



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**



JOÃO ALBERTO LIMA SANCHES

**A CRISE DO DRAMA *ENTRE NÓS*:
uma reflexão sobre dramaturgias contemporâneas encenadas em Salvador**

Salvador
2013

JOÃO ALBERTO LIMA SANCHES

**A CRISE DO DRAMA *ENTRE NÓS*:
uma reflexão sobre dramaturgias contemporâneas encenadas em Salvador**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a Dr^a Hebe Alves da Silva

Salvador
2013

Escola de Teatro - UFBA

Sanches, João Alberto Lima.

A crise do drama entre nós: uma reflexão sobre dramaturgias contemporâneas encenadas em Salvador / João Alberto Lima Sanches. - 2013.

296 f. il.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Hebe Alves da Silva.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2013.

1. Dramaturgia. 2. Drama. 3. Fábula. 4. Diálogo. Teatro contemporâneo – Salvador (BA). I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 792

JOÃO ALBERTO LIMA SANCHES

A CRISE DO DRAMA ENTRE NÓS: UMA REFLEXÃO SOBRE DRAMATURGIAS CONTEMPORÂNEAS ENCENADAS EM SALVADOR

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em
Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 07 de novembro de 2013.

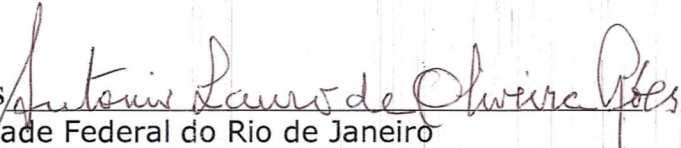
Banca Examinadora:

Hebe Alves da Silva – Orientadora 

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Cleise Furtado Mendes 

Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Antônio Lauro de Oliveira Góes 

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
Universidade Federal da Bahia

Se o fato de sonhar fosse uma espécie de criação dramática, então aconteceria que o sonho é o mais antigo dos gêneros literários, inclusive anterior à humanidade, porque, como lembra um poeta latino, os animais também sonham. E viria a ser um fato de índole dramática, como uma peça na qual somos o autor, o ator e também o edifício, o teatro. Ou seja, à noite, todos somos, de alguma maneira, dramaturgos.

BORGES, 1985

SANCHES, João Alberto Lima. **A crise do drama entre nós**: uma reflexão sobre dramaturgias contemporâneas encenadas em Salvador. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre dramaturgias brasileiras contemporâneas encenadas em Salvador, a partir da perspectiva de utilização da noção de *crise do drama*. O texto dramático *Entre Nós* foi utilizado como vetor para levantamento de aspectos dramatúrgicos identificados em outros oito exemplos de textos dramáticos encenados em Salvador no período de 2003 a 2013, visando promover uma reflexão sobre transformações ocorridas na dramaturgia contemporânea. Para tanto, procurou-se discutir noções diretamente relacionadas aos elementos estruturais dos textos analisados, com a intenção de identificar procedimentos específicos de cada texto que permitem a elaboração de considerações sobre os traços distintivos dessa dramaturgia em seu contexto histórico. Ao longo da dissertação, é apresentada uma avaliação crítica da noção de fábula, considerada um dos principais fundamentos da crise, através de aspectos dos textos dramáticos contemporâneos, em particular, a emersão de elementos épicos e líricos e a predominância das situações dramáticas sobre a ideia de uma ação dramática em progressão linear. São verificadas ainda algumas implicações da crise nas abordagens das personagens e do diálogo dramático, através da análise de mais exemplos que demonstram como o “gesto compositor” do dramaturgo ganhou evidência, enfraquecendo as identidades das personagens, e possibilitando o desenvolvimento de um diálogo contemporâneo, avesso à univocidade, que tende a explicitar o confronto de vozes e discursos, e que se situa, cada vez mais, entre o autor e o leitor/espectador – relativizando a ideia de mediação das personagens que caracteriza o gênero dramático, e colocando em primeiro plano os jogos de linguagem.

Palavras-chave: Dramaturgia brasileira contemporânea. Crise do drama. Fábula. Personagem. Diálogo.

