar as axilas e os braços, depois enxuga bem porque não usa desodorante. Também com que grana, se a tia não tem dinheiro, e mesmo tendo, a tia não lhe paga pelas compras nem pelo café da manhã que ela prepara. Muitas vezes nem consegue tomar o café da manhã, queixa-se em silêncio. Ainda que nesse caso, quando chega à escola, a sua imaginação voa a mil por hora, chega a sonhar, mesmo que seja com um pacote de bolacha de água e sal. Felizmente, nunca falta uma colega preguiçosa que suplica para você fazer a tarefa dela e paga com uma laranja ou um pedaço de bolo. Mesmo depois das aulas, na casa da colega de turma, com um pouco de sorte você consegue ganhar um bom almoço, se a mãe da colega estiver em casa e não formão de vaca, claro.

Examina seu rosto num espelho, tomara que não tenha aparecido aquela pereba do mês, pois já está na hora da regra... Escuta um barulho detrás dela, é o vento agitando a roupa pendurada, varrendo as garrafas de plástico vazias que sua tia guarda para revendê-las no mercado. Se ainda vivesse Motita, sua cadelinha, não se sentiria tão só, ela teria hoje seis anos, era uma cachorrinha linda, uma verdadeira nuvenzinha, branca como a neve que falam que cobre as montanhas da serra, mas que para falar verdade, eu nunca consigo lembrar.

Novamente sente o barulho, pega o espelho e o posiciona na direção de onde parece vir o som.

– Tio? O que está acontecendo? Você quer alguma coisa?

O peso do homem grudado ao corrimão de madeira da escada ao ganhar um dos degraus delata sua presença. Emiliano não responde, desce apressadamente. Ele é encorpado, grande, tem uma barriga proeminente que cresce dia a dia. O cabelo preto e ondulado cobre seu rosto avermelhado como se fosse uma peruca. Ele passa a impressão de ter brigado com alguém recentemente porque apresenta olheiras profundas. Sua expressão, seu olhar, aqueles olhos cavernosos, provocam medo em Noemi. Medo e repulsa. A despeito de ser seu tio, de ser o irmão da sua mãe.

– Tia, tia! Grita Noemi, debruçando-se no balcão com a esperança de ver alguém passar no térreo da casa, mas ninguém responde. Emiliano ergue a cabeça e levanta o punho partindo em direção dela. Noemi foge escondendo-se no seu quarto.

Hilária Essa é a minha filha mais velha, Noemi, ela fez o colegial, é inteligente. Agora acabou a escola e graças a Deus, ela não mora mais com os tios.

Homem Ainda bem. Quando foi que aconteceu aquilo?

Hilária Faz alguns anos.

Homem E só ficou sabendo agora?

Hilária Eu já sabia, mas consigo ver de novo a cada certo tempo, quando fico triste e apreensiva pela minha Noemi. A caçula, a Maria, também me deixa muito angustiada... Ela foi violentada pelo patrão. Uma psicóloga cuida dela, mas a Maria não entende nada do que lhe falam. Às vezes ela leva uma bronca, mas eu já falei pra psicóloga, minha filha caçula só entende quéchua. O que pode falar aquela doutora para que minha filha compreenda? Mas, escu-

te aqui, o que está acontecendo? Por que está fazendo de novo?

O vagabundo voltou a enfiar o saco plástico na cabeça.

Homem Você novamente por aqui? Aquela garota estava certa, não tem sandália de ouro que segundo a cabeleireira evangélica você usa quando aparece pra os incrédulos. Eu não sou discípulo de vossa senhoria e vejo que seus pés são realmente toscos, que tem calos, joanetes e que são verdadeiramente horrendos. Percebe-se que caminha muito à procura de fiéis ou mesmo pra converter os descrentes.

A Visão Se você não consegue enxergar minhas sandálias de ouro e só percebe estes pés de camponês morto de fadiga e de fome é porque ainda não tem olhos para ver.

Homem Sou vagabundo, mas não sou bobo. Só os dogmáticos falam como você, aqueles que não têm ideias nem argumentos. Rá, rá, rá, rá...

A Visão E agora, por que está rindo?

Homem Acabei de me lembrar dos Budas gigantes que foram dinamitados no final do século passado pelos integrantes de uma seita dogmática.

A Visão Por que você ficou tão comovido assim? Aquilo aconteceu do outro lado do planeta.

Homem Porque amo a arte acima de todas as coisas...

A Visão ri às gargalhadas, acordando Hilária, que caminha como se estivesse hipnotizada ou fascinada olhando alguma coisa ao longe.

Hilária Ô moço, seu moço, tira essa sacola da cabeça, você vai morrer sufocado. *(o Homem ri da ingenuidade de Hilária)*

A Visão Você está percebendo, seu incrédulo? O amor pela arte não comove esta simples mulher, ela está preocupada com outras coisas, ela fica lembrando como foi que o vendedor de frangos violentou sua filha.

Homem Que era um idiota completo.

A Visão Sem dúvida nenhuma, mas da arte para ela, ô bulhufas. Espera, tenho algo para você. *(entrega-lhe umas fivelas)* São de ouro mesmo, você vai colocá-las nas minhas sandálias oportunamente, quando tiver reencontrado sua fé.

Homem Nunca, jamais! *(grita tentando livrar-se do saco plástico, mas A Visão o impede)*

Hilária Porém, não é bem a minha filhinha Maria quem está correndo perigo agora, escute aqui, já está na hora de tirar esse saco da cabeça, vamos, me ajude a olhar o que está acontecendo lá embaixo.

O vagabundo continua brigando com a Visão, ele tenta retirar o saco da sua cabeça. Finalmente consegue, joga o saco no chão e pula sobre ele. A Visão desaparece. Depois o vagabundo fica dormindo serenamente, aparenta estar sob o efeito de drogas.

Hilária Olha lá embaixo. Está me ouvindo? Onde você se enfiou que não consigo enxergá-lo? *(o saco plástico parece flutuar no ar)* Para onde você fugiu? Você é um aproveitador, só quer que eu fique ouvindo você falar da Diamantina, não é?

Os galhos das árvores balançam com o vento impulsionando o saco plástico de um lugar para outro. Parece que vai estourar uma tempestade, uma ventania, porém nessa capital não existem tempestades, apenas vento e pó.

Hilária O que é isso que estou vendo? Você não faz ideia do que está acontecendo lá embaixo, aquela garota parece uma velhota desbocada. A mãe, que a esteve seguindo, a viu entrar no barraco do rapaz, ele deve ter uns vinte anos de idade. Você está me ouvindo? Está ouvindo? A garota se enfiou na cama do rapaz que parece dormir o sonho dos bêbados.

O vagabundo se espreguiça e acorda.

Homem Maldita visagem descalça, deixou minha alma contrafeita, meu peso anímico ficou reduzido ao de um caranguejo ressuscitado, é desse jeito que me sinto. Mas, o que diabo

está acontecendo no interior desse barraco? *(faz sombra com a mão)* Certamente, aquela que vemos lá embaixo tem o corpo de criança, mas fala como gente grande, dá a impressão de estar drogada, isso só confirma que o rapaz entrou numa enrascada. Porém, o que isso tem a ver com você, Hilária?

Hilária Até que enfim, achei que não voltaria a vê-lo mais... *(vira e estica a mão para tocá-lo. O vagabundo pula, acha que a mulher sem dentes não pode tocá-lo porque isso fará acontecer coisas piores do que as provocadas pela aparição do espectro das sandálias)*

Hilária O rapaz é o namorado da minha filha Maria, a garota o denunciou por tê-la violentado, mas o rapaz não fez nada, como você viu. Ela ficou grávida de outro cara, porém, bota a culpa no namorado da minha filha.

Homem Oh, não! É melhor não olhar, Hilária. Tem dois sujeitos armados de paus que acabam de entrar no barraco do pobre rapaz. Oh, ai, coitado, coitado, isso não dá nem pra contar. Não olha, Hilária.

Hilária Tem sangue? Fala se tem sangue por tudo quanto é lado. Quando minha Retamita foi morta, tinha sangue espalhado por todo o curral. Falaram que ela estava encantada, por isso meu pai a sacrificou. Tem sangue?

Homem Mmm... Esse pessoal sabe o que está fazendo, não deixam marcas, não.

Hilária retira a mão que cobria os olhos e faz sombra para ver melhor.

Hilária São o pai e o tio da endemoniada, da garota de doze anos que fala como um mulherão.

Homem Mulherão? Ninguém fala desse jeito, pelo amor de Deus, mulherão, mulherão. Ah, minha Diamantina era muito mais do que um mulherão, se eu contasse pra você... É uma pena que a leveza do meu ser agora não permita...

Hilária Não permita o quê? Do que você está falando?

Homem Não sentimos mais nada, nosso peso ficou tão leve que é impossível ficar excitado. *(fala baixinho essa palavra para Hilária não entender. Depois, para ele mesmo.)* Quem consegue excitar-se está vivo, vivinho da Silva, como a gente falava na outra... Mmm! É aquela sensação de estar jogando faíscas feito uma fogueira, um verdadeiro incêndio. Bom, agora assim é demais. Com quem estou falando, hein? *(fala olhando para Hilária, que está apoiada no muro do parque observando a cena sangrenta)*

Hilária Parece que o rapaz apanhou feio mesmo, olha aqueles caras fugindo, os que carregam os paus, correm que é uma beleza aqueles covardes. E aquilo atrás, o que é? Ajuda-me a ver direito, aquela garota, não é? Não é minha filhinha Maria que vai atrás deles? Caralho, é ela mesma. Isso eu não tinha percebido, quer dizer que a minha Maria... Onde estava a minha filhinha?

Homem Estava atrás da cortina. Não deu para ver? Rebobina a fita, Hilária, pode rebobinar a vontade. *(o Homem também se apoia no muro)*

Hilária Isso quer dizer que a minha Maria...

Homem Esqueça. Isso não quer dizer nada. Temos que perdoar tudo dos filhos, não faça julgamentos apressados na atual situação. Para quê? Você já morreu atormentada, não pode ser pior. *(observa Hilária minuciosamente, como se estivesse procurando algo nela)* Não, esta mulher aqui é uma espiga de trigo, seu peso anímico é tão leve que a fina linha que a desenha dissolve-se dando a impressão de que ela vai sumir. Mas devia ter algum jeito de atrair os homens, como a minha Diamantina. Oh, aquela sim era uma mulher de carne e osso. Isso mesmo, de carne e osso, algo do qual nem eu nem você podemos nos gabar agora Hilária. *(cai na grama às gargalhadas)*

Hilária O que está acontecendo com você?

Homem Nada, nada demais. Não dá pra perceber que estou morrendo de rir? *(ele continua)*

rindo.) E agora, por que você está me olhando desse jeito? Fiz alguma coisa que de você não gostou?

Hilária Enquanto todo esse pessoal passeava pelo parque, você dormia...

Homem Eu dormia? Isso é muito engraçado. Quem é que consegue dormir depois de ter sido esvaziado de si mesmo?

Hilária Não, de verdade, de verdade verdadeira. Era desse jeito que eu falava com meu pai quando era criança e ele me batia por não ter cuidado das ovelhinhas e eu continuava falando que elas tinham escapado.

Homem Mas, não era de verdade, de verdade verdadeira.

Hilária Não era de verdade, claro que não era. O pessoal ficou passeando pelo parque durante muito tempo, alguns se enfiavam no mato e os guardas os perseguiam com seus cassetes para tirá-los de lá. Tinha homens com mulheres, homens com homens, uma garota perseguiu outra maior e mais velha, elas correram até o mato, estavam um pouco assustadas. Você não estava acordado... Pensei muito em você... Por que você não casou nem teve filhos?

Homem Ai, ai, ai! Você tinha que pensar nisso? Por quê? Para quê? Que bicho mordeu você, menina? Não, nunca casei nem tive filhos, de verdade, de verdade verdadeira.

Hilária Mas, não pensa em casar e ter filhos?

Homem Mmm. Vejamos, como posso explicar? A vida é como se fosse um... Não, não é isso. O que estou falando? A vida é um longo caminho que vai desde aqui, onde a gente está até aquele chafariz lá longe. Consegue enxergar? Muito bem, se continuarmos por esse caminho talvez a gente consiga chegar inteiro no chafariz, ou então a gente pode ficar esgotado no meio do caminho.

Hilária Foi desse jeito então. Quer dizer que você não conseguiu chegar ao chafariz. Por que você não casa agora?

Homem Se não casei com a Diamantina, não vou casar com mais ninguém. Não sei por que fico explicando isso para você. Por mais que tento esclarecer parece que você continua dormindo a sesta no meio do mato. Toma cuidado que lá vem o Hermes, o malvado.

Hilária Olha quem agora está sendo muito ruim é você, seu homem cruel. Por que ri de mim desse jeito? Foi o Hermes que me matou de tanto bater.

Homem Mulher, até que enfim chegamos ao assunto. Agora você está na outra margem do rio, não dá para fugir disso. O termo *kenosis* em grego significa esvaziamento, por exemplo, falam que Jesus Cristo se esvaziou a si mesmo para aceitar a vontade divina. Logo, eu e você estamos... Mas, desculpe, de repente voltou meu passado de filósofo, não liga para mim, não. Tá?

Hilária Então, quando Hermes me bateu com a pá, eu desencarnei.

Homem Muito bem, menina, você desapareceu, está bom assim. Ah, meu bom e velho eu, agora nada me deixa excitado. (*pronuncia a última palavra baixo, muito baixinho*) Na verdade... (*tenta olhar seus pés, acaba abraçando a si mesmo*) Estou no nada, no nada. Outono amaldiçoado! Bom, e agora por que você está rindo de mim?

Hilária Quando você gritou lembrei-me da canção dos bêbados de Lamay. (*canta*) "*Maldito amor/Que me ha destrozado el corazón/Que me ha robado el aire y la respiración*".⁵

Homem Mmm... Escuta Hilária, em quem você estava pensando agora? Parece que você fosse chorar. (*para ele mesmo*) Embora você já não consiga chorar como antes. As lágrimas são

5 Maldito amor/Que tem destrozado meu coração/Que tem me roubado o ar e a respiração.

98,3% de água, acompanhada de 1,0% de sais minerais e 0,7% de proteínas e aminoácidos, além de alguns resíduos de hidrocarbonetos, lipídios e outros. Esses componentes, menina, já não existem em você nem em mim. Esse brilho nos seus olhos é apenas a resplandecência das luzes do parque. (*em voz alta*) Hilária, fala qual foi o maior amor da sua vida, menina. Não vai falar que foi o Hermes porque não vou acreditar.

Hilária Foi a Retamita, foi.

Homem Você não tem jeito mesmo garota, escuta aqui eu vou subir no galho daquela árvore. Se quer me ver amanhã de novo no fim da tarde, você tem que prometer que vai enfiar-se nesse monte de folhas antes de o sol ir embora, sem se mexer para nada. Nossos corpos não cheiram como os dos bichos, se a gente não se mexer ninguém vai perceber nada esquisito.

Hilária caminha até um amontoado de folhas secas numa esquina afastada do parque e deita-se lá. O vagabundo pula até um galho bem alto da árvore na área escura do parque, fica pendurado nela como um tamanduá, e desaparece no cume frondoso.

Luz branca indireta num armário antigo de duas portas. Nas gavetas e compartimentos do armário surgem os personagens da infância de Hilária e também outros da sua curta vida adulta. Sobre o armário de madeira pintado de negro, está Retamita. No interior do armário, o irmão caçula de Hilária está pendurado por uma mão na barra das calças, na outra ele carrega um estilingue.

Irmão Mais Velho 1 (*quatorze anos de idade aproximadamente. Tem o rosto roxo pelo frio da puna.*) Hiláriaaaa! Achei meu estilingue que você perdeu quando foi pastorear com Retamita, está aqui ô, olha meu estilingue. Vou atirar no Hermes com ele, porque ontem vi que estava te agarrando e mamãe já falou que você não

deve se deixar bolinar por ninguém. (*ele desce do armário e joga uma pedra com seu atirador. Ruído de madeira quebrando*)

Hilária Lá foi a pedra, meu irmão, você sempre foi muito bom disso, mas também muito burro, quebrou o armário. Os donos, os sinchis⁶ de Lamay, vão matar você.

Irmão Mais Velho 2 (*em off*) Esses já foram mortos pelos revolucionários, você não lembra?

Hilária Onde você está? Por que fala assim, ô pastorzinho pelado?

Irmão Mais Velho 2 (*tem treze anos*) Não fala desse jeito comigo. Eu não vou ser um pastorzinho pobre, não. Fui embora do povoado para fugir da pobreza, mas você já estava amaldiçoada, mãezinha falava, era por causa do Hermes. Hilária, isso aconteceu quando eu fui embora.

O Irmão mais velho II aparece por entre ternos amarrotados e remendados que cheiram a naftalina e umidade.

Hilária Por que você fugiu, irmãozinho? O que eu fiz pra você? O que fizeram contigo?

Irmão Mais Velho 1 Não chora à toa mulher, ele foi embora seguindo os amigos. Andou demais pelo mato, tanto que algum bicho o mordeu e perdeu as vistas. Ele não consegue enxergar você.

Escuta-se música de fanfarra andina. Na gaveta aberta dos lençóis, desfilam os cidadãos de Calca ao ritmo de melodias populares. No meio deles, as autoridades locais e suas esposas, a mãe, a avó e o pai de Hilária. Hermes e seu avô. Todos cumprimentam Hilária com uma reverência.

Mãe Hiláriaaaa! Foge, foge!

Hilária É o Hermes que quer sair da roda, ele está com uma foice na mão.

Mãe Hiláriaaaa! Foge, foge!

Hermes tenta sair da roda dos dançantes, Hilária recua protegendo-se das ameaças dele. Depois pula

6 Sinchis, nome dado aos soldados do exército peruano especializados em luta antissubversiva.

em direção ao guarda-roupa, arranca a foice do Hermes, fecha com violência as gavetas e as portas destruindo o móvel com o machado. Escutam-se gritos abafados.

Homem Fico deprimido, deprimido, muito deprimido. Mas o que é isso? O que é? Ah! Achava que isso era impossível no meu estado atual. Será que é a lembrança da Diamantina me faz sentir assim? Será que evocar essa mulher serpente, não pelo veneno senão pela graça, vai conseguir me preencher de novo? Vou reenagnar? Vou renascer? De tanto ficar deprimido voltarei a ser o que era antes?

O vagabundo leva nas mãos as fivelas que a espectro lhe entregara. Olha-as e joga no jardim. Hilária corre levando a foice numa mão e com a mão livre recolhe as fivelas. Depois volta.

Homem O que você está fazendo com essa foice horrível na mão? Onde você pegou? Já sei, foi quando fiquei dormido. O que aconteceu? Conta pra mim.

Hilária Desta vez consegui matá-lo.

O vagabundo a olha incrédulo, aproxima-se, tira a foice dela e joga fora. Hilária estremece as fivelas douradas no colo. Depois de um tempo coloca as fivelas no peito do pé pressionando para que o metal penetre na sua pele, finalmente as fivelas cintilam nos seus pés.

Hilária Ele voltou e eu o matei, estava bem aqui, bem próximo, bati com a foice, escutei ele chorar, berrar que nem um porco quando é sacrificado naquelas festas onde se faz linguiça com sua carne.

Homem Você está falando de quem, criatura? Se você matou um ser vivo com essa foice, deveria ter sangue por tudo quanto é lado, mas não estou vendo nada disso, tudo está limpo.

Hilária Era o Hermes que estava lá dentro do guarda-roupa, era ele, veio junto com toda a turma do povoado, queria me bater, mas eu bati primeiro com o negócio.

Homem Mmmm ... Pelo visto, nós dois temos feito uma viagem ao passado, mas eu tenho voltado triste, muito triste e deprimido.

Hilária Você falou deprimido... O que, mesmo?

Homem *(o vagabundo tira uma fotografia do bolso)* Finalmente consegui, eu que nem você também trouxe algo do sonho, por falar de algum jeito. *(mostra-lhe a fotografia)*

Hilária Ela é uma mulher muito bonita.

Homem Certo, minha Diamantina é uma mulher muito bonita, mas isso é apenas uma fotografia. *(o Homem se enfia na fotografia, possa ao lado dela e desaparece)*

Cantarolando, as águas movimentam-se ao ritmo de uma música melancólica. Por alguns momentos não enxergamos Hilária nem o Homem. Hilária vai atrás de uma moita, procura pela foice para conferir se tem rastros de sangue. A fotografia é levada pelo vento e desliza pela calçada afastando-se do cenário. Hilária volta.

Hilária Não tinha sangue na foice, mas está acontecendo comigo algo muito esquisito. Já não ligo mais por não ter batido antes no besta do Hermes, se ele continua vivo não tenho mais nada com isso. Ele vai ter uma vida sofrida, sei que ele não tem dinheiro, que ficou mendigando comida pra minhas filhas. Uia! Estou sentindo algo muito esquisito e você... Você é o culpado.

Homem O que está acontecendo? Você está ficando pálida, na verdade não sei como pode ficar pálida nesse estado, quer dizer mais pálida ainda? O que está acontecendo com você?

Hilária A fotografia. *(mostra a fotografia que encontrou perto da foice)* Esta fotografia, você viu? Não percebeu nada?

Homem Do quê?

Hilária Que a garota apoiou a cabeça no seu ombro, porém antes você não estava com ela, agora ela o abraça e o beija... Ai, ai, ai, *papito*, estou sentindo algo esquisito aqui dentro! *(massageia o colo)*.

Homem Ciúmes? Estou achando que você está com ciúmes, Hilária. Não fique com ciúmes, mulher. É impossível amar alguém de outra dimensão. A garota da fotografia não é minha Diamantina, é a filha dela, tenho certeza, é muito parecida, mas não é ela. Isso me dá muita dor. Como é que eu posso amar uma garota que está viva e tem sangue nas veias?

Hilária corre em direção à parte mais escura do parque levando a foice e a fotografia.

Homem Hiláaaaa! Traga a foice, vou cortar minhas veias, quero ver se sai alguma coisa delas. Hiláaaaa! Volte mulher, eu suplico! Se não consigo amar essa menina, a filha de minha Diamantina, eu quero me suicidar.

A Visão (*oferecendo um saco plástico*) Não seja idiota, o céu inteiro vai rir de você.

2. Melancolia

O mar do vinho escuro

Fico tão preguiçosa com o barulho doméstico.

Pilar Dugh

Personagens

Escritora

Autora de um romance e três livros de contos. Não conseguiu atingir os cinquenta anos. Morreu há seis anos.

Karen

Poeta, 59 anos

Elba

Filósofa, 54 anos

vra inglesa tem uma conotação de filme de desenho animado, é mais cândida e naïf, menos romântica que o caso ou crepúsculo.

Karen Em *O ano de Saeko*, de Kyoichi Katayama, o personagem principal interroga-se sobre o estado emocional de sua amante, antes desta morrer. O romance fala de maternidade, mas também de morte, é isso que me faz pensar que existe contradição em tudo. Tudo! Vai ver que a contradição é budista mesmo. Teria sido interessante fazer as mesmas perguntas para ela, já que nossa amiga escritora era fascinada pela literatura japonesa, apesar de ela não ter sido budista. Eis as perguntas de Katayama que eu faço minhas: Antes dela morrer... “Realmente não estaria seguindo alguma coisa? Uma espécie de caminho? Ela estaria disposta a dar

Cenário

Um café defronte ao mar na orla de Miraflores. Uma praça em Helsinki.

Fim de tarde na orla de Miraflores, a Escritora gostava dos fins de tarde. Os limenhos assim como ela também, preferem chamá-los de “sunset”. A pala-

o primeiro passo sem que ninguém soubesse, sem que ninguém percebesse? Na direção de um espaço que está muito além da vida e da morte. Num lugar que não admite impurezas.” Por que Katayama emprega a palavra impurezas nesta reflexão? Por que impurezas? Talvez este drama Nô devesse... Talvez, dizem que talvez é uma palavra muito usada por nós mulheres. Talvez Katayama devesse encerrar o livro citando um poema de Izumi Shikibu, pondo os versos na boca de Saeko: “Logo deixarei este mundo. Gostaria de levar como lembrança para o além, uma última noite com você.” Considerando que nossa amiga escritora nunca foi nada explícita na questão erótica, acredito que a explicação do autor caberia como uma luva para este possível e lírico final que evoca uma época muito remota, o período Heian. O autor continua: “Mas, mudando a ordem estabelecida, onde as primeiras palavras ‘logo deixarei este mundo’ são as que prendem a nossa atenção, mudaremos a ordem da leitura, se começamos por ‘lembrança’ a expressão ‘para o além’ ficará em destaque. Assim podemos entender que essas palavras conectam este mundo com o outro, que ambos os mundos encontram-se conectados.” As primeiras palavras da Escritora ganham força nesse sentido.

Escritora Da mesma forma que estou olhando pelo vão desta janela, tenho certeza que continuarei me comunicando com vocês duas.

Karen Isso você falou antes de...

Escritora Morrer? Estou morta por acaso? Como é que consigo falar com você, então? Só com você, porque Elba não consegue me ouvir, nem eu a ela.

Karen Mas ela vê você, ela consegue ver e até cheirar seu medo.

Escritora De que medo você está falando, Karen querida? No meu caso, não existe medo. Pergunta: Por acaso estou morta?

Karen (*pensando: “Acaso, só uma, só uma letra e acaso vira o caso.”*) Você não sabe?

Escritora Não tenho como sabê-lo, só quando você diz que me ouve, mas que não consegue enxergar nos meus olhos outra coisa senão uma luz apagada. (*rindo*) Você sempre foi uma poetisa revoltante.

Karen Tudo bem, fala para Elba.

Escritora Onde está você, Elba? Vou ter que falar na linguagem do surdo-mudo. Não é verdade que a nossa amiga Karen sempre foi uma poetisa revoltante?

Elba aparece em um barquinho de madeira no mar azul-celeste de papelão como nos cenários de Hollywood do começo do século XX.

Elba Entendi, acho que você tem cinquenta por cento de razão, gosto da expressão poetisa revoltante; olha aqui como rebolam as ondas, dá para perceber o balanço. Mas não acredito que o termo se aplique a nossa amiga Karen, já que ela sempre escreveu com o coração na mão.

Escritora Isso é o que ninguém deveria fazer. É coisa que eu sempre recusei. Nada de autobiografia, nem de coração aberto.

Durante toda a peça a Escritora lerá os lábios de Elba e às vezes empregará a linguagem de Libras.

Elba Porém, você falou que estava escrevendo um romance baseado nas suas experiências.

Escritora (*cobrindo os olhos*) Elba, já que você só consegue me ver e não consegue me ouvir, talvez se eu não lhe enxergar você possa me ouvir. Minhas amigas, vocês acham que posso continuar escrevendo meu romance na outra margem do rio, na morada de Caronte? Ih, mas vou ter que pagar o óbolo pela passagem. (*rindo de repente*) De jeito nenhum! Vou ter que trabalhar para pagar o óbolo de Caronte?

Elba Você falava que era o tripalium.

Karen Primeiro preceito da fada sinestésica, se você cobrir os olhos, certamente escutará com eles.

Elba Essa fada saiu de onde?

Karen Do absinto, de *l'absynt* como falava Rimbaud.

Escritora A fada verde de losna. Tratando-se de você que gosta dos poetas malditos, isso é mais do que previsível.

Karen Você não gosta? Melhor dizendo, não gostava? Por falar nisso, você ainda não topou com algum deles?

Elba O que é isso, Karen? O humor negro está fora de moda, ou melhor, está em baixa.

Escritora A pequena Elba tem razão, nesta margem do rio é até *démodé*. Baudelaire não tem mais esse olhar sério e penetrante das fotografias de época. Seus olhos estão mais parecidos com os de sua indolente amante, são “belos relicários sem joias”. Aquela mulher que o deixou literalmente na rua, sem um tostão, era uma mestiça haitiana. Jeanne Duval era conhecida como a Vênus negra.

Karen Por que, por que, meu querido Hamlet?

Elba Que aconteceu, o que você viu? Será que foi o cadáver do seu pai?

Karen Você é bem, é bem... Por que será que os subalternos ou os provenientes de países subterrâneos, para nomear de algum jeito os pobres, têm tanto fascínio pelos bens materiais?

Escritora Por causa do asqueroso dinheiro, minhas queridas amigas.

Elba O que está acontecendo? Perdeu o glamour querida? Fala de um jeito...

A Escritora fita Elba com o olhar destroçado pela melancolia, tal qual o verso de Baudelaire.

Escritora Engraçado, é o glamour do morcego fantasma.

Karen Fantasmal...

Escritora Hum, hum! Morcego-fantasmal de asas transparentes e rosto humano. Nunca viram um?

Elba Esta conversa está parecendo com as que a gente tinha antigamente. Eram poetas maldi-

tos, vampiros humanos, glamour. (*tira um pedaço de brownie duma sacola de papel*)

A Escritora cobre o nariz e faz gestos de afastar o demônio.

Escritora O meu espírito não suporta um grama de peso. Inclusive, não posso nem olhar esse doce porque ele pode transubstanciar-se. (*ri*)

Karen e Elba caminham na direção de um café próximo, com vista para o mar, para curtir o sunset. Sentam-se em uma mesa estratégica do terraço por sobre o barranco. O nevoeiro que sobe do mar encobre a encosta.

Karen Este mar tem alguma coisa que estimula diretamente a minha imaginação, começo sofrendo como uma adolescente, o mar atravessa meus sonhos, quer dizer, me deixa melancólica.

Elba Toma cuidado com sua queda pelos piratas. (*ri*)

Karen Sabe de uma coisa? Tenho pensado que esta peça poderia chamar-se a janela, o vão da janela. É por meio dela que nossa amiga se comunica com a gente.

Elba Pode ser, é como se ela estivesse perante uma janela, era assim que ficava quando viva. Olhando tudo: “Vales pequeninos e apertados, cheios de eucaliptos e pinhos coloridos. A estrada imensa e desolada”...

Escuta-se a voz distante da Escritora e também o talar de uma antiga máquina de escrever. A imagem dela não aparece.

Escritora (*voz em off*) “...Comunidades abandonadas, comunidades no meio de paragens floridas, casas caiadas e abandonadas, outras habitadas. Era de noite. Subíamos até o cume coberto de neblina onde era impossível enxergar alguma coisa, nem uma alma sequer. Durante a noite, observando as estrelas e as nebulosas, a gente sente que é um ser muito pequeno perante o universo. Talvez, esse tenha sido o ponto de partida, a origem. Nesse

momento deve ter aparecido Deus e as crenças humanas. Bem, quem pode sabê-lo. Diante da infinita desesperança deste mundo, acreditar em Deus acaba sendo um consolo necessário. Não sei se para todas as almas”.

Uma lufada, um golpe de vento, afasta ainda mais a voz da Escritora, que vai quase se perdendo na bruma.

Seu avô paterno nasceu em Monticello, comuna de Bedonia, província de Parma, Itália, e chegou ao Peru em 1895. Sua avó paterna era filha de um espanhol e de uma peruana. Ela era filha única e ficou órfã muito pequena. Foi criada num convento de freiras. Aos dezito anos, saiu do convento para casar com o avô italiano. Nasceram dois filhos do casamento dos avós paternos, um morreu com 21 anos, o outro foi Juan, seu pai. O avô materno nasceu em Tordesilla de la Abadesa, comuna da província de Valladolid da Comunidade Autônoma de León e Castilla. Sua avó materna também era de Castilla. Durante a guerra civil, seu avô deixou sua mãe Ana Maria, que nascera em 1926, em Valladolid, com seus avós e depois partiu da Espanha. Entre os anos de 1930 e 1940, primeiro foi para o México e depois para Cuba antes de chegar ao Peru. Em 1942, quando morreram seus avós maternos, Ana Maria veio ao Peru, conhecer seu pai.

A casa paterna

(não existe registro fotográfico)

Karen Existia alguma coisa que emanava do interior da casa de nossa escritora, o que de alguma maneira a sua fachada testemunhava, era algo extraordinariamente silencioso apesar do barulho que entrava pelas janelas que davam para a avenida, uma grande artéria que se dirigia para as áreas vitais da cidade, onde circulavam muitas linhas de ônibus provenientes da zona norte rumo à zona sul da cidade. Não

me lembro de onde eram as palmeiras, mas podiam ser avistadas desde o balcão, aliás podiam ser vistas desde abaixo, desde o pátio que era um terraço onde havia uma cadeira otomana, tenho certeza de que ela nunca deitou lá para descansar ou ler um livro da sua abastada biblioteca. Acredito que ela preferia ler à noite, na sua cama, protegida das fantasias que palmeiras e canapés pudessem despertar em alguém que é fascinado pela ficção. De repente, seu caráter severo podia ficar desvirtuado pelo tom telenovalesco, por uma faixa que poderia ser chamada de...

Elba Haitiana. (ri)

Karen Certo, tem Madame Edwarda, Juan del diablo, Marcel Aymé, Caridad Bravo Adams, Felix B. Caignet. Ufa, é melhor parar por aí.

Elba Olha! Madame Edwarda, não é por acaso uma personagem de Truman Capote, de Bataille ou de? De você mesma? Não provoca, mulher.

Karen Prefiro continuar com a casa. Uma frase... Ela escreveu uma frase para mim a propósito da casa assinalando o estado de ânimo que antecedeu ao momento final. “O ruído familiar desta casa me faz sentir tanta preguiça que acaba parecendo um castelo impregnado de maldições”. Depois de umas linhas, acrescenta: “Viajar sem rumo algum deve ser a coisa mais maravilhosa do mundo”.

Elba Por que viajar sem rumo algum? Já estava muito doente, se mal não lembro ela estava pensando em viajar para Alemanha para visitar uma amiga. O médico tirou essa ideia da cabeça dela, por causa do tratamento.

Karen Porque fui eu quem disse para ela que quando era criança sonhava em viajar sem rumo algum, como os ciganos dos romances.

Elba Sei, você e os ciganos, você e os beduínos, você e os judeus.

Karen A casa dela tinha três andares, era de tijolos. Agora é uma loja de tecidos de paredes reboçadas. Nossa amiga assomava pelo balcão do

último andar, onde era seu apartamento, no segundo andar morava sua mãe e no térreo, seu irmão mais velho.

Elba Fazemos uma parada antes de continuar com esses detalhes. Essa informação tem alguma serventia para o leitor? Pelo que sei, se um personagem dá, oferece, presenteia, ou como você queira chamar, alguma informação que não tenha sabido encaixar devidamente na trama, isto é uma estratégia errada...

Karen Além de tosca, pelo visto. Mas, quem se importa com isso? Você por acaso?

Elba Nem um pouco. E pelo jeito, você também não.

Karen De qualquer forma, quem dá, oferece, presenteia, ou como você queira chamar, é uma voz *off*, uma voz impessoal.

Elba No teatro, no drama, não existe narrador em terceira pessoa, mas pode-se ouvir uma voz *off*, aliás é algo que eu não gosto muito. O que podemos fazer, ou melhor, o que você pode fazer? Já que você foi quem teve a ideia de falar dos ancestrais dela.

Karen Nada. Foi ela mesma quem deixou esse testemunho numa entrevista dada para uma pesquisadora de temas de grande destaque, segundo falam os políticos nas suas discussões, como é a influência da literatura japonesa nos escritores peruanos do século XX. *The Closed Hands: Images of the Japanese in modern Peruvian literature*, by Rebecca Tsurumi.

Elba Você está querendo dizer os sociólogos. Afortunadamente, nenhum filósofo destaca nada.

Karen Como já falou o poeta, a filosofia é uma grande metáfora, os destaques não significam nada.

Ouvem-se as risadas das duas amigas e uma tossezinha por detrás do nevoeiro.

Karen É ela, nossa amiga. Ela tinha essa mania provocada por uma alergia qualquer, tossia o tempo todo.

Elba Shhhhhh!

Karen Toda vez que passava perto da casa dela, eu tinha a impressão de que se tratava daquelas casas de escritor que a gente encontra nas biografias. Como por exemplo, o prédio londrino onde Rimbaud e Verlaine passaram uma temporada infernal, tinha algo semelhante, a fachada de tijolinho à vista sem rebocar, as janelas oclusivas – gosto de falar assim, que impedem enxergar o que esses dois safados faziam lá dentro. Ou como a mansão de Nabokov em São Petersburgo, essa casa sim que era grande e de pedra, diferente da de Tchekhov que não tinha nada demais, Tchekhov era pobre.

Voz (*off*) Durante o terceiro ano de escola secundária, quando ela ainda tinha catorze anos, a Escritora viajou para a Espanha onde pretendia estudar medicina. Na parte materna da sua família havia cirurgiões, médicos e biólogos. Kursou um ano e meio na Espanha, depois viajou sozinha para a Itália e Grécia durante o verão.

Escritora Eu aparentava ser muito mais velha do que era na realidade. (*sussurra, mas as duas amigas não a escutam*).

Karen Nossa amiga também tinha certa predileção pelo tema judaico. Para ela, o holocausto nazista era um assunto ao qual dedicava muitas horas de leitura. De alguma maneira, esse assunto estava conectado com os dos assassinatos seriais, obsessão ou especialização literária que podemos encontrar em um dos seus contos mais estranhos, “Ave da noite”.

Elba Hmmm! Quem narra não é uma voz feminina, não é ela, não é a autora quem narra, é um assassino que espera pela vítima na sala, depois de uma comemoração. A descrição dos estragos da festa é perfeita, cria o clima necessário para o desfecho. (*lendo as frases iniciais do conto*) “Estou como uma coruja na escuridão, ainda sem ter chegado o momento do canto. Então, é agradável observar a tranquilidade do lar no silêncio da noite. Ver as sobras da ceia

em cima da mesa do comedor, o copo com restos de refrigerante, o guardanapo jogado displicentemente sobre o carpete, a roupa do dia abandonada nos móveis, como se alguém tivesse ficado cansado de organizar as coisas deixando a tarefa para amanhã. Sentir-se fazendo parte deste mundo de quadros, espelhos, cinzeiros, almofadas, aparentemente desconexos, colocados apenas para vestir um espaço nu, mas que a desordem transforma em algo íntimo e familiar. Resulta cômodo ficar sentado, quieto na penumbra da sala, dominando a paisagem humana, escutando a música tênue do dormitório ao lado”.

Karen A propósito, ontem vi um programa sobre crianças assassinas seriais, se você pensa um pouco, as infelizes tiveram uma infância terrível, foram maltratadas, abusadas, deixadas na solidão carentes de um lar etc. A exceção era um garoto chamado Guy George que tinha sido adotado e recebido apoio familiar, porém era um psicopata. Imagino que nossa amiga teria gostado de assistir a esse programa.

Elba Teria sim, mas para ela isso só serviu para aumentar seus enredos, nunca lançou mão da psicologia para explicar o comportamento das suas personagens. *(escuta-se a tosse por detrás da névoa)* Ela era uma digna discípula de Patrícia Highsmith.

Karen Especialmente nos detalhes como sendo os verdadeiros detonadores da ação. Mas, tem coisas entre nossa amiga e a Highsmith que encaixam, se você quiser literalmente às mil maravilhas. Os sapatos, para não ir mais longe. Percebe-se na orla a figura da Escritora pairando no vento, no momento de pisar terra ela olha para seus sapatos. Com uma mão, limpa a ponta de um e depois a do outro.

Escritora Não faz sentido que fiquem empoeirados, supõe-se que isso não acontece mais, já nada enche de pó nem fica sujo. É por isso

que não existem carmas, melhor dizendo, não existem lembranças que virem carmas. *(olha para suas amigas que estão conversando no terraço do café. Ela escuta e entende o que as outras falam)* Mas, que mania de falar dos meus sapatos.

Elba Eram de ponta quadrada.

Karen Eram muito másculos, assim como os coletes e as camisas brancas de gola reta e engomada que ela usava. E o corte de cabelo à altura dos ombros, com as pontas para dentro, então. Mas o detalhe dos sapatos foi o que mais me impressionou aquela vez que vi as fotos da Highsmith, ela tinha pés grandes e nossa escritora também era alta como a americana.

Escritora Mas, a gringa era um pouco selvagem, não era?

O vento leva a figura da Escritora até um barranco, onde fica afastada das pessoas que entretidas passeiam e conversam. Ela contempla as ondas do mar ou algo que fica muito além. Num céu sem pontos de apoio deve ser difícil descansar o olhar na imensidão. É meio-dia numa cidade dos Andes, muitos metros acima do nível do mar. Hamlet faz contato.

Escritora O livro de Hannah Arendt será meu prato principal nesta cidade solitária. Quando falo de cidade solitária ou deserta, trata-se sempre de Abancay. Não consigo saber que cidade possa ser mais solitária do que esta, talvez seja Huancavelica. Lá consigo ler qualquer coisa, e geralmente o faço com muito mais prazer. Trouxe também o livro “Regras para o parque humano” do filósofo alemão Peter Sloterdijk que tem tido enorme sucesso na Alemanha. Ontem tive um dia muito literário lendo a biografia de Nabokov. Foi um prazer e tanto! Agora está começando a cair uma chuva pesada, e não trouxe guarda-chuva. Chuva! Bom, pelo menos é algo divertido.