SANCHES, João Alberto Lima. **The crisis of drama between us: a reflexion about contemporary dramas staged in Salvador.** 2013. Master Dissertation – Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

ABSTRACT

This dissertation presents a study on Brazilian contemporary dramaturgy staged in Salvador, from the perspective of using the notion of crisis of drama. The dramatic text *Entre Nós* was used as a vector for lifting dramaturgical aspects identified in eight other examples of texts staged in Salvador in the period 2003-2013, in order to promote reflection on the changes occurring in contemporary drama. Therefore, are discussed notions directly related to the structural elements of the texts analyzed, with the intention of identifying specific procedures of each text that allow considerations about the distinctive features of these dramas in its historical context. Throughout the dissertation, is presented a critical assessment of the notion of fable, considered one of the main foundations of the crisis, through aspects of contemporary dramatic texts, in particular the emergence of lyrical and epic elements and the predominance of dramatic situations instead of the idea of a dramatic action in a linear progression. It is further verified the implications of the crisis in the approaches of the characters and dramatic dialogue, through the analysis of more examples that demonstrate how the "gesture composer" of the playwright gained evidence, weakening the identities of the characters and enabling the development of an contemporary dialog, averse to univocity, which tends to expand the clash of voices and discourses, and which lies increasingly, between the author and the reader / spectator - relativizing the idea of mediation of characters that characterizes the genre dramatic, and foregrounding language games.

Keywords: Brazilian contemporary dramaturgy. Crisis of drama. Fable. Character. Dialogue.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I. A CRISE DO DRAMA: UM CONCEITO OPERATIVO	12
1.1. O texto e o drama.....	12
1.2. Dramas do drama.....	16
CAPÍTULO II. A CRISE DO DRAMA ATRAVÉS DA FÁBULA	27
2.1. Algumas considerações sobre “fábula”.....	27
2.2. Fábula entre nós.....	39
2.2.1. Os modelos actanciais	45
2.2.2. Matilde	51
2.2.3. Entre Nós, Matilde	55
2.2.4. Papagaio	60
CAPÍTULO III. A CRISE DO DRAMA ATRAVÉS DAS NOÇÕES DE PERSONAGEM E DIÁLOGO	67
3.1. Personagens entre nós.....	68
3.2. Enunciadores.....	80
3.3. Entre diálogos e monólogos.....	84
3.4. Diálogos entre diálogos.....	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	103
ANEXOS	107

INTRODUÇÃO

Os autores dramáticos e os respectivos críticos têm um vocábulo em comum: *poética*. Esta “poética”, os dramaturgos fundam-na empiricamente através da diversidade das suas obras, e os estetas do teatro procuram atribuir-lhe uma acepção geral e uma formulação teórica. Enquanto que os primeiros inventam, numa determinada época, os possíveis da sua arte, os segundos trabalham, geralmente *a posteriori*, no sentido de delimitar o campo dos possíveis. Mas será que esta abordagem hesitante das *dramaturgias* imediatamente contemporâneas merece o título de poética? Poder-se-á fixar, através do discurso crítico, o que existe apenas num estado incoativo, o que apenas teve tempo de começar? (SARRAZAC, 2002, p. 23).

A diversidade da produção dramaturgical atual desafia as iniciativas teóricas de generalização. Dramaturgo, roteirista, redator publicitário – são diversos os ofícios que envolvem a criação de textos dramáticos – o teatro não é mais o único veículo do drama. Da mesma forma, o espetáculo teatral não corresponde mais, necessariamente, à tentativa de representação de um texto previamente escrito por um autor – nem a um formato pré-determinado de composição. A dramaturgia, hoje, parece gozar de uma ampla plataforma de criação, além de uma liberdade formal e temática inédita. Porém, mesmo neste contexto de grande abertura, em que se dá o desenvolvimento simultâneo de diferentes concepções de dramaturgia, é possível encontrar recorrências, não apenas uma série de particularidades.

Nasci em Salvador e, desde 1997, trabalho profissionalmente como dramaturgo. Sempre tive interesse pelo estudo de textos dramáticos, especialmente os encenados na Bahia. O meu trajeto teve início com uma precoce prática da escrita literária de contos e crônicas que, em seguida, me levou à dramaturgia. O exercício continuado da dramaturgia também despertou meu interesse pelos ofícios de direção e iluminação e estabeleceu a minha vinculação profissional ao teatro. Após quinze anos de atividade regular nessas três funções, alguns trabalhos fora da Bahia e do país, surgiu o desejo de continuar os meus estudos formais na área de Artes Cênicas com enfoque na prática dramaturgical contemporânea. Isto não apenas em virtude da dramaturgia ser um tema recorrente em minhas reflexões sobre teatro, e o principal referencial da minha prática artística, mas também por ter observado uma variedade, e ainda certa recorrência, de determinados procedimentos de escrita que estão presentes em formatos cênicos de diferentes regiões do Brasil, e também de outros países.