Karen É como certas partículas que podem estar em diferentes lugares ao mesmo tempo, de onde surge também a ideia de Deus onipre-

sente. Mas por que estou falando isto? O que é que pode ser igual a certas partículas que conseguem estar em diferentes lugares ao mesmo tempo? Estrelas, nebulosas, crenças humanas, desesperanças? Não, é ideia de Deus onipresente e indivisível.

Escritora Como é complicado o mundo! No meio desta roda-viva ingrata de trabalhos e objetivos pessoais, deveríamos ter nascido ricos, bom não sei se vocês conseguirão sê-lo um dia, sim, ficar ricos. Aposentar-se e poder dedicar-se unicamente ao lazer, ao prazer, a meditação, a viajar etc. e tal.

Karen “É sempre uma corrida na luta contra o tempo”, foi o que você falou certa vez.

Escritora Certo, porque para início de conversa nosso ganho econômico é precário. Quer dizer, o meu sempre foi, os de vocês também nunca foram maiores. E sem nenhum marido que facilitasse a minha vida. Oh! Será que todo verbo deve ser conjugado desse jeito tão mórbido?

Elba Eu até tenho ganhado dinheiro ultimamente, mas não posso dizer que sou autônoma nem independente. E você Karen, muito menos ainda. Sempre atrapalhada por dívidas e mais dívidas, você chegou a escrever um romance alegórico sobre o assunto.

A Escritora deixa-se molhar pela chuva, ela quer saborear cada gota que escorre pelo seu corpo. Seu cabelo vai ficando liso e encharcado pela chuva, para ela isto é como se fosse um milagre. As três amigas riem e celebram o evento.

Escritora Um romance alegórico, logo você Karen? Detestava isso.

Karen A gente não tem ideia do que é capaz de fazer pela grana. Escrevi por causa do adiantamento em dinheiro vivo, depois foi a imaginação que me levou até o meu mar de sargaços, ao tema de ficar eternamente condenada a nunca “honrar as dívidas”.

A Escritora volta a rir às gargalhadas, seus dentes reluzem como pérolas perfeitamente alinhadas.

Escritora Eu que as honrei sistematicamente para depois cair em mim. “Certa feita, morri de rir sozinha diante do espelho do armário da sala, do mesmo jeito que ri agora. Estava falando para mim mesma que, além do mais, eu não tinha um único leitor, nem ninguém que esperasse que eu escrevesse uma linha sequer, nem nada do gênero. Quando percebi aquilo, não consegui fazer outra coisa senão rir. Ao final, tanto a pressão como a motivação eram estritamente internas. Porém existe, ou existiu, porque a gente precisa escrever à margem de outras motivações que certamente estão vivas, o que não é exatamente o meu caso, porque se for assim imagine você, faz muito tempo que eu teria entregado os pontos, e sei que isso era impossível. Ai, nem sei o que estou falando, mas se meu cabelo consegue ficar molhado pela chuva, então posso continuar pensando como vocês pensam, apesar de saber que vocês não vão conseguir me compreender, como não conseguiram me compreender antes de... Quando, em frente ao mar, falei com vocês tomando uma xícara de café num bar de Miraflores. Acontece que vocês não podiam saber de nada, as duas estavam na minha frente e eu estava diante de vocês duas, essa era a única verdade, tudo nos afastava nesse instante, absolutamente tudo... Porque quando nosso espírito fica na ‘Alta e trágica cultura’, falo, por exemplo, quando estou navegando mentalmente entre divagações filosóficas e desesperanças, entre ser e não ser, entre essas coisas hamletianas e shopenhauerianas...”

Elba e Karen deixam a Escritora monologar, sentam-se numa mureta de barro, apoiam os queixos em suas mãos sentindo que a chuva lava suas aflições.

Escritora “Toda essa divagação intelectual mergulhada num espírito sombrio e desencanta-

do do mundo”. Não no meu, pois na verdade a minha autoestima costuma ficar bastante alta. Ela não suporta leituras com argumentações demasiado banais, não estou me referindo à linguagem banal, porém a argumentações banais. Existem romances que contam histórias fúteis, como por exemplo, o de Murakami que você me emprestou Karen. Em situações de ‘Alta e trágica cultura’ eu prefiro leituras com certo tom épico ou trágico, provavelmente por causa dos aspectos associados à identificação leitor-leitura. Por isso fico mais identificada com Heinrich Böll ou com Robert Walser. Como são parecidos os alemães, em ambos os casos, existe um racionalismo que flui nos seus textos de uma maneira impressionante. Suponho que esse assunto está relacionado com o que defende Castoriadis sobre o imaginário social quando fala que ele institui e é instituído. Acredito que os alemães são reflexivos e justificativos. Acho que estou numa atmosfera bastante silenciosa. Pensando no meu atual trabalho literário, tenho feito também algumas leituras interessantes, trouxe vários livros para ler, como *As vinhas da ira*, de Steinbeck. Já que agora só estou comendo uvas, acho que é um livro *ad hoc*. Atualmente, no lugar de tomates, estou me alimentando com uvas. Uvas vermelhas, brancas, amarelas etc. Especialmente, uvas sem caroço. Também trouxe um livro de contos de Malamud, umas revistas, o livro de viagem de um sujeito que percorre os Estados Unidos, também outro livro de Sloterdijk para não descuidar o tema dos pensamentos elevados e não ficar no estágio inferior. Estou muito, mas muito aborrecida. Eis a pergunta que não quer calar: na minha idade ainda é possível mudar de vida?

Ela desaparece, dando as costas para as amigas. Suas duas amigas ficam paralisadas durante um tempo. A Escritora reaparece embaixo da estátua de Alexander II, no meio da Praça Central de Helsinque.

Escritora A Finlândia foi província da Suécia durante oito séculos, depois ficou mais de cem anos sob o domínio russo, até 1917, quando conseguiu a independência. É um país muito russo. Os prédios são amplos e grandes como os de São Petersburgo, ao final fica mais perto de São Petersburgo do que de outra cidade europeia. Existe um jornal que é distribuído e se chama The San Petersburgo Times. Gosto muito de Helsinque porque tem papelarias, estou falando dos cadernos, agendas, cadernetas etc. A indústria da papelaria é a segunda depois da telefonia celular, é maravilhosa, eu sou louca por papéis e cadernos, acho que só por causa disso ficaria em Helsinque.

Elba e Karen (*falando baixo*) Ela agora fala no presente como se...

Mas, a Escritora consegue ler os lábios delas.

Escritora Como se estivesse viva e assanhada que nem vocês? Vocês não são capazes de compreender. A iminência da morte é algo que nem o próprio suicida consegue suportar, ninguém, porque o que se passa pela cabeça ou talvez pelo fluxo sanguíneo do suicida que alcançou o seu objetivo, mas também naquele que fracassou, isso não tem a menor importância, é só impulso não é sentimento. E não estou falando agora como psiquiatra, é apenas uma intuição, porque acho que tenho o direito de não abrir mão da minha intuição. Porém, saber que você vai embora daqui a três ou cinco meses, que você está condenada. Vocês estavam sentadas na minha frente, tomando café ou bebendo vinho, numa cafeteria elegante de Larcomar, tinham toda uma vida pela frente, mesmo que essa vida pudesse esvaziar-se em qualquer momento, virar vento, ar ou areia. O fato é que não ter conhecimento daquilo tornava-as poderosas...

Elba e Karen (*ao mesmo tempo*) Sua doença erigiu um muro entre nós três.

Escritora O que nos separou foi a morte anun-

ciada, como no romance de Gabriel Garcia Márquez.

Karen Que, aliás, nem li. Mas, você sim, não é Elba?

Elba não responde, o seu olhar contempla a estátua em que se transformou sua amiga escritora.

Escritora Gabriel Garcia Márquez sabe construir entrechos, algo bastante difícil de achar nos dias de hoje, acredito que deva continuar com essa habilidade... Hoje a maioria escreve apenas o que lhe acontece, o que lembra de repente da sua vida, além do mais, acha que sua vida é importante... (*sorrindo*) E o que é mais revoltante, acha-a interessante. Escrever sobre a doença, por exemplo, no estilo de Kawabata, me digam quem de nós conseguiria escrever do jeito que ele escreve? A relação dos japoneses com a morte e as doenças é bem mais natural. Gosto de imagens que descrevem a morte como algo natural, não como algo dramático.

Karen Mmm... Esse Kawabata era um sujeito esquisito e solitário, porém sem o estilo doido da Highsmith. Era um homem totalmente retorcido e segundo um escritor francês, o Kawabata falava isso dele próprio.

Escritora Quem era? Quem?

As duas amigas riem ao mesmo tempo.

Elba Pelo visto, você não mudou nada, continua a mesma.

Karen Tenho aqui boas frases de Kawabata citadas por Olivier Rolin.

A Escritora sussurra o nome do autor para ela mesma. Elba e Karen se olham e voltam a rir.

Karen (*apontando para a estátua de Alexander II*) Ele pode te levar à algum lugar encantador onde encontrar o livro de Olivier Rolin. Alexander II foi um autocrata, mas não impunha suas ideias à força. Foi mais longe ainda, convocou as classes ilustradas para fazer as

suas reformas. Ou talvez leve você até o mismíssimo Kawabata.

A Escritora sorri com certa ironia.

Karen (*lendo*) “Era assaltado por uma repugnância quase histérica, quando os outros me obrigavam a ouvir falar de vocês”. Está falando dos seus falecidos pais. “Minha triste infância ficou marcada pelo medo de morrer jovem”.

Escritora Sim, ele tinha uma alma revoltante, no sentido borrascoso do termo. A casa das belas adormecidas foi considerado um dos melhores romances por Gabriel Garcia Márquez. Kawabata era doentio.

Karen Meio lobisomem, vampiro, necrófilo e feio.

Elba Este último me parece um pouco frívolo. Ao final, o que é feio, o que é belo?

Karen Rolin lembra que em A casa das belas adormecidas o velho Eguchi evoca sua mãe como sua primeira mulher, só que a mãe era uma moribunda, mas o narrador acha isso natural. (*para a Escritora*) Do mesmo jeito que você acha. Rolin afirma em outro trecho, “a sua primeira mulher” é um cadáver, e noutra passagem a noite de núpcias é um crepúsculo fúnebre.

Escritora Um espírito revoltante, não dá para negar, ele me transporta. Na Espanha, as práticas do curso de medicina eram péssimas. Não eram feitas com cadáveres, porém com corpos de borracha. Quando percebi que não estava aprendendo nada decidi voltar ao Peru.

Karen “O teu conto póstumo, O piscar do destino”, é um relato cheio de saudade e melancolia por ter escolhido como protagonista uma professora envelhecida, com uma idade próxima da minha e da Elba. No conto, a protagonista está escrevendo um ensaio sobre Schopenhauer

Escritora Algumas das minhas personagens femininas são mais velhas ainda, se fossem mais jovens elas não conseguiriam ter a parcimônia nem a sabedoria própria da experiência.

Elba (*empregando a linguagem de sinais, o que acaba resultando um tanto cômico*) Mas o personagem masculino é um velho tristonho e aparentemente deprimido. Falando de si mesmo, ele quem afirma que as almas são sombras.

Escritora Bom, acredito que uma mulher envelhecida, leitora de Schopenhauer, sem ambições amorosas, tem capacidade para analisar os dois casais do conto, nos seus dramas particulares e sentimentais, desprovida de qualquer julgamento de valor.

Karen (*para Elba*) É a saudade do que nunca foi vivenciado, a nossa amiga intuiu que nunca chegaria a ostentar cabelos brancos. No conto comparece seu alter ego num futuro que nunca viverá. (*lendo um trecho do conto*) “Num povoado da China, os nakhi comunicam-se com os espíritos dos mortos num transe semelhante ao sonho, quando existe uma grave crise familiar ou quando alguém vai morrer. Sabia disso? Acontece no meio da noite, quando todo mundo dorme”.

Escritora Ah, é o professor quem fala isso. Sim, ele parece triste, mais do que triste, abatido.

Karen Em troca, a mulher está sempre mais do que ativa.

Elba Excessivamente ansiosa.

Escritora Uma combinação letal, não é?

As duas amigas voltaram para a orla de Miraflores, a Escritora voltou a desaparecer. Silêncio, apenas silêncio.

Elba É o silêncio criador.

Karen Não era o lazer criador?

Elba É sim, mas no caso da nossa amiga, acho que era o silêncio criador.

Karen Ela não acreditava em sonho como detonante ou matéria literária. Certa vez, li para ela um fragmento que eu tinha escrito a partir de um sonho meu. Não gostou da ideia. Acho que ela tinha razão, é como abusar da ficção.

Elba Ou do ficcional. O sonho é uma ficção sem motorista, sem roteiro consciente, mas que

pode chegar a ser um roteiro porque existem os sonhos recorrentes.

Karen Tenho a impressão de que não dava a mínima para o sonho surrealista, aquele mundo onírico sem pés nem cabeça. Se bem que, ela não desdenhava a pintura de De Chirico. O sonho transformado em imagens surrealistas pode ganhar outro sentido. Nossa amiga adorava Otto Dix, um pintor... Dadaísta?

Elba Não era expressionista?

Escritora Na minha vida, no cotidiano, sempre andei com um livro nas mãos tentando ler um parágrafo. Nem sempre consegui. Mas, tem a campanha dos fins de semana. Acontece que sou devagar, adio muito as coisas, mas não é só uma questão de tempo, é a forma de criar. Posso escrever um conto num fôlego só, mas demoro duas ou três semanas para revisá-lo. Consigo até mudar completamente o ponto de vista dum relato. O fiz com um conto quando descobri que a leitura ficava melhor desde outra perspectiva. Aconteça o que acontecer, eu não consigo deixar de escrever, mesmo escrevendo apenas duas vezes por semana. Nossa vida sempre será assim. Quero dizer, a nossa história, suponho. Juntando nossos fiapos de tempo do jeito que for. Ontem fiquei pessimista. Estava tão pessimista que escrevi e ainda revisei muito melhor do que quando fico otimista. Hipotecamos nosso tempo porque não existe alternativa. Você conseguiria escrever sem luz, sem água, sem moradia, sem computador? Tudo isso não se converte num obstáculo maior? Nunca conseguiremos saber se o futuro será pior ou melhor do que o presente. Essa é nossa incerteza, mas talvez, ao mesmo tempo o nosso consolo. Estou muitíssimo chateada por ficar longe da literatura. Estou contente por ter conseguido acabar o livro de contos, mas fico chateada por não ter um romance para revisar. Ao menos quando você tem só que revisar, já é um prazer.

Karen Tamara de Lempicka, era uma doida essa

mulher, boêmia, cocaína, amores furtivos, porém à noite, com ressaca ou sem ressaca, ela pintava como uma possessa.

Escritora Também, o marido era Barão e tinha grana. Desse jeito qualquer um. Tamara foi uma espécie de ícone durante um tempo na década dos anos trinta, – mas pelo que eu sei, não pela sua biografia, senão pela sua obra-, ela era considerada “decorativa”, pintava quadros perfeitos para decorar os salões das grandes mansões, teve o azar de viver justo durante o auge do expressionismo alemão. Dá para imaginá-la ao lado de Otto Dix? Falei azar porque seus quadros, perante as tendências intensas e carregadas, eram uma espécie de retratos decorativos para os salões da alta burguesia. Além do mais, pelo que eu sei, ela era fascitói-de apesar de não curtir o populacho nacional socialista, detestava o populacho. Quando a guerra estava prestes a estourar fugiu para Suíça e depois para os Estados Unidos onde foi uma melindrosa, ao estilo dos anos vinte, como Zelda Fitzgerald, ficando conhecida pelo seu exuberante esnobismo: propiciava grandes banquetes, aos que eram convidados tout le monde, banqueiros especialmente. Ela adorava grana e frivolidade.

Karen Essas artistas foram esquecidas por não fazer a coisa certa, literária ou artisticamente falando. Por exemplo, essa polonesa que obedeceu ao marido suprimindo a criação para dedicar-se a decoração. Puta merda!

A Escritora ri com gosto pelo jeito de falar de Karen.

Karen Ela foi esquecida porque a decoração não era considerada importante na época. A Lempicka também foi etiquetada como art deco, mas só foi descoberta nos anos setenta por alguém muito influente, é a partir de então que cresceu a sua fama. Muito lúcida, boa decoradora, não se deixou levar pelas tentações, em arte sempre fez o que lhe dava na telha.

Elba Não é de estranhar que nossa amiga gostasse tanto de Otto Dix. (*fala confidencialmente para Karen*) Olha o que encontrei na Wikipédia, a enciclopédia coletiva como a poesia coletiva de Lautreamont. (*lendo*) “Otto Dix foi um dos poucos pintores da modernidade que se atreveu a pintar a decadência corporal. Movimentando-se entre os limites do feio, incluído o repulsivo, e o cômico. A decrepitude, a dualidade Eros e morte foram os dois polos do seu mundo e o tema central de sua obra. Pouco antes da sua morte em 1969 ele declarava: ‘Não é que eu tivesse obstinação por mostrar o feio. Acontece que tudo o que tenho visto me parece belo’. Para Dix as categorias, belo e feio, não eram válidas”.

Elba A decrepitude, esse tema preocupava muito a nossa amiga.

A Escritora está sentada numa mureta da orla, não olha para o mar, olha atentamente para suas unhas, aparentemente está absorta examinando seus dedos. As duas amigas contemplam a Escritora de longe.

Elba Ela continua com aquela mania, antes de morrer ficava prestando atenção nas mudanças de cor dos dedos e das unhas das suas mãos, achava que quando ficassem roxas seria a hora fatal. Pediu para que lhe comprasse uma lixa de unhas. Toda essa higiene fazia parte do processo, era uma reação perante o iminente. No seu livro *A horda primitiva*, o penúltimo conto, “Alguma novidade”, também trata da decrepitude, o mesmo acontece em “Temos que lavar”. Idosos, homens e mulheres que ficam no limite da decadência, da doença e da pobreza, é uma combinação retratada em alguns dos seus contos com resultados que a aproximam mais de Kawabata e de Otto Dix do que de Ribeyro, como já foi dito.

Escritora (*falando para elas*) Vocês já leram o livro de Coetzee, *No coração do país*? Parece interessante.

Karen e a Escritora conversam sentadas na mureta da orla. A cena aconteceu antes do desenlace fatal, é a encenação de uma espécie de raconto sobre o tema central: “Não preciso trabalhar”.

Escritora Ontem tive que cuidar do corretor e resolver alguns problemas domésticos. Tive que encarar um incidente familiar, um daqueles que nunca faltam nos momentos de crise, foi com minha mãe. Parece que nossas mães, a tua, a de Elba e a minha, são, foram e sempre serão, o carma que carregamos desde algum lugar desconhecido. Em algum momento deve ter sido bom para você morar no mesmo prédio que tua mãe, talvez nos momentos finais, mas imagino também que antes deve ter sido uma tortura. No entanto, lembro-me da tua determinação, da tua calma e da tua paciência quando falavas dela muito antes da doença, tua extraordinária compreensão apesar dela ser tão difícil, às vezes eu pensava como é paciente a Karen. Acho que nos últimos anos você atingiu aquela tolerância perante tua mãe que só é possível pela diferença de idades, lembro também que você falava dela algo assim com, “essa foi sua vida, essa foi ela”. Como você pode imaginar agora eu não consigo ter tolerância nenhuma e às vezes perco as estribeiras. Mas, tudo bem, são ossos do ofício. A melhor conclusão a que podemos chegar é que pessoas como nós, amantes de liberdade, autonomia, independência e de certa misantropia perante a banalizada vida social, que deixa felizes as outras pessoas e que não nos entusiasma nem um pouco. Para nós não é nada bom ter que suportar esse modelo de “pacto familiar” imposto pelo mundo. Assim que acabar com os problemas domésticos, contratar o corretor para vender a casa, então eu vou poder arrumar mais tempo para fazer minhas coisas, mas quero fazer isso aos poucos, depois de conseguir tirar aquela papelada horrorosa, aqueles trabalhos todos que fomos forçados

a fazer por causa da sobrevivência e que agora não servem para mais nada. Aleluia! Eu continuo pensando que a tarefa de eliminar, de excluir todos aqueles documentos vinculados a políticas, planos, programas etc. e tal, são um dos melhores momentos desta etapa da minha vida. Enquanto for preciso trabalhar temos que fazê-lo. O bom do teu caso é que você tem uma força e uma motivação literária à prova de balas, porque você sabe muito bem qual é o lugar que lhe corresponde ao trabalho de sobrevivência que mesmo sendo necessário é limitado. Tenho um prazer enorme de pensar que não preciso mais de trabalhar, isso que é o máximo. Decidi ler um livro que é um compêndio de religiões, só para conferir as ideias que podem surgir disso. Sou cética e agnóstica, como devo ter comentado alguma vez para você, mas na circunstância atual fico muito tentada a revisitar as fontes e refletir um pouco sobre o além. (*risadas*) Minha rotina é sempre a mesma, excepcionalmente, como falei, deixarei de trabalhar. Acho que estou começando a ver as coisas de uma maneira diferente, o que não deixa de ser curioso, e também um pouco emocionante, no meio de todo esse ser e não ser. O que você acha?

Elba, queimada pelo sol, sobe pela ladeira com sua gata Malu, tem o cabelo ruivo e curto grudado na nuca, como as cantoras francesas dos anos cinquenta. Karen corre para alcança-la e lhe sussurra algo no ouvido. A Escritora continua contemplando o mar, sem perceber as amigas que conversam alguns metros embaixo dela.

Karen Acho que nossa amiga está mais relaxada, mas isso não quer dizer esteja menos metida.

Elba Ela falou que viu um garoto vendendo incenso e que ela também queria ter um trabalho desse tipo.

As amigas aproximam-se em silêncio. Elba continua acariciando sua gata. A Escritora observa cuidadosamente a gata Malu.

Escritora *(passando a mão no lombo da gata e dirigindo-se a ela)* Por enquanto faça as coisas do jeito que der. Não espere mais do que você consiga fazer. Você precisa relaxar um pouco. Por exemplo, hoje não trabalhe, nem leia, faça bobagens. Beba um uísque, vá ao cinema ou, simplesmente, assista à televisão. Amanhã, vai ser diferente.

As três mulheres, incluída a gata Malu, parecem estar detidas no tempo.

Escritora A cada minuto que passa, nós temos a convicção de que o tempo nos mutila, falou Sloterdijk. O que vocês acham?

A Escritora esboça um sorriso imitando a gata gorda que foi zanzar nos arbustos do parque. Elba e Karen continuam impassíveis, a Escritora continua sua falação.

Escritora Porém, não foi essa a sensação que tive em Abancay, vocês nem conseguem imaginar como é essa cidade congelada no tempo. O que existe lá é uma infinidade de cabines de internet em que dúzias de pessoas digitam febrilmente. É uma cidade perdida no meio do país, acho que esse lugar está mais perdido do que eu, apesar de que a última vez fui mais generosa com aquelas ruas que já sinto reconhecer. Quando cheguei, para variar, fiquei um pouco deprimida, parece que essa sensação se torna cada vez mais comum na nossa idade. Ou estou errada? Quis beber um copo de vinho, mas lá não tinha um local apropriado para isso. O álcool está mais voltado para o consumo familiar. Só tinha cafeterias e docerias, ufa, uma chatice. Então aproveitei para ler e escrever um pouco.

Karen *(acordando da sua letargia)* O que você ficou lendo?

Escritora Euro-taoismo de Sloterdijk. Ele fala muito ironicamente que a moral dos nossos tempos é a cinética. Todo mundo corre de um lugar para outro, todo mundo quer ganhar do

tempo, ganhar dos outros, um tempo ganhador ou competitivo. As decisões são pressionadas pelo tempo, nossa vida está em eterno movimento. *(repentinamente, a sua voz fraqueja. Pensa no seu filho, pensa no neto que nunca conhecerá, mas depois se recompõe)*

Elba É um paradoxo ler sobre a cinética de Sloterdijk numa cidade congelada no tempo, quase inerte. Mais do que paradoxal é esquisito, talvez seja o único jeito de marcar presença, de perceber que você também está em movimento, no lugar de ficar parada, já que não ganha nada correndo incansavelmente à procura de nada, por nada.

Escritora Gosto de Sloterdijk porque tem um tom nietzscheano. Não sei qual é a opinião do mundo acadêmico sobre ele, depois de ter polemizado com a vaca sagrada de Habermas. Li um artigo onde de certa forma o chamam de doido, inclusive.

Malu volta procurando pela sua dona, esta lhe faz um carinho.

Elba Ela sabe voltar para casa sozinha.

As três amigas acompanham a corrida da gata pela orla.

Elba A crítica da razão cínica, de Sloterdijk foi publicada em 1983 com um êxito de vendas comparável a *A decadência de ocidente*, de Spengler dos anos vinte.

Escritora Amigas, o que vocês acham disso aqui: “Os homens são seres insulares, dotados de uma insociabilidade sociável”. *(ri brincalhona)* Olha, essa aqui, é do *O estranhamento do mundo*. *(lendo outra anotação)* “Pensa o homem como mediocridade insatisfeita, semidepressiva, como vitalidade atordoada que triunfa, como animal triste que se menospreza afundado na ambiguidade do seu próprio eu.”

Elba “Vitalidade atordoada que triunfa”, esta frase me autoriza a afirmar que é esquisito ler Sloterdijk numa cidade congelada no tempo.

Karen É quase o diagnóstico do narcisista perverso.

Escritora É bom esclarecer que quando Sloterdijk fala dos homens está pensando tanto no homem como na mulher.

Elba Hoje vou assistir a um filme que é uma obra prima, *Um olhar a cada dia*, do grego Angelopolus, vocês não podem perder.

Escritora (*falando para si mesma*) Ah, as jornadas da vida. (*escreve no ar as letras J e V*) E os dias de vida prazerosa. (*escreve V e P*) As JV estão sempre brigando com os VP. A qual delas pertencemos? Para diminuir a depressão a gente devia ter dias VP, que é como beber um bom vinho uma que outra vez. Temos que reduzir os dias JV, apesar dos dias JV serem mais sobrecarregados, temos que conseguir tempo para os dias VP. Mas, como de praxe, temos que evitar a dissipação. O que quer dizer que

não podemos nos encher de dias VP. O que é uma verdadeira pena.

Karen fica de costas para Elba. A Escritora esfuma-se. A noite cai, desde a orla, mal conseguimos divisar as luzes do litoral ao longe. Tudo fica na penumbra.

Karen No começo me perguntei por que Katayama utilizou o termo palavra impuro, nessa espécie de início de *O ano de Saeko*. A ideia original de vida e de morte é uma luta entre o puro e o impuro, porém, nenhuma das duas, nem a vida, nem a morte, igualam-se a esses termos garrafais, no sentido estrito. Ou as duas são puras ou impuras, não per se, senão irremediavelmente por que sim. Não existe maneira de explicar o inexplicável, a não ser subindo numa nuvem, pois só ela saberá aonde vai nos levar.

Três facadas por um puxão de orelhas

Um homem que escolhe ficar dormido.

Uma morte certa, isso é o que eu sou.

Jaime Bayly

Personagens

Elmer

Jovem morto aos 21 anos.

Lucero

Irmã de Elmer, garota de 16 anos.

Um Anjo

Uma espécie de dançarino celestial.

Mãe

Já foi empregada doméstica, agora é comerciante, 50 anos.

Digna

Namorada de Elmer, mulher de uns 40 anos.

Cenário

Uma favela.

Choupana de Elmer no areal, a névoa tem esfriado as paredes de palha. A lâmpada fluorescente de um

poste solitário banha com sua luz leitosa o pátio dos fundos. Sábado, quase dez da noite. No único cômodo que faz as vezes de sala e dormitório, Lucero não consegue dormir. O quadro da Virgem do Carmo está sobre um rústico criado-mudo. Um espelho recém-comprado apoia-se na parede refletindo o corpo nu da garota. Surge um anjo vestindo um colante branco de dançarino, ele recolhe suas asas e faz acrobacias no marco do espelho.

Anjo Você tem de se alimentar melhor, seu corpo está flácido. Você está cheia de marcas roxas.

Lucero examina as manchas roxas de seu corpo, tem uma na coxa direita, outra no braço e uma menor no pescoço.

Lucero (*tenta tocar no Anjo sem consegui-lo*) São dele. Só podem ser dele.

Anjo (*aponta o céu com o indicador*) Lembra, foram três facadas por um puxão de orelha.

O Anjo desce do espelho dando uma cambalhota no ar, pega Lucero nos seus braços, fazendo-a rodopiar como se fosse sua dupla de dança e senta-a numa cadeira. Depois, a garota deita-se na cama, pega o quadro da virgem e cobre o rosto com o cobertor. Ouvem-se gritos de rapazes e barulho de vidros quebrados. No sábado, bandos de marginais escolhem o descampado do bairro para saldar suas contas. Lucero beija a imagem da virgem para dar-se valor. Elmer abre a porta e entra.

Elmer O que você está fazendo aqui, maninha, não deveria estar na sua casa? A mãe falou que você estava doente.

Lucero Estou um pouco doente só, mas você está cheirando a rum.

Elmer (*alisando a fronte com a palma da mão, do mesmo jeito que faz sua mãe*) Estive bebendo lá em baixo, problema é o que nunca falta.

Encaminha-se para o pátio dos fundos, onde fica o banheiro que é um fosso. Lucero ouve o irmão vomitar. No criado-mudo também tem uma foto da família. Nela, seu irmão mais velho aparece bem penteado junto à mãe. Aparenta uns quinze ou dezesseis anos na fotografia.

Lucero Você era muito bonito, mas envelheceu com tanta bebida e ficou macilento.

Elmer (*volta à habitação, fala com saudade, apontando para a foto familiar*) Foi no sitio da vovó. (*serve um copo de água numa jarra*)

Lucero observa os olhos puxados do seu irmão, são de um castanho esverdeado por causa da luz amarelada do quarto. Ele calça mocassim negro com fivela de couro.

Lucero (*sentada na cadeira escondendo os pés nas suas sandálias velhas*) O porta-retrato deve ser caro, não é não?

Elmer Foi presente da patroa da mamãe... Ontem briguei com a Digna. Gosto dela, mas é muito pentelha. Falou que está grávida, que a gente vai ter um filho... Você está pálida, maninha.

Lucero É só um mal-estar.

Elmer Você sabe, ela não é muito... Como posso ter certeza que o filho é meu. Além do mais, que negócio é esse de ser pai à toa, hein? (*observa admirado*) Escuta, mamãe está sabendo que você está aqui?

Lucero Não está sabendo.

Elmer Você é louca. Vai embora logo daqui. Desculpe de novo. Acho que não sei tratar as mulheres, nem a Digna, nem a você que é... (*olhando com malícia*) Menos esperta que outras mulheres, você é uma boa garota, de verdade, maninha.

Lucero Agora pouco você falou que era louca.

Elmer Mas não falei que era pentelha. O que você tem, maninha? Está com cara de assustada.

Lucero Acho que alguém está andando lá trás.

Elmer Devem ser os gatos ou os cachorros. Não, devem ser as salamandras.

Lucero Salamandras?

Elmer Mmm! Tem um pernilongo no copo de água.

Os irmãos ficam olhando o inseto flutuando no copo de água.

Elmer (*dando uma gargalhada estrondosa e olhando curioso para sua irmã*) Não tem lagartixas

na casa do padrasto, maninha? São parecidas, quase iguais. Os iguanas também são. Porém a salamandra é perigosa. Os jacarés nem tanto.

Lucero Como nem tanto?

Elmer Só quando ficam com fome. (*continua rindo*) Gosta de dançar? Quer dançar? (*encosta seu rosto na irmã*)

Lucero Agora?

Elmer É, por que não?

Lucero Não estou ouvindo música.

Elmer faz um gesto para ela fazer silêncio. Ouve-se o barulho de uma lata caindo no chão, seguido de um clarão luminoso. Os dois correm nessa direção. O fundo do casebre que delimita com um terreno baldio, onde se acumula toda sorte de objetos imprestáveis, está pegando fogo.

Elmer (*tentando apagar o fogo com panos*) Puta merda!

Lucero Não tem água?

Elmer Que bosta! Vai, corre, avisa o pessoal.

Os vizinhos aproximam-se atraídos pelo incêndio.

Lucero Traga água, por favor, meu irmão está lá dentro.

Uma mulher decidida abre espaço no meio da multidão e entra na casa, depois de alguns segundos reaparece puxando Elmer.

Todo mundo contempla o desabar da choça em silêncio. Elmer soluça nos braços de Digna. Um homem apaga uma brasa com o pé e depois vai embora. Os outros fazem o mesmo depois de cumprimentar o casal que está fundido num abraço.

A Mãe e Elmer depois do incêndio. Raconto.

No cair da noite, mãe e filho se abraçam perante os escombros da choupana de Elmer.

Mãe (*acariciando o cabelo castanho do seu filho, um*

homem que já tem 21 anos) Você não tinha que ficar discutindo com esse moleque, olha o que ele é capaz de fazer. Isso acontece com você por ficar bebendo com os moleques lá embaixo, no asfalto.

Elmer (*chorando no ombro da Mãe*) O imprestável do Ratinho queimou a minha casa, ele tem que construir outra para mim. Vou dar uma surra nele, você vai ver. Você é a culpada mãe. Quem mandou casar com aquele velho?

Anjo Ainda não tinha bebido um único copo e já estava sentimental demais. Para a mãe ele era, sem sombra de dúvidas, o melhor de todos os seus filhos homens. Como ela poderia imaginar uma coisa dessas, se no dia anterior, no sábado, os dois tinham ficado juntos desde cedo, chorando perante os escombros da choça. Foi ciúme? Vingança? O incendiário, um menor de idade, andava se gabando do incêndio pelo bairro. Nesse mesmo dia, mãe e filho tinham perseguido o moleque, quem sabe o Elmer exagerou um pouco no corretivo. Devia ter previsto a desgraça.

Lucero Fale de que jeito? Você sempre fala a mesma coisa, toda noite me aparece para lembrar a mesma coisa. De que jeito eu poderia prever a morte dele? Como ia saber que o moleque ia furá-lo? Só porque o Elmer lhe deu um esporro e pediu para reconstruir a choupana? Só por isso o garoto, quase uma criança, tacou ferro.

A Mãe quebra um ovo num copo, no interior surgem agulhas em forma de cruzes.

Anjo Se você tivesse prestado atenção nos sinais...

Lucero (*aborrecida*) Outra vez a mesma coisa.

Anjo Tua mãe ficou conhecida por ter visões. Em São Miguel, todo mundo sabia que ela tinha frequentado a Mishka, o ritual daquela região ao lado do rio, onde teve sua primeira revelação quando era apenas uma criança. O bruxo tinha lhe dado as boas-vindas e a convidou para compartilhar de sua poção. A mesa estava

posta com o material necessário. Porém, um ajudante tentou seduzi-la aproveitando-se da sua condição de novata, mas depois sua mãe vingou-se dele.

O bruxo mexe num objeto da mesa e o ajudante fica profundamente adormecido. Em seguida, o bruxo indica à mãe-moça que pode começar, que chegou a sua vez. A mãe-moça joga-se por cima do adormecido com a força de uma potranca. O ajudante acorda como se uma rocha tivesse atingido seu peito.

Ajudante *(suplicando para a mulher)* Benção! Benção!

A mãe-moça borrija a poção feita de milho cru moído e açúcar branco, repetindo três vezes o sinal da cruz na frente e na nuca do ajudante.

Anjo Até esse momento ela nem conhecia os poderes que tinha.

Lucero *(falando baixo)* Mas, desta vez seus poderes não serviram de nada.

O novo casebre são quatro paredes de palha seca, recém-enfiada na areia, limpas e brilhantes, com a bandeira peruana ondulando no teto. O único material nobre é um pequeno muro para a caixa de luz. Nas paredes estão pendurados vestidos estampados que levam santinhos da Virgem do Carmo costurados próximos das golas. Lucero arranca um santinho, todos têm o mesmo rosto resplandecente e o olhar meigo.

Lucero Os olhos da virgem são castanhos como os de Elmer.

Tira do baú um vestido de cetim azul e veste-o. O traje é justo na cintura, ela desfila na choupana com trejeitos de modelo.

Lucero *(falando para o quadro da Virgem)* Meu irmão só tinha sete anos quando minha mãe casou com meu pai. Tinha os olhos castanhos, quase verdes, minha mãe sempre falava que eram da hora, o seu caboclo mais bonito. *(já deitada na cama, murmura algo como se estivesse*

em transe enquanto agasalha-se com o edredom) Não posso dormir, Nossa Senhora, tenho que descobrir o assassino de Elmer, caso contrário a minha vida não terá sentido. *(ouvem-se gritos vindos da rua e barulho de vidros quebrados, cobre o rosto para não ouvir)* O que está acontecendo, Nossa Senhora? Essa voz, eu conheço essa voz. *(pula da cama e assoma-se por uma pequena janela, mas não consegue enxergar nada. Abre a porta, Elmer está tremulante no umbral. Olha para ela com seus olhos puxados, quase fechados, como se não a reconhecesse)*

Elmer O que você está fazendo aqui, maninha?

Lucero Mamãe falou que você viajava para a Itália, vim para...

Elmer Essa é a minha nova casa. *(bate no peito com orgulho)* Acabei de erguer, mas está faltando tudo, só tem a cama.

Lucero Tuas roupas estavam jogadas pelo chão. Já guardei.

Elmer *(deitando-a na cama suavemente)* Deita, deita, maninha. *(joga-se ao seu lado, põe as mãos debaixo da cabeça. Olha o teto e cantarola)* Quer saber uma coisa? A Digna não está grávida, não está grávida. *(limpa o suor do seu rosto com as mãos)*

O rapaz levanta-se, tenta ficar em pé, mas não consegue e desmonta.

Lucero Meu Deus, Elmer!

Elmer *(trazendo-a para si)* Você é tão boazinha, maninha.

De repente, tudo fica escuro. Quando Lucero acorda, Elmer já desapareceu.

Lucero Foi só um sonho, nossa senhora! Foi sim, tudo não passou de um sonho. Não é verdade, nossa senhora? Toda vez que durmo nesta casa é sempre o mesmo sonho.

Três facadas por um puxão de orelha.

É noite na enorme pampa cheia de mato e lixo nas

proximidades da choupana de Elmer. Escuridão. Elmer e Ratinho duelam rodeados por um grupo de vizinhos que chegaram trazidos pelos gritos. Chega Lucero.

Elmer (*desafiador, esbofeteia e puxa a orelha de um menino bastante pequeno*) Escuta aqui Ratinho, devolve a minha casa! Quando vai ser, hein? (*continua batendo*)

O menino solta um grito. Elmer imobiliza Ratinho e o exhibe perante os outros.

Elmer Este lixo queimou minha casa. Ele tem que devolver. É ou não é?

Silêncio.

O menino consegue safar-se, avança uns metros e agacha-se para pegar algo do chão. Lucero olha como Ratinho arremete na direção de Elmer. Em questão de segundos, os dois caem por terra. Depois, o menino fica em pé, sai correndo e desaparece na escuridão. Elmer levanta-se e olha em todas as direções. Lucero corre até o irmão. Os olhos assustados de Elmer a contemplam fixamente antes de desabar. A orelha do Ratinho está jogada no chão.

A luz do cenário escurece. Quando volta a iluminar-se, Lucero caminha atordoada pelo mercado. Num canto do cenário, debaixo de uma banca de frutas, tem uma criança de dois ou três anos de idade.

Lucero (*chorando*) Quem é você? Qual é seu nome? O que está fazendo aqui, sozinho?

Anjo (*surge no alto de uma escada dupla*) É o filho de Elmer e da Digna. Não sabia? Como ia sa-

ber se só fica desfilando na frente do espelho e soluçando feito uma Madalena. Espero que o chefe não se zangue por falar da sua protegida. A Digna matou-se depois de... Essa criança vive da caridade dos outros. Você notou que é...

Lucero O retrato vivo. Qual é teu nome, criatura?

Anjo Não sabe falar ou então não consegue, leva a criança para a casa de Elmer, esse vai ser seu refúgio.

Lucero (*carrega a criança, a abraça como se fosse seu brinquedo favorito e sorri. Depois de andar um momento, olha fixamente para a criança e começa a chorar*) Deus do céu, nossa senhora! Você não vai ser como o Elmer, não é? Tem a mesma cara, os mesmos olhos. (*Lucero não consegue parar de chorar*)

Anjo (*perseguido-a*) O que você tem, por que tanto barulho, garota triste?

Lucero (*sempre com a criança nos braços, vira furiosa para o Anjo*) Você não percebe? Não é você que tudo vê? Não percebe o que eu vejo nos olhos castanhos desta criança?

Anjo (*pula da escada fazendo um arabesco no ar*) Vejo sim, claro que vejo...

Lucero Já sabia de tudo e não falou nada para mim. (*o Anjo continua fazendo arabescos*) Mesmo assim, pede que leve a criança para a casa do Elmer. Isso vai salvá-lo do seu inimigo quando crescer?

Anjo Ninguém conseguirá salvá-lo, sempre há um Ratinho. Você mesma está vendo isso no reflexo dos seus olhos, mas mesmo assim, ele será sua salvação.