Para realizar a escolha de uma perspectiva metodológica, procurei entrar em contato com a recente produção teórica e acadêmica, voltadas para a dramaturgia e para o teatro contemporâneos. Num primeiro momento do processo, tive a impressão de encontrar estudos dedicados ao registro e à discussão de experiências cênicas com mais frequência do que materiais sobre a dramaturgia das produções teatrais. Em especial, o conceito de *teatro pós-dramático*, tão debatido no universo acadêmico, chamou a minha atenção, por apresentar diferentes aspectos e procedimentos das teatralidades contemporâneas, através de uma oposição ao “drama” e à própria noção de representação, ou mimese. Essa condenação das formas dramáticas defendida pelo conceito de *teatro pós-dramático* me pareceu negar a diversidade da produção dramaturgical mais recente, que se desenvolve e se transforma simultaneamente à prática cênica, ou espetacular. Diante dessas provocações, eu busquei ampliar meus recursos para uma reflexão sobre a dramaturgia contemporânea e, conseqüentemente, sobre a minha prática profissional. Para tanto, procurei por referências teóricas que reconhecessem e afirmassem o desenvolvimento contínuo da dramaturgia e, ao mesmo tempo, levassem em consideração as reflexões que questionam o drama, a narrativa, ou mesmo a tradição e suas representações “absolutas” de mundo.

Nesse percurso, encontrei o recém-publicado no Brasil *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, organizado por Jean-Pierre Sarrazac, e escolhi a noção de *crise do drama* no sentido de crise permanente, tal como propõe a referida publicação, para orientar meu estudo sobre a dramaturgia brasileira encenada em Salvador no início do século XXI. Entendi que a contraposição das práticas contemporâneas a essa noção de crise da forma dramática poderia gerar uma reflexão relevante sobre a nossa prática sem, no entanto, me fazer aderir a uma posição teleológica ou a concepções específicas de dramaturgia. Como é grande a quantidade de peças originais e autores encenados no período, ao invés de realizar primeiramente um levantamento mais extenso de textos e autores (o que, acredito, será possível no nível do doutorado), utilizei, inicialmente, o instrumental teórico na análise de um objeto mais restrito, no caso, de um único texto dramático escrito por mim, a partir do qual estabeleço relações com outros exemplos. O texto escolhido intitula-se *Entre Nós – uma comédia sobre diversidade*, e gerou duas montagens profissionais. A primeira, realizada em Salvador, foi dirigida por mim e estreou em 2011, pouco antes do início desta pesquisa e do meu contato com a principal parte do *corpus* teórico. A segunda foi dirigida por Paulo Guerra da *Cia Alarde de Teatro* e estreou em 2013, na cidade de Porto Alegre. A proposta foi investigar como a noção de *crise do drama* pode ser útil para o estudo da nossa dramaturgia, através da

abordagem de algumas questões relacionadas a essa “crise” que podem ser identificadas no texto *Entre Nós* e em outros exemplos recentes. Foram identificados e discutidos alguns aspectos presentes nas obras que também são apontados pelo *Léxico*, principalmente, pelos verbetes *Fábula (crise da)*, *Personagem (crise do)* e *Diálogo (crise do)*. Isto porque, segundo a publicação organizada pelo dramaturgo e professor Jean-Pierre Sarrazac, a crise do drama pode ser abordada através da crise de todos os elementos constitutivos do drama, em particular, de algumas noções tradicionais:

Crise da fábula, obviamente – isto é, ao mesmo tempo déficit e pulverização da ação –, que permite sobretudo a eclosão das atuais dramaturgias do “fragmento”, do “material”, do “discurso”. Crise do personagem, que, apagando-se, retraindo-se, liberta a Figura, o declamador, a voz. Crise do diálogo, em cujo favor inventa-se um teatro cujos conflitos inscrevem-se no próprio âmago da linguagem, da fala. Crise da relação palco-plateia, com o questionamento, no – e a partir do – texto mesmo, do textocentrismo (SARRAZAC, 2012, p. 33).

No caso da Bahia, especificamente em Salvador (principal centro de produção teatral do estado), pode-se afirmar que existe uma quantidade significativa de dramaturgos atuantes: Cleise Mendes, Claudio Simões, Cláudia Barral, Marcos Barbosa, Aninha Franco, Gil Vicente Tavares, Fábio Espírito Santo, Bertho Filho, Elísio Lopes Júnior, Luciana Comin, Vinnicius Moraes, Adelice Souza, Paulo Henrique Alcântara, Cacilda Póvoas, Débora Moreira – muitos deles com textos encenados ou lidos publicamente fora da Bahia, até mesmo fora do país. Esses artistas são apenas alguns exemplos dos responsáveis pela dramaturgia brasileira publicada e/ou encenada em Salvador no início do século XXI. Como mencionei anteriormente, a reflexão sobre o texto *Entre Nós* procura se estabelecer em meio a outros exemplos da nossa dramaturgia, pois este estudo é apenas um ponto de partida, uma primeira etapa de um estudo mais amplo que pretendo realizar sobre o tema. O critério de escolha que reúne as peças mencionadas por esta pesquisa é, portanto, a minha percepção de que essas criações têm características que podem ser identificadas e relacionadas ao conceito operativo de *crise do drama* – o que eu espero conseguir demonstrar com esta dissertação.