*Estudos sobre
Shakespeare.*
Cenas de peças
de William
Shakespeare.
Orientador:
Gabriel Miziara.
Elenco do
Teatro-escola
Célia Helena.
Cenotécnico:
Mateus
Fiorentino
Nanci. Viga
Espaço Cênico.
2017.
Foto de João
Caldas.



TÉCNICA

★ UM CENOTÉCNICO EM AÇÃO

ENTREVISTA COM MATEUS FIORENTINO NANCI

Feita em 5 de junho de 2018, pela equipe da revista *Olhares*.

Minha aproximação com o teatro aconteceu em 1995, quando minha filha Carolina, aos 16 anos de idade, iniciou os estudos no curso técnico profissionalizante do Teatro-escola Célia Helena, e aí tudo começa... uma parceria de trabalho que há mais de duas décadas se mantém.

Por volta de 1997, eu fazia os cenários só para a turma de minha filha, mas o Ulisses Cohn¹, cenógrafo do Célia Helena, me perguntou se haveria possibilidade de executar os projetos para as outras turmas.

Na época, eu tinha um comércio de madeira que foi à falência. Então, o convite foi a possibilidade de iniciar uma nova profissão relacionada com os materiais com os quais estava familiarizado. Ser um cenotécnico, para além da questão de sobrevivência, abriu parcerias que se mantêm até hoje. Nesses vinte anos, consegui fabricar móveis para os cenários de diversas companhias de teatro: a Cia. Elevador [de Teatro Panorâmico], [Companhia do] Feijão, [Grupo] Folias e várias outras. Mas tudo começou aqui, no Célia Helena.

Apesar da relação entre marcenaria e cenotecnia, a passagem de um trabalho para outro foi, aos poucos, dando-me a noção das diferenças sobre a confecção de móveis domésticos para mobiliários cênicos. Nos cenários, uma cadeira e uma mesa têm necessidade de ser bem seguras, bem firmes e fortes porque, muitas vezes, em uma cadeira so-

bem dois, três atores... em uma mesa, às vezes, três ou quatro... essa é a diferença. Móveis para cenário devem atender os cuidados estéticos, mas precisam ser cuidadosamente construídos para dar segurança para os atores. Porém, no teatro, o acabamento é mais rápido. É mais fácil fazer uma cama para cenário, mesmo sendo reforçada, do que fazer uma cama para um cliente, pois este é um trabalho mais meticuloso e o acabamento exige a preparação da madeira, verniz. Quando comecei no Célia Helena, o cenógrafo Ulisses Cohn apresentava-me os projetos e eu fazia exatamente como ele me pedia. Na ausência do Ulisses, o contato era diretamente com os diretores – Nelson Baskerville, [Ruy] Cortez, Marco Antonio Rodrigues, Marco Antonio Braz ou qualquer outro.

Quando eram móveis mais simples, por exemplo, um baú, não era necessário um desenho. Nas conversas, por telefone ou pessoalmente, as informações eram simples e definiam o uso em cena e o tamanho, por exemplo: “Baú de 50 cm de profundidade, 70 cm de altura, com rodinha”. Quando era uma peça mais elaborada, o cenógrafo ou o diretor me passava as instruções mais detalhadas. Claro, uma parede com portas e uma divisória para mostrar dois ambientes, a confecção das peças já dependiam de um projeto, com escala e medidas. No Célia Helena, os dias de montagem de cenário e luz para os Exames Abertos eram intensos. Tudo acontecia no mesmo dia. A equipe sempre traba-

1 Graduado em Artes Plásticas pela FAAP. Mestrado em Artes e Cenografia pela Central St Martins College of Art and Design – Londres.

lhava e trabalha em coletivo, trocando ideias, numa relação de amizade e companheirismo para adequar cenário e luz. Para melhor preparar o espaço, os iluminadores passavam a orientação: “Faz isso, faz aquilo, aqui não vai dar para colocar o cenário, aqui vai cortar a luz”. A orientação sempre vinha do diretor e do iluminador.

Durante as montagens, como tudo acontecia no mesmo dia, iluminação, cenário, ensaio e estreia, eu brincava: “Tô no escuro outra vez!”. Eu ficava verdadeiramente no escuro. Tanto é que hoje eu falo que aprendi a dar nó na cordinha com uma mão só, no escuro, e desatar o nó na mão, no escuro.

A partir dessa experiência no Teatro-escola Célia Helena, o Ulisses me indicou para outras pessoas e eu saí para o mundo da cena. Até hoje, quando alguém de um grupo sai e vai para outro, faz a recomendação para o diretor e essa rede de contatos vai sendo ampliada. Foi a partir dessa história de vida profissional que o trabalho em cenotecnia passou a ser minha forma de sobrevivência, manutenção das relações pelo ofício exercido. Nessa trajetória, tenho trabalhado com muitos cenógrafos: Kleber Montanheiro, Chris Aizner, Márcio Medina, Miguel Aflalo, que me chamaram ou chamam regularmente.

Em 2003, Ulisses [Cohn] ganhou o prêmio Shell de cenografia pela montagem de *Otelo*, de Shakespeare, encenado pelo Grupo Folias, com direção de Marco Antonio Rodrigues. Para mim, foi um trabalho marcante. O cenário era todo construído em madeira e ferro. Eu fiquei responsável pela parte de madeira. Quando Ulisses me chamou para conversar sobre o cenário, fez a indicação: “No cenário tem uma parede de taipa. Faça uma parede de taipa, dois metros de altura por três metros de comprimento”. Durante a construção do cenário, surgiu uma dúvida: como transportar uma parede de 3 x 2 m? Para solucionar a criação e a posição no cenário do Galpão do Folias, fiz três peças de 1 metro. Levei um pouco de barro e as “varetinhas cênicas” já quase entrelaçadas. Fixei na parede e dei o acabamento. A parede de taipas ficava no fundo

do teatro e foi uma grande emoção. Esse cenário foi um que me marcou muito.

Há também casos mais difíceis para que o trabalho executado seja adequado ao espaço. Por exemplo, um diretor me chamou e pediu para que confeccionasse sete itens para o cenário. As peças cenográficas, executadas conforme desenho entregue, quando chegaram ao local, no porão do Centro Cultural São Paulo (CCSP), não eram suficientes e o cenário ficou pequeno.

Tive que ficar alterando o tamanho das peças. Além do cenário já feito, tive que refazer as peças umas 17 vezes. Bom, era um cenário que virou 17!!! Tive que ficar inventando coisas, trazendo coisas, aumentando, porque o espaço era realmente grande. Às vezes, vou ver o espaço antes de construir o cenário, mas é muito raro. Geralmente é o cenógrafo que faz a visita técnica, passa as medidas das peças cenográficas e necessidades em relação à segurança e apoio ao trabalho dos atores.

Ter conhecimento da proposta do trabalho a ser executado é muito importante. Alguns grupos com projetos de circulação de espetáculos, já chegam solicitando a confecção de um cenário desmontável, que caiba num caminhão ou em um transporte menor.

Quando estou realizando um trabalho, sempre tenho uma preocupação muito grande com os prazos de entrega, com a qualidade da encomenda e, nessa parte, tenho uma ajuda da minha esposa, que me auxilia a cuidar dos acabamentos com seu olhar feminino.

Além de fazer o cenário, comecei a fazer também serviço de contrarregra, montando e desmontando cenários nas viagens de vários espetáculos. Depois de ter feito o seu trabalho, você sente vontade de assistir à peça e ver, como espectador, o que foi criado e sua utilização em cena.

No primeiro espetáculo de minha filha, aos 14 anos, como tinha que levá-la e trazê-la, assisti à mesma peça 11 vezes. Conhecia tudo, o texto era ótimo. Uma história muito bem feita, muito bem construída. Como o cenário tinha sido construído

por mim, sabia montar e desmontar e daí... era sempre assim: “Mateus, vamos viajar”.

A peça *Oxigênio*, de Ivan Viripaev, com direção de Márcio Abreu, eu assisti perto de cem vezes. Como montava e desmontava o cenário, também, trabalhava como contrarregra, subia e descia uma rampa, fazia cair neve, que eram flocos de isopor. Ligava a máquina de fazer neve, subia e descia uma rampa pesada, de 350 quilos, por meio de guinchos. Com essa peça, corremos o país inteiro, participamos de vários festivais, além do Palco Giratório.²

Na viagem internacional para a apresentação de *Oxigênio*, fui para Lisboa construir o cenário em Portugal. Não valia a pena levar o cenário pronto daqui, ficaria muito mais dispendioso do que construir um novo cenário em Lisboa.

Durante minha trajetória, eu, por três vezes, fui cenógrafo e cenotécnico.

Uma delas foi em uma peça na qual minha filha participava. O diretor não tinha indicações sobre como resolveria o cenário. Era *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, mas um *Cyrano* moderno, que seria apresentado no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Os atores andavam de *skate*. Para explorar a dinâmica da encenação, fiz rampas que vinham da plateia para o palco, *hawks* e o muro para os atores simularem os movimentos de deslocação cênica. Foi minha primeira vez como cenógrafo profissional. Importante dizer que, para pensar e criar o cenário, fui antes ao TBC. Aí sim, fiz a famosa visita técnica. Vi as escadarias que davam para o palco e percebi que poderia usar todas. Atrás havia a saída para o skatista, que ia e voltava. Foi para mim o começo como cenógrafo.

O segundo cenário que criei foi o de uma peça no Teatro Juca Chaves. A peça *Perto do fogo*, com texto e direção de Nicolau Ayer. O cenário era uma casinha, os móveis do tipo fazenda, com uma lareira, um fogão à lenha. Tinha luz... e saía uma fuma-cinha, gelo seco. Pensei: “Vamos fazer uma mesa”.

Desenhei a mesa e os mobiliários, todos de época e estilo rural. Parte desse mobiliário está hoje na Cia. Elevador [de Teatro Panorâmico].

A terceira foi com um grupo de atores formado no Célia Helena. A peça era *O último pássaro*, com encenação do diretor canadense Frank Totino. Participavam do elenco: Pedro (Henrique Carneiro), Eugenia (Cecchini), Tatiana Rehder, Andrea Serrano, Camila Arelaro, Isadora Petrin, Marcela Arce.

Havia várias paredes, uma no fundo, várias portas. Na conversa com Frank Totino, aponteí que se a opção fosse utilizar como material a madeira, o cenário ficaria além de pesado, caro. Então, sugeri criar o cenário com tecidos. Fui desenvolvendo e ele gostou: “Ótimo, ótimo”.

Esses cenários foram executados na mesma sequência, com uma diferença de dois a três anos.

No começo do ano passado, com os cortes das verbas de cultura, os trabalhos na área foram ficando mais escassos e, de novo, precisava expandir as possibilidades de ampliação e diversificação do trabalho na área artística. Pela prática do que já tinha vivido, investi em um curso de iluminação.

O iluminador está sempre viajando. Não pode faltar. Já aconteceu várias vezes em que a produção pergunta para o iluminador: “você sabe montar o cenário?” Sabe, porque ele acompanha e está presente em toda a temporada do espetáculo. Normalmente, o grupo ou a produção contrata alguém do local e o iluminador vai um dia antes para montar o cenário e explicar como deve ficar o espaço cênico. Fiz o curso de iluminação já pensando nessa possibilidade. Mas, como a produção cultural é resultado de altos e baixos períodos, o cenário profissional mudou e começou a aparecer serviço de cenotécnico. Até agora não apareceu nada de iluminação!

Quando faço o cenário, já penso nas possibilidades. Os diretores Marco Antonio Rodrigues,

2 Palco Giratório é um projeto do Sesc de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas. Para saber mais: <http://www.sesc.com.br/portal/site/palcogiratorio/2018/inicio/inicio>

Nelson Baskerville, Ruy Cortez, Fernando Nitsch... todos me chamam eventualmente quando precisam. O importante é aquilo que falei: “Eu não me apego às pessoas, às peças”. Fico envolvido no que tenho que fazer. Sou parte da criação, mas não faço parte de um determinado grupo. Faço parte de vários grupos. Sou um técnico. Não um artista. Eles têm uma percepção de grupo mais forte do que eu.

Os estudantes de artes cênicas têm uma noção mais completa de teatro. Eles estudam teoria, várias correntes. E minha parte é uma parte física. Está lá no fundo, uma parede, uma cama...

Um exemplo: uma vez fomos para o Rio (de Janeiro) e o cenário não cabia no auditório. As atrizes ligaram para o Marco Antonio [Rodrigues], que era o diretor. Era um grupo aqui do Célia. Elas falaram: “Não vamos fazer porque o cenário não cabe”.

A cortina tinha seis metros e o auditório três. Ela ficava três metros para fora do palco. Aí eu tentei, era mais velho, tinha mais experiência, explicar para elas que dava para fazer até sem cenário. Porque era Clarice [Lispector], era fácil para elas contornarem a falta do cenário. O Marco Antonio Rodrigues, o diretor, falou que não, e viemos embora sem fazer a peça. Nesse caso, optaram por não fazer. O motivo era claro: a concepção cênica da peça estava totalmente relacionada com a intervenção da cena no espaço. Grande parte das montagens consegue ser encenada sem o cenário. Outras não. O cenário é importante, a luz também, mas o mais importante é a encenação, a peça em si.

Há peças em que a iluminação cria a atmosfera, outras em que o figurino se destaca. Então, cada recurso é explorado para enriquecer a atuação e a encenação.

No transcorrer da entrevista, Mateus aponta que, muitas vezes, peças construídas não se adequam ao espaço e uso em cena. Para compor um cenário de uma peça da escola Wolf Maya, pediram-lhe uma caixa para roupa suja, em que iria ficar um ator dentro. Ao receber a informação sobre a medida da caixa, 1m x 1m, fiquei em dúvida e dis-

se: “Esta caixa está grande”. Após a entrega da peça pronta, a caixa foi refeita para a medida de 64 centímetros por 1 metro. A outra peça, *Kansas*, após a estreia, tornou claro que seria necessário fazer os acabamentos, porque o cenário dependia diretamente da iluminação. Analisando o acabamento que seria necessário no cenário, este não era possível, pois a fiação era muito grossa. Então, a solução foi cortar o cenário. O cenário foi refeito e preparado para que a encenação comunicasse melhor com a plateia o trabalho artístico construído, ensaiado e agora encenado.

“Uma história que não acaba. Atualmente, Mateus continua participando das montagens dos Exames Abertos do Célia Helena e das apresentações de crianças e jovens do curso de teatro da Casa do Teatro. A intensidade e a maratona de trabalho continuam! No Célia Helena, participa da temporada, montando e desmontando cenários para as apresentações dos alunos do curso técnico e de graduação em teatro.

Para as apresentações da Casa do Teatro, além de preparar o cenário, com o auxílio de toda a equipe de produção do Célia e da equipe do Teatro Cultura Inglesa-Pinheiros, tem uma participação ativa durante a encenação: vai da chuva de bexigas, bolinhas de sabão à participação como personagem como, por exemplo, o carteiro que entrega uma mensagem, ou, até mesmo como cenotécnico, que aparece martelando ou pintando um cenário.

No trabalho com a Casa do Teatro, como os cenários são rapidamente mutáveis e as cortinas criam a transformação de tempo e espaço, o cenotécnico tem que saber muito de cortinas. O aprendizado com o Ulisses [Cohn] foi essencial. Tudo o que ele aprendeu na Inglaterra, compartilhou comigo. Às vezes, você tem um cenotécnico que é bom marceneiro, mas na hora de fazer ou pendurar a cortina, ele não sabe. Também não sabe a hora de abrir ou fazer uma cortina subir. Há vários tipos de aberturas de cortinas.

As inovações tecnológicas também trazem estímulos de aprendizado e mudanças. No começo,

eu estendia um pano mais claro, que servia de tela. Na Liberdade, no Teatro Célia Helena, havia um pano azul claro, um ciclorama, em que a cena dialogava com as imagens. Hoje, os recursos tecnológicos fazem parte da história contada em tempo real.

A cenografia para o teatro infantil é mais fácil. A casinha não tem profundidade, a janela já mostra uma casa inteira. No teatro para adultos tem que ser uma parede, que não pode ficar balançando, a porta tem que abrir e fechar. Em teatro, diferentemente da televisão com seus recursos técnicos e mão-de-obra, não é possível deixar uma parede, uma porta, que balance ao abrir e fechar. Tudo tem que ser muito bem cuidado. A parede, assim como a mesa, a cadeira e qualquer material cênico tem que dar segurança e confiança para o ator.

Hoje, procuro ser coerente com o que acredito para a realização de um trabalho que atenda as necessidades, capacidade de realização e prazo de entrega. Apesar das inconstâncias profissionais, há cenários que assumo e outros não. A experiência foi essencial para meu aprendizado; uma das coi-

sas que eu falaria aos estudantes é “pé no chão”. No meu caso de cenotécnico: “Vai pegar o cenário para fazer, tem que ver se consegue fazer tudo, consegue atender a data, tem estrutura para construir o cenário. Então, quando for fazer um trabalho, antes de fazer, tenha a certeza de que vai conseguir chegar ao final”.

Mateus construiu um trabalho e o exercício profissional reconhecidos como cenotécnico e contrarregra há mais de 20 anos. Como tantos artistas e técnicos, cuja ausência de cursos profissionalizantes nas áreas de competência podem ser comprovados por programas e matérias de publicidade para requerer o registro profissional por intermédio do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos Teatrais (SATED) junto ao Ministério do Trabalho (DRT), Mateus entregou mais de sessenta programas e esclareceu: “Há peças em que meu nome não consta no programa. Mas o que me interessa mesmo é o trabalho: “Aquela parede ali tem que estar bem-feita”.

☆



Carolina Splendore
e Maria Alice
Vergueiro em cena
de *Why the horse?*.
SESC Santana.
2015. Foto de Fábio
Furtado.

R ETRATO

★ MARIA ALICE VERGUEIRO EM SUA PRÓPRIA CASA¹

Samir Yazbek

Dramaturgo, diretor teatral e mestre em Letras. Consolidou sua formação com Antunes Filho, no CPT do Sesc. Autor de *O fingidor* (Prêmio Shell 1999 de melhor autor), *A terra prometida* (entre os dez melhores espetáculos de 2002, segundo o jornal *O Globo*), *A entrevista* (atriz Lígia Cortez indicada ao Prêmio Shell 2004) e *As folhas do cedro* (Prêmio APCA 2010 de melhor autor), entre outras. Fez conferências em Cádiz (Espanha), Londres (Inglaterra) e Minnesota (EUA). Alguns de seus textos foram publicados (e encenados) na Bolívia, Cuba, França, Inglaterra, México, Polônia e Portugal. É coordenador da Pós-Graduação em Roteiro e Dramaturgia da Escola Superior de Artes Célia Helena.

A atriz

Maria Alice Vergueiro nasceu em 19 de janeiro de 1935. Começou sua carreira em 1962, no Teatro de Arena. Em 1977, fundou, com Luiz Roberto Galizia e Cacá Rosset, o Teatro do Ornitórrinco. Gosta de estabelecer parcerias com jovens talentos, fazendo trabalhos experimentais. Mais ligada ao teatro, trabalhou também em cinema, sendo sua estreia em 1973, no filme *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, passando por *Muito prazer* (1979), dirigido por David Neves e *Perfume de gar-dênia* (1992), dirigido por Guilherme de Almeida Prado, entre outros. Em 1996, ganhou vários prêmios de melhor atriz por seu desempenho na peça *No alvo*, do austríaco Thomas Bernhard. (Fonte principal: *Jornal da Tarde*, 1997).

O autor

Samuel Beckett nasceu em Foxrock ao sul de Dublin, Irlanda, em 13 de abril de 1906 e morreu em 22 de dezembro de 1989. De família protestante, a religião influenciou bastante sua personalidade. Mais tarde, porém, ele mesmo negaria esse aspecto de sua formação. O teatro de Samuel Beckett convida sempre a um triste e desolado espetáculo. Mediante o ciclo percorrido desde *Esperando Godot* (1953) – espelho de uma condição humana que se degradou até seu limite máximo – até *Dias felizes* (1961) e *Vaivém* (1963), Beckett apresenta o homem como essencialmente solitário, órfão de uma natureza que se manifesta como irremediável força destruidora. Considerado como um dos mais importantes representantes da corrente conhecida como Teatro do Absurdo – ao lado de Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet e Fernando Arrabal, levou o tema do absurdo às últimas consequências. (Fonte principal: *Coleção Teatro Vivo*, Ed. Abril, 1989).

¹ Entrevista de Maria Alice Vergueiro a Samir Yazbek em 10 de setembro de 1995, sobre a peça *Katastrophé (Eu não)*, de Samuel Beckett, direção de Rubens Rusche. Texto originalmente publicado pela editora Hucitec, em 2001, no livro YAZBEK, Samir (Org.). *Uma cena brasileira*. São Paulo: Hucitec, 2001, p. 75-95.

O diretor

Rubens Rusche começou sua atividade teatral, como diretor, na década de 1960. Participou, como ator, no Grupo Tuca (Teatro da Universidade Católica) da Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo, sob a direção de Mário Piacentini, entre 1971 e 1974, tendo atuado em *As 40.000 borboletas brancas de Tlon*, criação coletiva, dirigida por Ennio Possebon, e *O terceiro demônio* (prêmios na Argentina, Colômbia e Nova York), criação coletiva, dirigida por Mário Piacentini. Entre 1981 e 1982, fez cursos intensivos visando o estímulo da sensibilidade e da criatividade do ator, bem como a busca de novas linguagens, onde foram desenvolvidas e aplicadas as mais avançadas técnicas teatrais. Em 1996 voltou ao teatro de Samuel Beckett dirigindo a peça *Fim de jogo* com a qual ganhou o prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte). (Fonte principal: material de divulgação cedido pelo ator Edson D'Santana).

Ficha técnica do espetáculo *Eu não*²

Texto – Samuel Beckett

Elenco – Maria Alice Vergueiro, *A boca*

Edson D'Santana, *O ouvinte*

Direção – Rubens Rusche

Cenografia e figurino – J. C. Serroni

Iluminação – Mario Martini

Produção executiva e administração – Márcia

Fasano

Assistente de direção – Marianna Monteiro

Coordenação de montagem – Luis Carlos Rossi

Maquiagem – Vera Perrone

Assistência de cenografia – Ricardo Cukierman

Construção do cenário – Osvaldo Lisboa

Cenotécnico – José Estevão do Nascimento

Pintura – Antônio Carlos Leite

Adrecista – Juvenal Irene dos Santos

Costureira – Alice Corrêa

Auxiliares de construção – Laerte e Divino

Operador de luz – Sérgio Dória

Operador especial – Mônica Mendonça

Divulgação – Marina Villara e Gilberto Lourenço

Fotografia – Lau Polinésio/Visual

Programação visual – Item 3

Contabilidade – Hitoshi Nizhimoto

Secretaria – Maria Regina de Oliveira

Assessoria jurídica – Braz Martins Neto

Coordenação artística – Hilda F. Zerlotti

Coordenação geral – Yacoff Sarkovas

A cena

Primeira cena.

Boca – ... expulsa ... para dentro deste mundo ... este mundo ... coisinha de nada ... antes da hora ... num miserá ... o quê? ... menina? ... sim ... menininha ... dentro deste ... expulsa para dentro deste ... antes da hora ... miserável buraco chamado ... chamado ... não importa ... pais ignorados ... desconhecidos ... ele desapareceu ... ninguém sabe ninguém viu ... mal abotoou as calças ... como ela ... oito meses depois ... quase no mesmo momento ... assim nada de amor ... nem mesmo ... aquele amor que normalmente se sente ... pela criança indefesa ... no lar ... não ... nenhum amor ... de nenhum tipo ... nem antes e nem depois ... portanto uma história banal ... uma vida comum ... até aquela manhã ... ela já então sexagenária ... um dia em que ela ... o quê? ... septuagenária? ... santo Deus! ... ela já então septuagenária ... numa campina ... um dia em que ela passeava por uma campina ... à procura de algumas flores ... algumas florzinhas ... para se fazer uma coroa ... alguns passos e então parava ... o olhar perdido no vazio ... depois ... alguns mais ... e de novo parava... o olhar perdido no vazio ... e assim ia... deixando-se ir ...

² Do programa original da peça.

³ Tradução de Luís Roberto Benatti e Rubens Rusche, inédita.



Foto de Maria Alice Vergueiro no programa teatral de *Katastrophé*, de Samuel Beckett, direção de Rubens Rusche. 1986. Foto de Lau Polinésio. Acervo Biblioteca Raul Cortez, ESCH.

quando de repente ... pouco a pouco ... tudo se desfez ... toda aquela luz matinal ... início da primavera ... e ela deu consigo no ... o quê? ... quem? ... não! ... ela! ... (pausa e primeiro movimento).

Depoimento

Olha. Nós estávamos em fins de 85, começo de 1986, quando o Rubens Rusche me procurou para propor que eu fizesse o Beckett, *Katastrophé*, quatro cenas, quatro historinhas do Beckett. A verdade é que eu não conhecia muito bem o Beckett. Eu conhecia Beckett com *Esperando Godot*. Parece que tinha visto com Cacilda Becker o *Esperando Godot*. Mas o Beckett sempre me pareceu uma pessoa muito hermética, um dramaturgo difícil que falava muito de morte. Era isso que eu escutava sempre. Então eu estava muito curiosa em relação a Beckett. E quando Rubens Rusche estava tão apaixonado pelo projeto, junto com o Yacoff

Sarkovas... Estavam querendo comemorar os oitenta anos de Beckett... Beckett vivo ainda... E entrou até em contato direto com ele... Beckett, um homem muito estranho...

Então eu fiquei muito curiosa e sobretudo muito atenta à paixão que o Rubem Rusche estava tendo por este projeto. Ele passou para mim aquele momento tão importante dele. Eu tomei uma carona nessa viagem. E eu fui muito intuitiva em relação a essa peça, porque ela era absolutamente diferente, pois o Beckett fraciona, por exemplo, a boca do cérebro. É como se fosse uma boca desvairada. É bem surrealista esta cena.

Sempre Beckett trabalha nos momentos limiares, limítrofes, entre a vida e a morte. É como se fosse uma passagem em que a pessoa perde, está perdendo a consciência, mas ainda está ligada à sua vida biológica. Ele conta, Beckett, que escreveu isso em Marrocos. Ele estava num terraço de um hotel, senta-

do, e viu uma mulher acorada num ponto de ônibus, esperando o ônibus, com aquele véu na boca. Ele deve ter imaginado... Ele conta que imaginou como as mulheres árabes são caladas, nunca falam, passam a vida toda só obedecendo... Então ele imaginou o contrário, ou seja, imaginou o que seria um dia em que esta mulher septuagenária resolvesse falar tudo de uma vez. Desembestasse e começasse a falar, falar, falar, sem o controle propriamente do cérebro. Eu achei muito louco isso e o trabalho meu foi um desafio muito grande, porque eu tive que decorar esse poema. Porque é um poema. Você fica imaginando o que é uma boca desembestada que fica falando sem sentido. Mas absolutamente. É muito... É uma lógica, não evidentemente aristotélica, uma lógica poética, o texto do *Pas moi, Eu não* (um dos quatro que integravam o espetáculo *Katastrophé*. Os outros eram *Comédia*, *Cadeira de balanço* e *Catástrofe*).

Por outro lado é um desafio para uma atriz. Porque você me pergunta: “Bom, mas, que atriz é essa? É uma boca que aparece? Não aparece a atriz”. Mas por isso mesmo. É uma técnica muito grande. Imaginei que só fosse técnica, mas não é não. À medida em que eu ia decorando e os espetáculos iam sendo feitos, eu percebia uma coisa muito doida: que eu precisei ficar tão afiada com o texto, tão absolutamente afiada, que a minha boca praticamente falava sozinha, exatamente como na metáfora. Porque eu, às vezes, como atriz, quando começava o espetáculo, estava apavorada. Porque veja: eu não podia errar uma palavra. Todas as palavras precisavam ser ditas e articuladas e ao mesmo tempo numa velocidade imensa. E sentada também de um jeito aparentemente desconfortável.

Porque eu estava... Era uma cadeira que foi construída para mim, como uma cadeira de dentista, em que eu tinha que ficar com a cabeça meio encaixada, uma máscara onde passava um aro pela minha testa, para me dar os limites de onde eu poderia me mexer. Porque a luz estava focando exatamente a minha boca. Eu estava blindada, os olhos fechados. Tinha uma telazinha apenas para eu controlar a luz. Então, eu ficava numa posição... Com uma capa de veludo,



Maria Alice Vergueiro em cena de *A boca*, de Samuel Beckett. Direção de Rubens Rusche. 1986. Fotograma de vídeo. Acervo Biblioteca Raul Cortez, ESCH.

com uma combinação. Porque era necessário que tudo estivesse preto, só a boca ampliada com a maquiagem. Uma maquiagem *clownesca*, porque era a boca a máscara. A máscara era a boca, quer dizer, o ator era a boca, como se a boca fosse a personagem. E com vida própria. E aconteceu que no decorrer do trabalho... No início eu ficava muito atenta. Sabe quando você decora um texto, mas ainda tem que pensar nele para poder falar? Porque era um texto muito difícil. Mas à medida em que os espetáculos iam sendo feitos, o texto já estava automático. Então era possível eu estar pensando numa outra coisa e a minha boca falando.

Pena que a gente não tenha feito o espetáculo mais vezes. Só fizemos três meses. Um mês e meio em São Paulo e um mês e meio no Rio. Porque, se fosse durante um ano, por exemplo, eu creio que iria ficar muito mais, vamos dizer assim, criativa em relação a esse trabalho. Porque esse trabalho me desafiou muito, muito, muito.

É do meu histórico. É, porque, claro, até essa época, por exemplo, todas as minhas peças, todas as minhas atuações, eram muito extrovertidas. Eu trabalhei com Zé Celso (Martinez Corrêa). Mesmo com o Cacá Rosset, eram peças de Brecht. Eu cantava e eram personagens mais extrovertidos mesmo, onde também havia muito improviso, onde o trabalho do ator estava mais centrado nele mesmo. Era quase uma festa, não tinha uma disciplina muito rigorosa.

Eu tinha trabalhado em *O rei da vela*, com Zé Celso. Com Luiz Antônio Martinez Corrêa [diretor teatral] eu tinha feito *O percevejo*, de Maiakovski. Ele tinha me dirigido. *O casamento do pequeno burguês*, muitos shows, ou mesmo com Cacá, *Lux in tenebris*, peças brechtianas. Até 1986 eu tinha feito mesmo mais... Exatamente... Um trabalho brechtiano e mesmo personagens mais extrovertidos. Quer dizer, este trabalho foi um divisor de águas para mim. Exigiu de mim uma nova compreensão do teatro e de mim mesma. Esse contato com Beckett foi para mim muito, muito forte. Eu posso dizer que houve um antes e um depois.

É, o aprendizado da técnica. E tem outra coisa também. A maior parte das pessoas, sobretudo eu que conhecia pouco Beckett, acreditava que ele valorizava muito pouco os atores. Justamente por isso. Porque ele caricaturava tanto e caracterizava tanto ... Veja nesse caso, por exemplo: o ator é transformado numa boca. Quer dizer, um ator vedete, um ator que quer se exhibir... É muito anônimo, quase, esse trabalho, porque é a boca só que aparece. Mas é o contrário disso. É preciso ser muito especial, um ator muito especial para se sujeitar a um trabalho desse. E foi para mim muito importante. É como eu te falei.

Ah! Sim, na minha carreira de atriz. Autoconehecimento também. Porque eu fiquei com medo mesmo de não conseguir, porque era muito, muito, como você viu aí (Maria Alice havia mostrado, antes do depoimento, a fita de vídeo com a gravação do espetáculo), muito exigente. Porque veja bem: você tinha que dominar a técnica. Mas, por outro lado, depois se libertar dela. Porque, se você... É como o trabalho da bailarina: ela usa, usa, usa o exercício de barra, faz, faz, faz. Mas na hora em que ela vai dançar, você não pode vê-la no exercício da barra, você não pode perceber a técnica. A técnica já serviu para ela. Mas no momento em que abre o pano e que ela vai atuar, ela já não pode mais estar presa à técnica. Ela tem que voar. E para mim foi assim. Quer dizer, foi muito difícil conseguir me libertar do trabalho técnico que eu precisei ter. E compreender que essa boca poderia realmente, como era a proposta do Beckett, estar isolada do corpo. É como nos quadros de Magriitt. É bem surrealista. Onde tem uma mão, onde

tem um pé, uma boca... Como desenho animado, com vida própria. Essa boca estava destrambelhada, falando sozinha. Isso precisava passar. Quer dizer, quem estava assistindo aquilo não podia visualizar o ator atrás da boca. Tinha que ver a boca, só. Poderia reconhecer pela voz, mas não podia imaginar.

As outras atrizes, Madeleine Renaud, por exemplo, quando fez isso na França... Foram muito poucas as atrizes que fizeram essa peça. Porque é um trabalho mais de *tour de force* mesmo. É um exercício mesmo. Usaram diversas outras maneiras de atuar. Por exemplo, eu, sentada, como te falei, estava com um foco de luz na boca, uma máscara que escondia o resto do meu rosto. Era, o que podia se dizer, uma tortura. Eu não podia me mexer, eu que sempre fui "mexida". Mas ao mesmo tempo isso não poderia me imobilizar a ponto de me entorpecer, de me incomodar. Eu não podia ficar tensa, sem me mexer. Paralisada. Porque, se não, eu não falaria. Esse adestramento que eu tive era para conseguir ficar absolutamente quieta, mas livre. Sabe, é quando você está sem piscar, mas à vontade, entendeu?

Eu passei por todas essas fases, mas a emoção é outra. Você não pode se emocionar a ponto de entrar num transe de perder o controle e se mexer, por exemplo. Daí a boca sai do lugar e o foco de luz que está absolutamente centrado... Fração de milímetros pode tirar você do foco. Então era um outro tipo de emoção. Era, se eu posso dizer, uma emoção sob controle. Era uma emoção racional.

Não, era incrível porque... Era a primeira cena. Não, depois eram outras histórias. Mas todas elas, vamos dizer assim, falando do mesmo tema, que é esse limítrofe entre a vida e a morte, que o Beckett sempre traz. O inferno de Dante, onde ele se inspirou também. Então o público chegava e eu já estava colocada. Era uma cortina fechada, preta, e eu já estava colocada. Já estava na minha cadeira, já estava com a minha testa atada através de um fio de metal. Foi o Rossi [Luís Carlos, coordenador de montagem] que construiu essa cadeira. Essa máscara trazia uma tela no meu olho, por onde eu podia enxergar a luz. Eu ficava nessa posição, assim, sentada nessa cadeira, com essa capa preta, essa máscara e já tinham me colocado lá. A cortina fechada. Quando a cortina começava a

abrir, acendia uma luz que ficava no palco. O contraluz, iluminador, acendia a luz e saía. A luz, portanto, vinha do chão do palco. Deste momento até o final, era comigo mesma. Quer dizer, não tem retorno. Se erra, te vira. É como um trabalho sem rede. Porque você não pode recomeçar, como por exemplo, num texto em prosa em que você bota um sinônimo, vira a cabeça... Esqueceu o texto, disfarça... Aqui não tinha como.

E aí a plateia começava a rir, às vezes. Tinha uns risos de nervoso. E eu, quando ensaiei, não tinha plateia. A plateia me desconcentrava no início. Porque eu não esperava que rissem, por exemplo, em determinados momentos. E eu não podia esperar o riso para continuar, como se faz no teatro de um modo geral: você espera o riso e depois... E eu tinha um microfone também. Esse microfone era oculto, porque eu tinha que falar muito baixo (falando bem baixinho), era uma voz de travesseiro, era uma voz monótona, não era possível eu projetar a voz acusticamente. Então aquilo tinha que sair sussurrado. E à medida em que a peça ia avançando, o público ia se calando, se calando, se calando... Era uma coisa impressionante. Chegava a um ponto... Porque eu não enxergava o público. Era impossível. Além de eu estar com essa máscara, o teatro tinha que estar absolutamente preto, só a boca iluminada, parecendo o branco. Porque pegava a boca, mas um pouco mais acima. Vinha daqui até aqui (descreve o contorno em seu rosto), eram os lábios, mas a gente ampliava a boca como amplia... Como ele mesmo [Beckett] pediu. Uma máscara, como se fosse uma máscara da boca. Agora você imagine isso... Num palco. Aqui em São Paulo foi feito no pequeno auditório do Sérgio Cardoso, umas cento e cinquenta, duzentas pessoas. Quer dizer, a boca, mesmo tendo ampliado o queixo e em cima do lábio superior até o nariz, vamos dizer assim, essa área aqui, [novamente descreve o contorno em seu rosto], era pequena em proporção ao palco. O monge estava ampliado em cima de um pedestal, também iluminado.

A luz também é toda dada por Beckett. Ele praticamente norteia todinho o espetáculo. Ele é também um diretor. E muitas pessoas diziam que viam a boca caminhar pelo palco. Dava aquela ilusão de ótica, sabe? Porque ficavam meio que hipnotizadas. Você

pode imaginar que o público... Eu não acredito que o público entendesse muito o texto, porque... A lógica é uma lógica poética. Não é por aí.

Eram flashes. Era como se, por exemplo, esta boca estivesse... De uma senhora de setenta anos, mas que ao mesmo tempo estava falando dela, não falando de si própria. Se ao mesmo tempo a boca estava destrambelhada, ela estava também vendo esta boca. Ela era a boca mas estava vendo também a boca. Como se passasse pela boca toda a vida dela, aquele flash de tudo, desde que ela nasceu. Ela fala que nasceu, era menina, ia a supermercados, era muito pobre, morava sentada numa pedra, era uma mendiga... São personagens do Beckett, todos eles anti-heróis. Clochard ... Como aquela velha que ele viu agachada no Marrocos. E... É uma velha, eu via como sendo uma velha. E que, ao mesmo tempo, estava numa campina, via florzinhas, andava... As andanças dela. E são *flashes* todos da vida dela. E essa boca... Ela ia evoluindo, evoluindo... Passava pela cabeça dela as culpas que teve, quando estive no tribunal e se sentia culpada. Depois ela via que não era culpada. Qual era a culpa que ela tinha? Estava nos derradeiros minutos dela. Tanto é que ele [Beckett] propõe que no final se fale mais depressa, mais depressa, mais depressa, mais depressa, a boca desembeste e vá enlouquecendo, a boca vá ficando louca, louca, louca, até que já nem fale mais palavras: imita sons guturais, sílabas soltas. Acho que não dá muito para explicar.

Eu acho que não é uma cena que você possa explicar muito. Tem que ser vista. E como teatro é efêmero, quem viu, viu, quem não viu... Mesmo esse vídeo não é o retrato fiel do espetáculo. Foi muito importante para mim. Quem viu... O interessante é que as pessoas que assistiram a esse trabalho e me encontram... Parece que de nada mais que eu fiz se lembram. (Imitando as pessoas com fervoroso orgulho): “Eu vi *Katastrophé*”, “Eu vi *Katastrophé*...” Param aí, entendeu? Eu acho que... É muito interessante. Foram poucas pessoas que viram, porque, como eu te falei, só ficou um mês e meio aqui. E um mês e meio no Rio. Mas é impressionante como marcou as pessoas que viram. Pena que tenha saído de cartaz tão cedo. Mas a vida é essa. É tudo muito efêmero.

Isso é muito interessante, o que você está me perguntando. Porque eu atualmente fui sondada para um trabalho que poderia ser muito parecido com isto. É uma atriz alemã que esteve aqui, no Brasil, que trabalhou, até fez algumas coisas. Parece que ela fez escola de arte dramática. Agora está na Alemanha. E ela me convidou para um trabalho de um autor alemão. E a peça chama *No alvo*. Ela mesma que traduziu. É a história também de uma mulher que fala, fala, fala o tempo todo. Só que tem mais. Daí é uma personagem mesmo. E tem a filha e um dramaturgo. São três personagens. É desta linha de trabalho. Eu não sei, vamos ver. A peça é muito difícil, é uma peça muito difícil. Mas muito bonita também. É. Se você quiser, eu até vou pegar o nome do autor. Um momentinho só.

(Voltando com o texto da peça). Olha, é de Thomas Bernhard, tradução de Annette Ramershoven. E ela é que seria a diretora.

Ela é alemã, mas fala corretamente o português. Já estive aqui, já trabalhou. Ela foi uma das coristas de um show que eu fiz, chamado *A velha dama indígina* (1988, Bertolt Brecht e Kurt Weill), que o Cacá Rosset dirigiu. Ela fazia uma das coristas, lembra?

Se bem que não tem nada a ver uma coisa com a outra. É o tipo de teatro que eu te falei. Porque também é um poeta. Como Marguerite Duras também. Esse tipo de literatura e de teatro.

Me instiga porque é muito bonito. É uma forma também muito nobre de você se auscultar, de você ir mais para dentro de você mesmo. Exige muito de você. Você veja: se aquele eram vinte minutos, imagine o que é isso. Olha (*folheando o texto*), praticamente só ela que fala. É um desafio muito grande. Porque este texto, por exemplo, para ser feito, precisa ser totalmente decorado. É impossível você...