No primeiro capítulo, exponho algumas das questões colocadas sobre as formas dramáticas a partir do Renascimento, que acabariam por radicalizar as dicotomias *texto/espetáculo* e *drama/teatro* durante o século XX: a ascensão e a crise da tradição aristotélico-hegeliana; a afirmação da presença do encenador; a emancipação da teatralidade e as novas possibilidades

do drama, também através da linguagem audiovisual. Assumindo uma posição de defesa das práticas dramáticas contemporâneas, discuto as concepções de superação do drama, em particular, a que Hans-Thies Lehmann apresenta em sua formulação de um *Teatro pós-dramático*. A partir desse questionamento, procuro fundamentar a utilização da noção de *crise do drama*, tal como abordada pelo *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, para realizar o estudo proposto.

No segundo capítulo, considerando a problematização da fábula como aspecto central para a *crise do drama*, apresento algumas das principais noções do termo, e ideias associadas a essas noções, que são utilizadas pela pesquisa. Procuro identificar e comentar alguns aspectos dramaturgicos que estariam relacionados à *crise do drama*, segundo as definições apresentadas, que podem ser observados na peça *Entre Nós* e em outros exemplos da nossa dramaturgia.

No terceiro e último capítulo, abordo alguns aspectos relacionados às noções tradicionais de *personagem* e *diálogo dramático*, que são redimensionados pelas dramaturgias moderna e contemporânea, e que estariam diretamente ligados às noções de *fábula*, ou aos procedimentos de construção/desconstrução da narrativa no texto dramático. São comentados e identificados na peça *Entre Nós*, e em outros exemplos mencionados pela pesquisa, aspectos como o “enfraquecimento” contemporâneo da personagem dramática, que tende a se desreferencializar, perdendo identidade, seja em ação ou em caráter. Também é abordada a recorrência do endereçamento do discurso para a plateia, que, cada vez mais, põe o autor e/ou os atores em diálogo direto com o público, transformando a comunicação indireta característica do diálogo dramático. Por fim, procuro destacar, nas considerações finais, algumas características observadas que são comuns aos exemplos mencionados e, assim, levantar algumas hipóteses para um estudo mais amplo das dramaturgias contemporâneas encenadas em Salvador.

CAPÍTULO 1 - A CRISE DO DRAMA: UM CONCEITO OPERATIVO

1.1 O texto e o drama

Entre as diversas transformações pelas quais passou a arte teatral durante o século XX, é notável a mudança do “status” do texto dramático em relação ao espetáculo (*opsis*). As práticas contemporâneas redimensionaram as atribuições do texto no processo de criação teatral e estabeleceram os aspectos relativos à natureza espetacular, ou cênica, da arte como os principais referenciais para a teatralidade. Diferentes definições explicitam isto como: “É o teatro menos o texto [...]” (BARTHES, 1964, p. 41), ou “A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico) [...]” (PAVIS, 2011, p.372).

A distinção entre *texto e espetáculo* já está presente na *Poética* de Aristóteles, que considera o espetáculo como uma parte periférica e, possivelmente, dispensável, da tragédia:

Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta (ARISTÓTELES, 1984, p. 247).

A valorização do texto marcou a história do teatro ocidental, fundamentando diferentes teorias, práticas e questionamentos. Se considerarmos contemporâneo tudo que ocorre a partir da Revolução Francesa, para usar a tradicional divisão dos períodos históricos, é possível conceber como uma novidade contemporânea o questionamento radical da literatura dramática, capaz de gerar uma tirania inversa: a do espetáculo sobre o texto dramático. No século XX, o “textocentrismo” conheceu uma condenação mais efetiva, motivada em grande medida pelo progresso das tecnologias do espetáculo (com destaque para o aperfeiçoamento da iluminação cênica e da mecanização do palco que se iniciam no século XIX) e pela afirmação contínua da presença do encenador, cuja função viria a se tornar uma disciplina e uma arte em si a partir do naturalismo, especialmente com o trabalho do duque Jorge II de Meiningen, André Antoine e Constantin Stanislavski (PAVIS, 2011, p.128). É curioso, no

entanto, observar como a produção dramática foi determinante para o surgimento da arte da direção teatral que, por sua vez, viria a contribuir para uma espécie de “literatofobia” no teatro contemporâneo:

Em resumo, no início do século XX a arte da encenação exigia o apoio de um bom texto. [...] a história das relações entre Stanislavski e Tchecov revela, quem sabe, uma nova fragilidade da posição dominante do escritor e do texto: ou, pelo menos, uma ambiguidade decorrente da importância que arte do encenador vai então assumindo. Tchecov, com efeito, queixa-se, após um certo número de experiências bem-sucedidas, de que Stanislavski deturpa, através da encenação, a sua obra. [...] Mas Stanislavski não lança mão do argumento dos direitos do encenador para justificar a proposta de uma visão original. Ele se defende proclamando a sua fidelidade às indicações cênicas de Tchecov! Tudo isso, afinal, revela uma transformação, embora ainda latente, das respectivas posições hierárquicas do autor e do diretor. [...] Em outras palavras, o encenador não é mais um artesão, um mero ilustrador. Mesmo sem afirmá-lo ainda claramente, ele se torna um criador. E é ali que reside a fonte do conflito (ROUBINE, 1998, p. 50-51).

Além do desenvolvimento da teatralidade relacionado às tecnologias do espetáculo, e de suas implicações nas relações hierárquicas comuns aos processos de criação teatral, outras variáveis também determinaram (e ainda hoje determinam) a condenação do texto como, por exemplo, o questionamento da posição logocêntrica, e de princípios como a autonomia da razão, entre outros convencionalmente associados à modernidade. A crença na linearidade histórica rumo ao progresso, a crença na obtenção da *Verdade* através da *Razão* e da *Ciência* passa a ser objeto de desconfiança e relativização, ou mesmo de combate, a exemplo dos escritos de Friedrich Nietzsche e, posteriormente, dos trabalhos dos teóricos da *pós-modernidade* Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard e dos *pós-estruturalistas* como Jacques Derrida. A partir do final do século XIX, a palavra não é mais a principal depositária da verdade, a liberação das formas inconscientes da imagem e do sonho (a *Psicanálise* surge nesse período) estimulam a exclusão do domínio do verbo sobre a arte teatral, promovendo a cena e tudo que se pode operar nela ao “escalão organizador supremo do sentido da *representação*” (PAVIS, 2011, p. 406). A concepção do teatro herdada do século XIX, na qual o texto dramático seria o fundamento da representação, passa ser redimensionada e, conseqüentemente, incluir diferentes sistemas de signos como o espaço, a imagem, a iluminação, o ator em movimento, o som etc. Cada um desses elementos ganha maior peso na criação artística e o aspecto sinestésico da relação do espectador com o espetáculo teatral passa a ser valorizado, contribuindo para a transição de uma prática do teatro “em que é o

texto que *faz sentido*, a uma prática em que *tudo faz sentido* e se inscreve em uma dramaturgia de conjunto” (RYNGAERT, 1998, p. 66).

Na história do Teatro, as relações entre texto e encenação sempre foram críticas, talvez pela própria natureza da arte teatral. Se, com o endosso de Aristóteles, o texto foi o elemento mais valorizado oficialmente na nossa tradição, isso não significa que uma série de práticas teatrais não tenha, desde sempre, problematizado essas relações e demonstrado interesse especial no trabalho cênico, ou espetacular. No entanto, especialmente a partir do início do século XX, com as novas tecnologias e com o estabelecimento da profissão *encenador/diretor*, torna-se mais evidente a crescente emancipação de uma poética da cena que, aliada aos movimentos de questionamento do logocentrismo, vai se afirmar durante todo o período, gerando uma série de embates, teorias e práticas diversas.

Essa aventura histórica desdobra-se em diferentes teorias do teatro, por vezes expostas em visões divergentes, num mesmo período, como o “culto ao texto” de um Copeau e a afirmação do encenador como “regente supremo”, por Gordon Craig, nas primeiras décadas do século passado. As posições extremadas alternam-se por décadas, em movimentadas polêmicas que buscam opor, aos males do “textocentrismo”, uma espécie de “literatofobia”, ou seja, a rejeição de qualquer ascendência da palavra escrita sobre a materialidade cênica (MENDES. In: BARBOSA et al, 2011, p. 11).

De qualquer forma, “notadamente com Craig e Artaud, o teatro se liberta da literatura dramática; já não se coloca em segundo plano de uma operação na qual a peça escrita será o primeiro plano” (SARRAZAC, 2010). Conseqüentemente, retirado do topo da hierarquia do processo teatral, o texto dramático passou a ter a sua identidade questionada pela ideia de que, em princípio, todo texto pode servir de matéria a uma encenação: “pode-se fazer teatro de tudo” (VITEZ, 1976). Logo, o que seria propriamente um “texto de teatro”?

Quando o espetáculo prevalece (e, mais uma vez, esse não era de forma nenhuma o projeto de Vitez, grande entusiasta da escrita), os textos dramáticos perdem toda necessidade e toda especificidade [...] A liberdade da cena, indispensável para o desenvolvimento do teatro, exerce uma influência ambígua sobre a escrita. Já que tudo é permitido, também os autores podem se permitir imaginar as formas mais originais e mais inovadoras, dado que as convenções do passado explodiram e não exercem mais sua ditadura. Mas, uma vez que tudo é permitido, eles não dispõem de nenhuma garantia sobre o devir cênico de seu texto se este vai além do simples *status* de matéria da representação (RYNGAERT, 1998, p. 65-66).

Ainda que as convenções teatrais tradicionais sejam continuamente questionadas pela liberdade da cena e, conseqüentemente, muitos textos apresentem formatos mais híbridos, ou indefinidos, de dramaturgia, há elementos em comum entre esses textos que permitem justamente que os identifiquemos como dramáticos ou “de teatro”, a exemplo das indicações cênicas, das réplicas, das personagens e dos cenários – só para citar os elementos que compõem os dois planos do *texto dramático* segundo o *Esboço de uma teoria da forma dramática* de Steen Jansen (JANSEN. In: BARTHES et al, 1980, p.99). Porém, a questão que vem à tona, e que me parece fundamental no entendimento da natureza do texto dramático, é a dicotomia *drama/teatro* – esta, talvez, genuinamente mais recente.

Historicamente associadas, as palavras *drama* e *teatro* foram utilizadas como sinônimos durante centenas de anos – o teatro seria o lugar do gênero dramático por excelência. A separação conceitual dos termos se estabeleceu com a popularização de práticas dramáticas “não teatrais” (em rádio, televisão, cinema) e de práticas teatrais “não dramáticas” (como as que a noção de *teatro pós-dramático* pretende abarcar). Porém, diante desse contexto, o que poderia ser entendido como *drama*? E qual a sua relação com o *texto*?

O significado original da palavra grega é *ação*. Na *Poética* aristotélica, *drama* seria a imitação por personagens em *ação* diante de nós – ideia que coincide com a classificação das obras poéticas apresentada por Platão na *República*. No gênero dramático, portanto, se daria a ilusão máxima, o autor desapareceria, as personagens *falariam/agiriam* em seu lugar, ou sem a sua intermediação. “No drama não se vê a linguagem, mas o agente que a produz” (MENDES, 1995, p. 31). Nesse sentido, o termo drama se referiria a todo texto dramático, a toda peça do *gênero dramático*. Daí a vinculação histórica do termo *drama* ao texto e, conseqüentemente, ao teatro – veículo primordial do drama, “lugar onde se vê”.

A teoria dos três gêneros (épico, lírico e dramático) é uma construção abstrata, uma visão proposta a partir da observação de obras concretas, que não procura estabelecer modelos de obra, não tem a intenção de definir a multiplicidade artístico-histórica da produção poética, pois “não existe pureza de gêneros em sentido absoluto” (ROSENFELD, 2010, p.16). Os termos *Épica*, *Lírica* e *Dramática* têm um sentido *substantivo*, pois correspondem simultaneamente aos conjuntos das obras e aos ramos nos quais essas obras podem ser classificadas como pertencentes. Já os termos *lírico*, *épico* e *dramático* têm um sentido

adjetivo que se refere aos *traços estilísticos* de uma determinada obra. Traços que podem estar presentes em maior ou menor grau qualquer que seja o gênero “substantivo” dessa obra.

Lírico, épico, dramático não são, portanto, nomes de ramos em que se pode vir a colocar obras poéticas. Os ramos, as classes, multiplicaram-se desde a antiguidade incalculavelmente. Os nomes Lírica, Épica, Drama não bastam de modo algum para designá-los. Os adjetivos lírico, épico, dramático, ao contrário, conservam-se como nomes de qualidades simples, das quais uma obra determinada pode participar ou não (STAIGER, 1997, p. 186).

Ou seja, os três gêneros seriam noções que serviriam para auxiliar estudos e abordagens da criação ficcional. Seriam três termos da Ciência da Literatura que representariam três qualidades, modos de ser atemporais ao homem, “virtualidades fundamentais da existência humana” (STAIGER, 1997, p.165). O drama “absoluto” seria, nessa perspectiva, uma utopia.

1.2 Dramas do Drama

Desde o surgimento da primeira tradução para o latim da *Poética* de Aristóteles em 1498, as traduções comentadas (a exemplo das de Paccius, Robortello, Maggi, Scaliger, Castelvetro e outros) passaram a difundir pela Europa a doutrina “aristotélica” que, aos poucos, se transformou em ortodoxia, especialmente na França. As regras clássicas, frutos de interpretações particulares da obra de Aristóteles, realizadas por intelectuais que não tinham interesse pela prática teatral, representaram com sucesso a ideologia absolutista da época e acabaram se transformando em regulamentação para os dramaturgos.