Bom, aí é que está. Porque na verdade, ao estudar essa peça (voltando a se referir à *Katastrophé*) a gente estudou muito teatro Nô. O teatro Nô tem dois personagens principais, sempre, que ficam se... Praticamente... Há um diálogo entre eles, mas um diálogo *nonsense*. O monge pode ser o antagonista. É o que traz, vamos dizer assim, a figura do imponderável. É a, não digo morte, mas seria o limiar. É o que está ouvindo, por exemplo. É o testemunho desta boca. Representa talvez a plateia, de uma certa manei-

ra. É a personagem daqueles que escutam, só que no campo sagrado. A plateia já seria, vamos dizer assim, pagã. É mais nesse sentido.

Não. Era música. Mas eu sabia da presença dele. Tanto é que, quando tinha aquelas interrupções, quando eu dizia: "Não, ela"... Porque é isso que o Beckett muito queria. Como se alguém perguntasse: "Mas tudo isso aconteceu com você?" E a boca dizia: "Não, ela; foi com ela". Quer dizer, "eu estou fora disso". Então era como se o monge estivesse vendo, testemunhando os acontecimentos. Agora a reação era muito louca. O público não aplaudia, não fazia nada. Ele não conseguia aplaudir. E os atores não vinham agradecer. Não dava, imagina.

Quando terminava o espetáculo. Mesmo cada cena. Terminava, fechava a cortina, começava a outra cena, depois a outra, depois a outra e no fim eles aplaudiam. Mas a gente não voltava para receber os aplausos. Não, não dava para voltar.

Não, não dava. Eu é que propus: "Não vamos não". Não sei, hoje talvez eu até fosse. Hoje talvez eu fosse agradecer. Mas na época eu fui radical. Eu ia embora. Quem quisesse ia lá atrás falar comigo. Algumas iam, outras não.

É, ficavam esperando lá fora, ficavam constrangidas, assim. A gente sumia. Não aparecia mais. Engraçado isso, né? Foi muito forte esse trabalho, foi muito forte.

Foi feita pelo Edson D'Santana, pela Ciza Carvalho e por mim. A produção era do Yacoff Sarcovas. Foi a primeira produção dele. Foi tão bom isso também, não é? Porque ele também veio tão... Ele era tão jovem, tão... Tinha um frescor, assim, uma... Acreditou tanto nesse trabalho, sabe? Estava todo mundo muito inteiro nisso. Foi muito interessante.

Fizemos muito trabalho de corpo. O Rubens Rusche fazia muito trabalho, exatamente isso: de imobilização, de você ficar imóvel, olhar parado. E depois se movimentar bastante. Para você ter um certo controle do seu gestual. Porque tinha uma outra cena que também era muito boa. Chamava-se *Cadeira de balanço*. Mas, na verdade, *Berceuse* é mais "A cadeira de ninar". Eu juntava essa peça com *Eu não*, porque dava a impressão de que era a mesma mulher. Eu gravei em estúdio o texto todo do *Cadeira de balanço*, que é

muito bonito também. Você pode até ter acesso se o Edson (D'Santana) tiver. Ele deve ter outra. E falava só, é como se fossem os derradeiros momentos dessa senhora. Ela estava de preto, com as mãos também assim (apoiadas) numa cadeira. A cadeira balançava, mas não era ela que balançava. A cadeira balançava por ela. Como se ela estivesse, ao contrário... Quando a criança nasce é embalada. E quando você vai morrer, também você vai sendo embalado até o último suspiro. E ela terminava... Caindo a cabeça. Então o tempo todo tinha uma iluminação no rosto e nas mãos. No resto a roupa era preta. Preta com aquelas lantejoulas que brilhavam. Sentada na cadeira. As mãos eram iluminadas e o rosto era iluminado. Mas o olhar tinha que estar extremamente parado. Ele, Beckett, marcava quando o olho fecha e quando o olho abre. E isso tinha que ser religioso.

E o texto em *off*. E era absolutamente controlado também. Muitas vezes meu olho ardia, ardia, ardia, mas eu ficava com ele absolutamente aberto. Depois... fechava. Era muito bonito esse quadro. Esse tem no vídeo mas não está tão bom, porque não foi pego de frente. Então parece uma coisa parada. Parece um boneco mesmo. Porque você pode imaginar o que é... Uma cadeira de balanço muito lenta, e o olho fecha, e o olho abre, o olho fecha, o olho abre. E o som em *off*. É muito bonito também. É uma *berceuse*, isso. Ele escreveu em francês essas peças. Ele era bilíngue.

Esse meu contato com Beckett foi muito importante porque... é muito difícil explicar Beckett, a não ser quando você faz. Diziam que ele era sinistro, que quase todo o mundo que fazia Beckett morria. "Veja a Cacilda Becker..." Contavam uns casos aí, no decorrer da carreira dos atores que, quando fizeram Beckett... Eu cheguei numa época, ensaiando, que comecei a ficar tão ansiosa, tão ansiosa, tão ansiosa... Que eu pensei que não fosse conseguir. Eu tive também um momento muito fúnebre. Porque ele é difícil. Mas acontece que, depois, quando você consegue dominar, pelo contrário, te dá muita alegria. Porque é de uma beleza... É, de repente uma luz.

Foi em 1986. Foi antes do... Engraçado, o Gerald Thomas estava começando. Ele tinha feito um Beckett também, no Rio. Tanto é que muita gente

fica pensando que foi ele que dirigiu essa. Não. Ele fez *Quatro vezes Beckett* (1985, quatro peças curtas de Samuel Beckett, *Teatro 1, Teatro 2, Nada, Aquela vez*), no Rio, com Rubens Corrêa, Ítalo Rossi, Sérgio Brito. Então foi muito interessante, porque o Gerald Thomas gosta também muito de Beckett, tem essa linguagem também muito beckettiana. Mas o nosso espetáculo foi mais radical.

Eu acho que foi quase que simultaneamente, mas uns não conheciam os outros. Eu fui conhecer o Gerald Thomas depois. Ele veio para São Paulo para ver o espetáculo e foi daí que ele me convidou para fazer *Electra com Creta* (1986, Gerald Thomas). Depois disso que ele viu. Ele viu... Eu sei lá, teria muito mais coisas para te falar, talvez, mas não sei se isso já é para você o suficiente.

Porque você que conhece... Mais ou menos você viu as outras coisas que eu fiz, não é? E sobretudo... Não significa, por exemplo, que depois que eu fiz essa peça, eu fiquei tão exigente que não pude fazer mais nada que não fosse Beckett, ou que não fosse essa linguagem. Mas me aprofundou. Me deu um contato com a arte, gramática, que eu não conhecia. Porque é completamente diferente você ver e fazer. Às vezes... Porque eu tinha visto com a Cacilda o *Esperando Godot*, que também era muito bonito, um trabalho muito bonito. Mas eu não me lembro de ter ficado tão tocada e tão emocionada como quando eu fiz. Hoje eu sinto que compreendo muito mais o teatro de um modo geral.

Muito. Ampliado, ampliado. Fico com pena de que aqui no Brasil a gente não tenha a oportunidade de fazer mais coisas.

Porque acho... não sou só eu que acho, claro, o próprio Brecht fala muito isso, que quando uma obra de arte é muito forte, ela modifica você. Tanto você quando vê, quando atingido por esse momento, esse êxtase estético, vamos dizer assim, ou quando você faz. Porque nasce assim um encontro, uma cumplicidade grande, que eu senti, que eu tive com o Beckett, via Rubens Rusche. Ele me introduziu nesse meio, sem dúvida nenhuma. E então? Está bom? ☆

★ A MUSA E A ETERNIDADE

Marco Antonio Rodrigues

Encenador e pedagogo.

Maria Alice Vergueiro

Nasceu em 1935. Sem nenhum favor é uma jovem de 83 anos. Contramaré e tempestade, enfrentou e enfrenta inúmeras dificuldades de todas as ordens: física, moral, financeira. Nunca deixou de se posicionar à frente de uma arte inovadora, revolucionária, adiante de seu tempo. Protagonizou e participou de inúmeros encontros e movimentos estéticos que se inserem na vanguarda e no melhor da cena dos últimos sessenta anos. “Musa underground”, usou e usa sua voz conquistada devido ao enorme prestígio adquirido pela qualidade estética de seu trabalho como intérprete e encenadora, a favor das liberdades e da evolução dos costumes.

*Tudo aquilo que a nossa
Civilização rejeita, pisa e mijá em cima,
Serve para poesia.
Manoel de Barros*

Este é um escrito para dar forma a uma conversa com pretensão de entrevista que fizemos eu e Nani de Oliveira com Maria Alice Vergueiro, que foi firmemente escudada por seu anjo da guarda, o ator com maiúscula Luciano Chirolli.

Como as palavras ditas quando vertidas para os escritos necessariamente não dão conta dos tamanhos, das perspectivas e das proporções – preferimos aqui lidar com imagens na esperança de minimamente dar conta daquele encontro, para nós um acontecimento teatral. O teatro acontece sempre no presente e qualquer registro dele é falho, porque só pode se apoiar no passado, naquilo que já aconteceu, nas memórias, nos apontamentos, nas fotos, nos vídeos: já não é teatro.

Maria Alice encarna o teatro. Até sua condição física, a dificuldade na fala por conta do mal de Parkinson, os limites de locomoção na cadeira de rodas por conta de outros problemas, obriga o interlocutor/espectador a uma atitude ativa.

Nesse dia, a cena é na sua casa, dela e do Lucci, que ali vive desde sempre, desde muito tempo. Eles se conheceram há 25 anos, quando Lucci, ainda estudante, foi pedir a benção da estrela após um Beckett que ela fazia excepcionalmente bem, só para variar. O encontro tímido, da parte dele, acontece nos fundos do Teatro Sérgio Cardoso, na entrada de serviço. Anos depois eles se reuniram para uma trajetória perene e definitiva.

Agora, eles abrem gentilmente a sala para nós. De cara, para maior eficiência deste relato, faço de conta que nunca encontrei os dois juntos. Porque não tenho no vocabulário adjetivos, superlativos suficientemente substantivos para situar a união dos dois: é uma relação de amor que sintetiza todas as imaginações possíveis: mãe e filho, homem e mulher, namorados, amigos, irmãos, marido e mulher. É absoluto. Se o Lucci são os braços, as pernas, a língua da Maria Alice, a Maria Alice é a inspiração, o consolo, o exemplo, o coração do Lucci. Devo estar sendo injusto com um, com outro, com os



dois: aquilo é transcendental, é metafísico, é muito maior do que qualquer descrição porque, provavelmente, já não se distinguem as pernas, os sexos, os talentos, os braços, os cérebros. A vocação. É óbvio que devam ter seus infinitos problemas, mas aquilo é a síntese da incondicionalidade absoluta do afeto e do amor, palavra essencial para a arte.

Enfim, este é o preâmbulo, a cena, o prólogo. E é assim que esta entrevista vira registro de impressões.

*Why the horse?*¹ – Maria tem oitenta, oitenta e poucos anos. Algum tempo atrás andou internada no hospital. Na UTI. Passou lá duas, três semanas. Ela arrancava os acessos, os tubos. Foi amarrada à cama por uma enfermeira. Maria é livre. Dito assim

parece pouco, mas dá para imaginar o que significa para uma mulher como essa estar amarrada. Numa UTI. Gritando pelo Lucci. Quando ele aparece, ela lhe pede que traga uma tesoura. Pra cortar as amarras, ou pra enfiar no pescoço da enfermeira (sabe-se lá) que a ameaçou porque ela gritava muito.

Quando Maria foi internada no hospital, o Pândega², companhia fundada pelos dois, mais o Fábio Furtado, estava estudando Beckett. Maria queria dirigir um Beckett, é excelente encenadora. Eles estudavam *Malone morre*,³ romance do irlandês. Passou o aniversário no hospital. Os companheiros contrabandearam vinho, bolo, de qualquer jeito, muito preocupados, acabaram por fazer lá uma festinha. “Maria é o próprio Malone – diz o Fábio –,

Maria Alice Vergueiro
em cena de *Why the horse?*
SESC Santana. 2015.
Foto: Fábio Furtado.

1 *Why the horse?*, texto inspirado em experiências pessoais da atriz, simula seu próprio velório. O elenco é formado por: Luciano Chirolli, Carolina Splendore, Alexandre Magno e Robson Catalunha. A dramaturgia é assinada por Fábio Furtado.

2 Grupo Pândega de Teatro Jodorowskiano, fundado em 2010.

3 BECKETT, Samuel (1906-1989). Romance. Malone está em um quarto, não sabe bem como e nem porque chegou ali, lembra-se vagamente de sua própria vida e tem apenas uma certeza, a de que vai morrer.



Maria Alice Vergueiro em
cena de *Why the horse?*,
SESC Santana. 2015.
Foto de Fábio Furtado.

nós temos que levar Maria Alice neste estado para o palco quando ela tiver alta”. Lucci, que seria o Malone: “Claro, abro mão, não quero fazer Malone porra nenhuma. Vamos botar a Maria Alice nos tubos, vamos pegar isso e levar isso, essa situação, trazer a enfermeira...” E a Maria naquele morre não morre. Até que finalmente sai do hospital.

“Que Malone, que nada, que tubos, que hospital. Não vamos levar nada disso pro palco. Vamos direto ao assunto: vamos encenar o meu velório.”

Este é o trecho de *Why the horse?*, o trabalho mais atual da Maria e da companhia que já fez mais de cem apresentações.

O enredo é preciso e sintético. Ficção sobre os últimos momentos da atriz e a relação dele(a) com isto. Brecht é nomeado, cantado e narrado, reafirmando que aqui se trata de uma obra épica. O espetáculo caminha sempre entre a lembrança, a memória, a vida de cada um e a cultura, a sociedade, o estar no mundo. O depoimento pessoal tão festejado no teatro de hoje, adquire aqui um sentido público, coletivo. Dando exemplo: os ensaios são construídos em “workshops”: num des-

ses – que posteriormente vai para cena – Maria é abandonada sozinha no palco pelos outros atores. Ela então começa a perguntar: “Onde vocês vão? Não gosto desta sensação de ficar sozinha porque meu irmão antes de morrer, disse pra minha cunhada que estava com medo. Isso não sai da minha cabeça: o medo do meu irmão.” Ela então envereda por um depoimento documental. Noutro momento, Lucci fala do suicídio e imediatamente emenda numa canção de Brecht e Weill sobre. Lá pelas tantas, Maria corta e dirigindo-se à plateia: “Gente e o Walmor, hein?”, causando independente da gravidade do assunto, uma risada sonora. Não há compaixão nem autopiedade. A emoção nasce duma angústia que é de todos, sem perder sua raiz subjetiva e pessoal. Emoção aqui não é sentimento. É a eletricidade gerada por um debruçar-se sobre a vida e suas pequenas e grandes peripécias do cotidiano. Daí a pungência e contundência do espetáculo: um interminável beijo dos dois companheiros pontua a peripécia final, uma vez que os personagens são eles mesmos, e o material dramático se sustenta a partir da vida de cada um dos

dois. Maria faz de sua morte personagem e assim não se submete a ela.

Quando o espetáculo estreou, no SESC Santana, surge um problema. Ao final da temporada, Maria não quer fazer mais. Lucci relata: “Por que você não quer fazer mais? ‘Porque as pessoas vêm pro meu velório e não está tendo velório.’ Eu durmo lá, eu sento lá um pouquinho fingindo de morta, levanto e as pessoas começam: ‘diva! maravilhosa! (palmas)’ E ela agradecia, estava indo embora e: ‘volta!’ Ela tinha que voltar se apoiando em mim e no Alexandre Magno e tal, voltava: ‘maravilhosa!’ E jogavam flor. ‘O que é isso? Estou fazendo um espetáculo pra sair de diva maravilhosa ou é um velório? Não quero mais.’”

Na temporada seguinte, os atores abandonam o palco e Maria fica lá deitada, “morta” até que o último espectador deixe o teatro. O que demora: as pessoas não se conformam – sobem ao palco, rezam, choram, beijam a Maria, trazem oferendas, dinheiro, preces, baseados. Ou permanecem em silêncio. Velam Maria.

Ela aguenta firme, até que o último desista. A morte materializa-se ali, como teatro.

Why the horse? é um acontecimento teatral, o que não é pouco. Um acontecimento teatral é a materialidade do próprio teatro em essência, o que é muito raro de conseguir: a construção poética criada por todos os partícipes, atores e espectadores, o teatro quando acontece como um pequeno deslocamento do tempo e do espaço, como uma pequena revolução.

Mas, *Why the horse?* é ainda mais do que isso: num trecho do depoimento sobre o assunto, Lucci lembra precisamente: “... é como se nós ficassemos abandonados...”

E não é isso? A morte é isso, o luto é isso, o morto leva consigo um pedaço dos vivos. Quando perdemos alguém, perdemos uma parte de nós mesmos.

(...)Ressuscita-me,
nem que seja só porque te esperava

como um poeta,
repelindo o absurdo cotidiano!
Ressuscita-me,
nem que seja só por isso!
Ressuscita-me!
Quero viver até o fim o que me cabe!
Para que o amor não seja mais escravo
de casamentos,
concupiscência,
salários.
Para que, maldizendo os leitos,
saltando dos coxins,
o amor se vá pelo universo inteiro.
Para que o dia,
que o sofrimento degrada,
não vos seja chorado, mendigado.
E que, ao primeiro apelo:
- Camaradas!
Atenta se volte a terra inteira.
Para viver
livre dos nichos das casas.
Para que doravante
a família seja
o pai,
pelo menos o Universo,
a mãe,
pelo menos a Terra.
(Maiackovski, 1963, p. 164)

O ato subversivo, revolucionário, que interroga, mobiliza e espanta, que é o vocabulário e o evangelho dessa artista não é a encenação da própria morte em si.

É encarar a morte como motivo poético, a morte que não é assunto que tenha lugar no mundo da mercadoria.

No mundo da mercadoria, a morte é a síntese de tudo aquilo que não presta, que não tem valor, que precisa ser esquecido, simboliza tudo e todos aqueles que precisam ser rejeitados, mijados e pisados em cima. No nosso mundo, no mundo da mercadoria, a vida é eterna. Sobre a morte, cala-se, como calamos frente aos desaparecidos da ditadu-



Luciano Chirolli, Maria Alice Vergueiro e Danilo Grangheia, em cenas de *As três velhas*, de Alejandro Jodorowsky. Centro Cultural São Paulo. 2016. Fotos de Fábio Furtado.



ra, ao contrário de tantos outros países da América Latina, porque por aqui produziu-se uma grande conciliação nacional onde o perdão virou esquecimento. Não será por conta disso, que hoje, no país tanto se elimina, se apaga, se julga, se tortura, se escraviza? Por conta do esquecimento?

Encenar a morte, ressuscitando a vida, dá passagem a todas essas vozes, essas margens, essa história escondida, sublimada e desaparecida.

Why the horse? é um exorcismo. Solar.

Maria Alice encarna esse arquétipo do artista. É o perigo, a transgressão, o derramamento, o excesso. O discurso é carne. E poesia.

Em espetáculo anterior ao *Why The horse?*, *As três velhas*, quando em temporada no Galpão do Folias, o elenco compunha-se dela, do Danilo Grangheia e claro, do Luciano.

O espetáculo cumpriu longa carreira. Dirigido também por Maria Alice, os atores encarnavam três velhas, num espetáculo escatológico que tratava da figura paterna. Em uma chave de grand-guignol,⁴ (aquele gênero de teatro que procura causar horror e pânico), a obra resultava num retrato patético e bem-humorado a respeito da classe dominante, da aristocracia decadente e senil e da família brasileira. Incesto, escravidão, autoritarismo, alienação são subtemas do patriarcalismo ali escarrado. Antropofagia, realismo fantástico, absurdo e fantasmagoria, humor repugnante, que são marcas genéticas da identidade estética latino-americana estão precisamente postas na cena desta *As três velhas*.

Há nesses intérpretes uma incrível capacidade de rir de si mesmos, de não se levar a sério. A cena ganha uma extrema contundência e um paroxismo brechtiano. Vai daí provavelmente o frescor e a gravidade de tudo que fazem.

O Lucci fala com muita propriedade sobre isso: “Sabe um ponto de identificação da nossa linguagem é que é assim. Nós somos um tipo de atores que os terapeutas morreriam de fome. Porque a gente realmente aproveita o teatro pra isso. Também, né? A gente queria discutir a figura pater-

na de cada um; a minha, a dela, a do Danilo, do que é pra ele, pra cada um. Nós levamos essa questão, nós nos chafurdamos nesta questão, porque ter um encontro forte, potente com esta figura sempre nos potencializa como criadores, artistas e cidadãos. Se o pai é aquele pai ausente a pessoa fica fragilizada, não tem muita opinião, acaba não conseguindo ter uma relação com a vida mais direta. E era isso que a gente queria no espetáculo. Falávamos muito do pai dela, do avô e do meu, também do dele e fomos construindo o espetáculo em cima de imagens que os workshops vinham trazendo. Mas sempre reforçando, como a gente queria o espetáculo grotesco, sempre reforçando uma linguagem que não escapasse a isso.”