Acima de tudo o aristotelismo francês impõe duradouramente a ideia de que a obra de arte só pode atingir a perfeição com a condição de se conhecer e pôr em prática o conjunto das leis que permitem tal realização. Nada é mais distante do espírito clássico do que a ideia de uma inspiração original que extrairia de si mesma suas próprias regras. E ele faz dessas leis não meras orientações que cada um poderia seguir a seu bel-prazer e adaptar a necessidades específicas, mas imperativos que não podem ser infringidos (ROUBINE, 2003, p.25).

Supostamente baseadas em Aristóteles, as regras das três unidades (tempo, lugar e ação), o ideal de “peça bem feita”, ou a concepção de síntese do épico e do lírico operada no gênero

dramático, segundo a *Estética* de Hegel, entre outros cânones, se impuseram até o fim do século XIX como os principais parâmetros da criação teatral. Neste horizonte, drama significaria *acontecimento interpessoal no presente*. Caberia ao drama representar ações construídas a partir de vontades humanas em conflito, excluindo-se todos os elementos exteriores à troca interpessoal realizada através do diálogo – o que garantiria seu caráter “absoluto”.

O Drama da época moderna nasceu no Renascimento. Como audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo, ele construía a efetividade da obra na qual pretendia se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens. O homem só estava no drama como ser que existe *com* outros. O estar “entre outros” aparecia como esfera essencial de sua existência; liberdade e compromisso, vontade e decisão, como as mais importantes de suas determinações. O “lugar” em que ele ganhava realidade dramática era o ato de decidir-se. No momento em que decidia integrar o mundo de seus contemporâneos, sua interioridade tornava-se manifesta e se convertia em presença dramática (SZONDI, 2011, p.23-24).

Com essa perspectiva, o teórico Peter Szondi no livro *Teoria do drama moderno* formulou a noção de *drama absoluto* como uma síntese das aspirações do drama moderno: “Para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si. O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala, institui o que se pronuncia” (SZONDI, 2011, p.25).

Se o drama moderno, segundo Szondi, pretendia ser “absoluto” e começou a se desenvolver em um contexto ideológico absolutista, ou aristocrático, o seu período histórico (transição do feudalismo para o capitalismo, estabelecimento e queda do Absolutismo, Revolução Industrial) foi marcado pelo processo de ascensão gradual da burguesia – classe que se impôs socialmente através do capital. Parece natural que a dramaturgia tenha passado então a refletir também os ideais da nova classe, a exemplo do *drama burguês* e do *melodrama*. A burguesia ascendente queria se reconhecer no palco – as histórias da realeza que ela tirou do poder, e suas grandes questões públicas, não representavam satisfatoriamente a nova sociedade que se formava. A nova classe queria ser representada através de histórias “nas quais o sacrifício por um povo se transformava num sacrifício pela família. Nas quais a honra de uma dinastia transformava-se em herança de bens” (TAVARES, 2009, p.2), onde os conflitos da esfera pública davam lugar aos da vida privada, familiar, doméstica.

Diferentemente da tragédia clássica, os primeiros teóricos do drama burguês foram dramaturgos, como Lillo, Diderot, Lessing, Mercier, Lenz – pessoas da prática teatral da época. Embora não tenha rompido com o aristotelismo, o movimento foi responsável por reinvidicações e aberturas importantes como a quebra da “cláusula de estados” (que, supunha-se, previa apenas reis e nobres como heróis da tragédia) e o questionamento da regra das três unidades (um exemplo é a dramaturgia do *tableau*, ou de quadros, que problematiza a progressão da ação). O gênero representou um passo determinante no “aburguesamento do drama”, especialmente, através da privatização do universo dramático e da busca de uma sentimentalidade como forma de aproximação entre o palco e a plateia (SZONDI, 2004).

Ao invés do efeito de “piedade e terror”, objetivo da tragédia clássica, que jogava de modo complexo com os extremos de identificação e distância, trata-se agora de produzir um grau máximo de aproximação entre palco e plateia, de modo a envolver o espectador nos “movimentos de alma” [...] A sentimentalidade brotaria da negação do conflito quando ele ocorre entre os membros de uma família. No novo contrato social dos séculos XVII e XVIII, o lar burguês é o lugar da felicidade terrena possível, e os familiares são bons por definição, como figuras da intimidade compartilhada. Nesse quadro, o conflito familiar não pode se resolver numa ação objetiva (e quase sempre sangrenta, como na tragédia clássica) e é transformado em sentimento: lágrimas, comoção, melancolia (MENDES, 2005, p.2-3).