No espetáculo, o pai, a figura paterna sempre referida, está na cenografia na forma de um retrato do avô da Maria Alice, não por acaso dono de um cassino em Pindamonhangaba. Na gênese da sociedade da economia financeirizada, do jogo da bolsa, da roleta, do capital, um antepassado desses como personagem faz todo sentido.

É curioso como a figura paterna tem presença sublinhada na etimologia deste espetáculo: o texto é do Alejandro Jodorowski, o cineasta chileno bastante conhecido por sua cinematografia eminente e radicalmente latino-americana. Jodorowski é um tarólogo de primeira, segundo dizem. Certa vez, em uma mostra do seu cinema no Centro Cultural Banco do Brasil, ele se propõe a tirar o tarô para as dez primeiras pessoas sorteadas. O primeiro nome a sair é o da Maria Alice. Ela sobe ao palco, fala de sua atividade. Ele lhe diz que além do cinema escreve peças de teatro. E tirando a carta do Imperador, interpreta: “Você pensa que está num momento pouco criativo, não é verdade? Você vai conhecer um novo homem que vai superar a relação que teve com o seu pai...”

O novo homem? Maria vai ler as peças de Jodorowski, encontra *As três velhas*. O retrato do pai em cena. Quem é o novo homem? O novo teatro? O cineasta-dramaturgo? Sincronicidade.

4 O Grand Guignol foi um teatro na região do Pigalle, em Paris, que, desde sua inauguração em 1897 até à data de seu encerramento, em 1962, era especializado em espetáculos de horror naturalista. (N.E.)

“Pândega-pandilha, foi este o termo que encontramos para transubstanciar o teatro pânico jodorowskiano. É ainda uma forma de confluência, um encontro dos históricos artísticos de todos os que estão envolvidos na cena. Propomos o risco, tanto no sentido de traço, de rabisco, quanto no de arriscar. Um risco cênico.” A descrição está no site do grupo.

... “um encontro dos históricos artísticos de todos os que estão envolvidos na cena...”. Ora, envolvidos na cena do Pândega, estamos todos nós. Ou será que é misticismo, sincronicidade ou exagero mesmo, perceber na montagem de *As três velhas* uma intuição deste Brasil golpista, autoritário, midiático e preconceituoso que vinha se desenhando por aí, já nos começos da segunda década do século atual?

Ao final da peça, as duas velhinhas decrepitas, para não morrerem de fome estão a ponto de devorar a terceira velhinha, a mãe, que é interpretada pela Maria Alice Vergueiro. O ato canibal consentido e aconselhado pela mãe, num exemplo patético de amor materno in extremis é bruscamente interrompido:

Garga. (*interpretada por Maria Alice*) (*de fora do palco*) Milagre! Milagre! Milagre!

(*entra Garga com a voz amplificada por um microfone headset e em uma nova cadeira de rodas: motorizada e com grandes faróis. As gêmeas ficam espantadas. Garga cruza o palco rapidamente.*)

Garga. Minhas filhas, eu não disse que havia a possibilidade de o milagre existir? Aqui está ele! Comida! Um verdadeiro banquete, minhas filhas! (*entra um homem segurando uma bandeja com dois frangos.*) Trajes de gala para as festas! Perucas! (*descem, presos por fios transparentes, dois cabides iluminados com neon que seguram os novos vestidos.*) Leques! Lindas dentaduras! Uma para cada uma! (*O homem entrega leques para Melissa e Graça sai.*)

Melissa. (*com comida na boca.*) Mas de onde vem tudo isso?

Graça. (*com comida na boca.*) É! Quem está pagando tudo isso?

Garga. É o patrocínio dos refrescos Lulu! (*desce uma grande garrafa dos Refrescos Lulu, iluminada por neon.*) Graça querida. (*Graça, interpretada por Danilo Grangheia caminha em direção à Garga.*) Alguém no baile filmou toda a humilhação que você passou. (*Graça fica envergonhada.*) Mas colocaram no YouTube! Foram 5 milhões de acessos numa só noite! Um fenômeno! Agora querem vocês duas como anciãs-propaganda na nova campanha publicitária! Duas marquesas gêmeas, duas sílabas iguais “Lu” e “lu”!

Melissa. (*vestindo-se*) Tínhamos perdido tudo!

Graça. (*em tom de comercial*) Agora podemos fazer da nossa queda uma ascensão! (*veste-se*)

Garga. A publicidade é assim. Converte homens e mulheres em verdadeiros artistas. Acabou a vergonha de aparentar ser o que não somos. Chegou a alegria e o orgulho de sermos o que realmente somos!

Melissa e Graça. Mas o que é que nós somos?

Garga. Maravilhosas putas velhas vendedoras de gasosa

!

Como num final feliz desses horrorosos *reality-shows*, as três velhinhas comemoram os novos dias dos novos tempos que finalmente vieram. Óbvio que em qualquer trabalho artístico o material com que se está lidando está sempre ligado a um tempo histórico e você pode ou não alienar isso enquanto artista-fazedor. Mas atenção, o fato de alienar não significa que o material deixe de existir, e sim, que pura e simplesmente reflita uma falta, uma deficiência, uma cegueira da obra criada. Mas esse Pândega, não deixa escapar nada: no final de *As três velhas*, o futuro não será: ele já é. Uma das peculiaridades da arte é essa capacidade de radiografar o tempo e o lugar e, como Cassandra ou cartomante de rua, quase adivinhar o futuro. Quase numa repaginação nazi, não é isso que se vê hoje em dia? Parte do fazimento “artístico” como propaganda subliminar para os conteúdos que precisam ser enfiados goela abaixo dos “consumidores”. Algumas novelas,

filmes, outras tantas séries disfarçadas de obras de ficção não passam de propaganda subliminar, de merchant de ideologia conservadora e espúria. A disputa do simbólico ganhou uma proeminência absoluta nos modelos de neocolonização. Estava tudo lá nas “Velhas”.

No alvo, *Katastrophé*, *Lux in tenebris*, *Mãe coragem*, *Mahagonny*, *O rei da vela*, *O percebejo*, *Sonhos de uma noite de verão*, *O casamento do pequeno burguês*, o filme *O rei da vela* são alguns dos títulos que passam por esta conversa. Obras de que participou, em geral como protagonista, como encenadora, além dos shows, do Brecht/Weill que cantou, de filmes em que atuou, de suas participações em obras de vídeo, como o *hit* absoluto *Tapa na pantera*. O que é um pequeno panorama da obra desta artista que fez muito e muito mais coisas sempre muito marcantes. Engraçado nos dias de hoje, como a par não ter presença em novelas e ficções televisivas, Maria Alice é tão amada por tantos segmentos e faixas etárias dos mais novos aos muito velhos.

Além do Luciano e de seus próprios companheiros do Pândega, são personagens referidas neste nosso encontro gente como Luiz Galizia, Cida Moreira, José Rubens Chasseraux e Cacá Rosset, todos do Ornitorrinco, coletivo de muito sucesso que ajudou a fundar, quarenta anos atrás. Ou outros nomes como Rubens Rusche e Yacoff Sarkovas, respectivamente encenador e produtor de *Katastrophé*, de Samuel Beckett, numa montagem superpremiada.

A presença no Teatro Oficina e a troca com Zé Celso merece um capítulo, ou pelo menos um parágrafo à parte. Deve ter sido muito especial a curta temporada do *Why the horse?* no Teatro Oficina.

É o Lucci que conta: “Fizemos cem apresentações agora, no Oficina. Foi uma beleza. Uma outra sensação, porque no Oficina, temos várias pessoas lá dentro ligadas ao candomblé, amigos nossos, a gente frequenta lá de vez em quando, a roça deles.

A gente resolveu homenagear também a mãe de santo dela, Nanã, a mãe de cabeça, ancestral. Nanã Buruquê⁵ que no candomblé é uma orixá fantástica. Mora nas profundezas do mar. Muito temida, mas na verdade, não tem nada a temer é mãe de todas. Imagina, morar no fundo do mar e gerar Iemanjá. Pura dádiva. Lá, no fundo do mar, é a morada dela. Então, pegamos o grupo, algumas pessoas do Oficina, para cantar os pontos pra Nanã quando Maria Alice entrava em cena. E o Fábio teve a ideia de tirar Maria Alice dali... oito pessoas ... erguíamos Maria Alice e levávamos o corpo dela pela rampa até a rua. E eles cantando ponto para Nanã”.

Maria Alice ajudou a construir o Teatro Oficina: “...houve um momento, em que o teatro Oficina ficou muito mal. Teve um problema aí de dinheiro, de pagar os aluguéis, não tinha dinheiro nenhum. E eu tinha meu cargo na USP, então eu comecei a ajudar a pagar e, com isso, eu tive uma ligação de produção com o Oficina junto com Luiz Antonio Martinez Correa. E foi uma época muito boa, muito ... A gente foi pra Nancy com *O percebejo*, de Maiakovski. Eu tive uma época com o Zé Celso muito de irmã mesmo. Ele estava no meu carro quando foi preso; foi interessante nossa ligação”.

Foi Maria quem contrabandeou as latas do filme *O rei da vela*, correndo risco de ser presa no aeroporto em plena ditadura. Em outra ocasião, Maria pegou um dinheiro, foi pra Nova York e comprou ácido. Voltou com quatro mil ácidos costurados na calcinha e no casaco de visom da mãe com que se vestiu, vendendo ácido para pagar o aluguel do Oficina enquanto o Zé Celso estava fora do país, no exílio. Isto dá uma ideia do nível de compromisso com o Oficina, a ponto de correr todos os riscos. Ao longo da vida, as contingências foram afastando o Zé e a Maria Alice. Daí, dá para imaginar a comoção dos dois com esta reaproximação construída pela temporada do *Why the horse?* no Oficina.

Oficina, Pândega, Ornitorrinco, só pelos títu-

5 Nanã Buruquê homenageada no dia 26 de julho, símbolo da origem da vida, do renascimento no barro, na lama primordial sendo também a orixá da sabedoria, da calma e da evolução. (www.raizesespirituais.com.br).

los dá para entender com que tipo de gente Maria Alice anda, que tipo de pensamento, que ajuntados ajudou a fundar, manter e inspirar pela vida afora.

O Ornitorrinco vem depois do Oficina. É um grupo que fez enorme sucesso no Brasil e fora dele. Tem um lugar muito especial na cena brasileira, por ser absolutamente iconoclasta. Antes mesmo de nascer, o Ornitorrinco já criava anarquia e confusão: Maria Alice era professora da ECA, Galizia era aluno de televisão, Cacá Rosset, aluno de teatro/direção. Bete Lopes, aluna da Maria Alice escreve uma peça *O cabaré da rainha louca*. Na peça, Maria Alice, professora, é enrabada por Cacá, aluno. O assunto não foi muito bem recebido pelos demais professores: “Essa mulher é louca: além de ser enrabada publicamente ainda puxa fumo com os alunos”.

Aliás, parênteses, Maria Alice, numa entrevista educa com grande sabedoria: “O grande problema é você vender, traficar, ter o comércio disso. Até porque, quando isso acontece o fumo vem ruim, malhado. O ideal seria você ter uma horta.”

Voltando – o episódio vira um cavalo de guerra, e ela é convidada a se retirar da escola. Numa publicação sobre o Ornitorrinco, Cacá conta que quem fez a defesa da Maria Alice foi o Sábato Magaldi, que era crítico e professor de teatro – “Se historicamente os professores enrabam os alunos, por que pelo menos uma vez um aluno não pode enrabar uma professora?”.

Maria Alice aproveita a oportunidade – queria parar de dar aulas. Vai pra Portugal junto com Zé Celso, no exílio dele e depois de uma temporada lá fora, volta ao Brasil e junto com Cacá e Galizia funda o Ornitorrinco. Brecht e Weill são “parceiros” de primeira hora do grupo que de cara renova a cena brasileira por seu antitudo: antinaturalismo, antiromantismo, antirrealismo, anti.... A teatralidade brechtiana cáustica e humorada serve aos propósitos antropofágicos do Ornitorrinco que sem sacralizar as dramaturgias as ressignifica sempre em criações com muita identidade. Na cena brasileira, tem ali as sementes de uma dramaturgia

performática: porque eles, do Ornitorrinco, não se limitam à encenação do texto. O texto é um motivo, um pedestal, um suporte. Tudo é devorado e regurgitado, no espírito da latinidade: da precariedade, do não se levar a sério, da demolição das instituições, das sacralidades, dos preconceitos, da correção política. Aliás o primeiro grande sucesso do Ornitorrinco é o *Ornitorrinco canta Brecht/ Weill*, que vai integrar outras pessoas ao grupo entre elas Cida Moreira. Antes, Maria Alice e Cacá tinham feito *Lux in tenebris*, uma peça curta. Sem esquecer de *Mahagonny*, que de aplauso em aplauso vai parar em Nova York. Como a recriação do texto contém a anarquia ácida própria da identidade do grupo, a Fundação Weill proíbe a montagem. Aliás isto não é privilégio de europeu. Como bons colonizados que somos, a Fundação Villa Lobos também proíbe a execução de *Melodia sentimental no sonhos de uma noite de verão*, que o Ornitorrinco também tinha levado à Nova York. Como se vê, não só no caso da propriedade das matérias-primas como o petróleo, tudo se decide na matriz. Em suma, a censura passa, mas a obra de arte permanece. Mesmo o teatro sendo essa coisa que se esfuma e desaparece tão logo a cortina se feche, o Ornitorrinco marca tempo e território. E tem ecos na cultura e na cena até hoje.

O fato é que o Brecht é uma paixão e um companheiro de viagem da Maria Alice. Tempos depois, ela vai fazer a protagonista da *Mãe coragem*, em direção de Sérgio Ferrara. Mãe Coragem é a típica heroína sem caráter, e são essas as personagens preferidas do Brecht. Ela vive da guerra. É mascate, mercadeja com a guerra. E justamente por isso vai perder os filhos para a guerra.

“Antigamente o teatro funcionava como espelho. Hoje isso não é historicamente possível nem desejável. O teatro deve ser a pedra que quebra o espelho. Primeiro até quebrar o espelho, o teatro é pedra; depois de quebrá-lo o teatro volta a ser espelho, a pedra segue sua viagem em direção ao centro do mistério para onde vão as forças cegas, o teatro fica na super-

ficie quebrada dando conta dos cacos de uma superfície refletida e, ao mesmo tempo revelando o que a sustentava como o real que estava oculto”. Pompeyo Audivert (Ator argentino – nasceu em 1959)

Em tempos de guerra, as criações artísticas, às vezes, não se submetem à exiguidade das condições. Seu caráter matricial talvez more mesmo aí: o teatro para se constituir quebra pedras e morrões. Talvez justamente por isso tenha um caráter anárquico e subversivo. Brecht e outros tantos, como o Plínio Marcos, ou Nelson Rodrigues não podem ser confinados a um território do teatro que trate de verdades a ensinar como o querem inclusive as gentes de boa vontade. Mãe coragem é exemplar porque tem todas as características do arquétipo maternal e é uma ave de rapina já que se alimenta da catástrofe da guerra para sua sobrevivência e a dos filhos. Ironia extrema: paga com os filhos o preço da sua alienação, porque morrem durante o desenrolar da peça. Obrigada à brutalidade do mercado e da mercadoria ela abdica da sua condição subjetiva e ontológica. Não é exemplar esta obra, sem ser catequética, jesuítica, positivista? Afinal, a quem servem estes adjetivos: catequética, jesuítica, positivista? A arte é o campo da marginalidade, não das assertivas constituídas; para conquistar posições no campo das lutas mais legítimas, aquelas identitárias, de resgate histórico dos holocaustos cometidos, como escravidão e barbárie, o teatro precisa mostrar as imagens projetadas, revelar as estruturas que as sustentam para assim poder abalá-las, destruí-las, superá-las. Não raro, o espelho projeta a imagem invertida, aterrorizante, assustadora, para que o público ativamente produza sua própria resposta. Não cabe ao teatro a não ser quando se quer autoritário, fascista, discriminador e claro, catequético, a tarefa de educar, coibir, censurar ou valorar. Este é o papel do público, perante a indagação, o questionamento e a provocação que o bom teatro instiga.

São essas as marcas que são possíveis detectar no teatro da Maria Alice. Vanguarda no seu tempo, cabe também ressaltar como característica de seu

trabalho, uma certa, digamos, dramaturgia em performance. No que compreendo, num conceito tão elástico como o da performance, o texto, o roteiro, enfim a literatura da cena é descentralizada passando o caráter proeminente da cena ao improvisado e a experimentação do intérprete. O “texto” é motivo, mas a cena é livre e se relaciona radicalmente com o tempo e com as condições presenciais e materiais em que está ocorrendo naquele exato momento. Isto é marca registrada das criações do Oficina e do Ornitorrinco, até quando se valem de textos sejam de Brecht ou de Shakespeare, apropriando-os ao seu tempo, elenco, visão e geografia. Maria Alice e o Pândega radicalizam esta prática performática ao encenarem morte e velório no *Why the horse?*.

Quem ainda for vivo, não diga “nunca”!
Neste mundo não há certezas
As coisas não irão ficar como estão.
Quando os opressores tiverem falado
Falarão os oprimidos
Quem se atreve a dizer “nunca”?
De quem é a responsabilidade se a opressão
continuar?
É nossa.
De quem é a responsabilidade se ela for destruída?
Também será nossa.
Levante-se quem for derrubado!
Lute, quem estiver perdido!
Quem poderá deter aquele que está consciente da
sua situação?
Pois os vencidos de hoje serão os vencedores de
amanhã
E o “nunca” transforma-se em “Hoje ainda!”
(*A mãe*, Brecht,)

Vejo aqui, num jornal recente, quando do lançamento do documentário sobre ela com título bem apropriado de Górgona, que eles pretendem encenar *A mãe*, do Brecht. Esta “Mãe” do Brecht é inspirada na *Mãe*, do Gorki, personagem que num período revolucionário passa a ter papel preponderante na luta política ao assumir, sem querer – e

porque o filho foi preso – papel simbólico e emblemático na luta.

Sintomático que esta Maria Alice que enfrentou dificuldades de todas as ordens, a esta altura do tempo, continue a afirmar com todas as letras que a ideia da vida valha a pena, se confundindo assim nas imagens da Mãe e da Górgona. Divino e profano se misturam na figura desta mulher, um híbrido que é meio Apolo meio Dionísio, meio erudição, meio cultura popular, carrefour encantado do homem e da mulher.

Fico aqui imaginando que tipo de aventuras envolverão esta nova encenação. Não por acaso, ocorre que a militância em teatro é para poucos: na *Mãe coragem*, que montou anos atrás, quando faltou dinheiro para acabar a encenação, Maria Alice não teve dúvidas ao vender as joias da família para acabar de produzir o espetáculo. Isto não aconteceu nem uma, nem duas vezes: aconteceu muitas e muitas vezes. Maria Alice, filha de tradicional família paulistana, dessas com mais de quatrocen-

tos anos, nunca teve dúvida em dilapidar alguns recursos que tivesse, a serviço dos desbravamentos de desertos, costumes e cabeças. Gente como eles, ela e o Lucci, é gente em que o talento transborda sustentado pela vocação – essa palavra meio sacerdotal ligada ao êxtase, mas também à renúncia e à celebração.

Falar em cabeça, cabeça feita na umbanda, filha de Nanã Buruquê, a deusa ancestral que é mãe e avó, Maria Alice é o cavalo do orixá, atraindo bênçãos sobre nossas testas, nossos corpos e nossos fazeres. Oxalá! Deus queira!

Vou pôr fim a esse relato com a mesma dificuldade que pusemos fim àquele nosso encontro. Participamos ali de um espetáculo único e o teatro, arte do presente, só acontece palidamente na memória. E nos afetos. Se deixar afetar, contaminar, apaixonar, seduzir, comover. Solidarizar. Ecoar. Algumas das mais caras palavras de ordem deste nosso território-escola, desta nossa sala de aula. ☆

Referências

BECKETT, Samuel. *Malone*.

BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*: em 12 volumes. Tradução: Roberto Schwarz et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. v. 4. 251 p.

MAIAKOVSKI, Vladimir. *O amor*: Antologia poética. Estudo biográfico e tradução: E. Carrera Guerra. Rio de Janeiro: Leitura, 1963. 215 p.