Embora nos livros *Teoria do drama moderno* e *Teoria do drama burguês*, Szondi não relacione o drama burguês ao melodrama, é possível identificar no desenvolvimento do melodrama traços desse processo de “aburguesamento” da forma dramática observado pelo autor – uma vez que o gênero criou peças que expressaram ainda mais os valores da burguesia ascendente, e que também afirmaram uma utilidade pedagógica em relação a essa mesma burguesia. Inicialmente, o melodrama se utilizou das regras clássicas para conseguir reconhecimento literário e teatral, e se desenvolver na França. Com sucesso, o gênero estabeleceu relações estreitas com o romance do século XIX, se espalhou pelo mundo, e se submeteu a constantes reconfigurações e adaptações (que perduram até os dias atuais, vide a nossa telenovela).

O melodrama entretanto parece mais próximo, em certos aspectos, das teorias do drama burguês do que das próprias obras e pode parecer um resultado lógico das reflexões de Diderot, Sedaine, de L. –S. Mercier, que desejava “um teatro onde a virtude, após alguns obstáculos, gozará um triunfo completo”, ou de Beaumarchais, que escreveu no prefácio de *Eugenie*, que “a verdadeira eloquência do drama é a das situações” (THOMASSEAU, 2005, p. 19).

Apesar da contribuição desses, e de outros movimentos, para a crítica às formas defendidas pelo aristotelismo, é só a partir do fim do século XIX, com o surgimento de autores como Ibsen, Tchekhov, Strindberg e, posteriormente, Pirandello, Brecht, Ionesco e Beckett, que os pressupostos do modelo “absoluto” de drama passariam a ser problematizados nas obras de maneira explícita, e outras abordagens dramáticas começariam a se tornar mais conhecidas. Essa produção bastante diversa, da qual os exemplos citados são expoentes, trouxe para a cena a crítica aos valores burgueses, ao capitalismo selvagem, à mecanização da vida, assim como expressou a subjetividade e/ou a perplexidade do homem diante de um mundo no qual “Deus está morto”.

Como expressar a ausência de ação, de vontade, de *sentido* através do drama?

No período que vai do fim do século XIX até meados do século XX, é possível identificar uma transformação radical das formas dramáticas. Uma grande quantidade de peças e dramaturgos passa, cada vez mais, a abordar conteúdos e temáticas que já não encontravam mais “no intercâmbio dialético de sujeitos falantes o meio mais adequado de expressão” (RAMOS. In: GUINSBURG; FERNANDES, 2010, p.61) e que, portanto, entram em contradição com o modelo de drama que se estabeleceu a partir do Renascimento. Esse movimento foi definido por Peter Szondi como *crise do drama*. Mas seria essa crise realmente do drama? Ou seria, antes, mais uma crise do homem traduzida em dramaturgia?

Seria necessário acreditar em *uma única forma de drama* (absoluto, rigoroso, ou que nome tenha) para poder em seguida afirmar que tal forma está em crise; ou pode-se, ao contrário, conceber uma prática textual, cênica e audiovisual que se reinventa continuamente, e cujo principal combustível é a *crise* (MENDES. In: BARBOSA et al, 2011, p. 15).

O estudo de Szondi, de fato, concebe como *crise do drama* a crise de uma determinada noção de drama (o drama moderno, o *drama absoluto*) que exclui, por exemplo, as representações religiosas da Idade Média, as peças históricas de Shakespeare, ou a tragédia grega. Chama a atenção, inclusive, o fato de que o autor, ao desenvolver sua conceituação de drama em *Teoria do drama moderno*, não cite um único exemplo de texto que se enquadre na sua formulação – embora o que ele fará a seguir será justamente comentar exemplos que problematizam sua noção operativa de drama. Esse enfoque pode ser atribuído ao interesse de

Szondi nesse movimento da dramaturgia, a partir do Renascimento, que procuraria limitar o universo de representação do palco, antes aberto aos espaços públicos e gestos coletivos, às “dimensões da família burguesa patriarcal, concebida como o lugar da felicidade possível (o que duraria até a época naturalista da crise do drama, quando o paraíso da intimidade do lar torna-se inferno)” (CARVALHO. In: SZONDI, 2004, p.12).

Independentemente das ressalvas que ainda hoje são feitas à abordagem metodológica de Szondi, o estudo revela um olhar perspicaz sobre a produção dramática desse período de transição (1880-1950), destacando questões relacionadas à separação do sujeito e do objeto (cuja conversão recíproca é defendida pela ideia hegeliana de síntese dos gêneros no drama), que se manifesta principalmente na impossibilidade do diálogo, ou na emersão de elementos épicos nas obras analisadas. O livro de Szondi (que também escreveu sobre o trágico) constituiu-se em referência para os estudos sobre o drama a partir dos anos 50, apesar da rigidez de sua conceituação, atribuída a sua inspiração em Hegel e Luckács. O estudo apresenta uma análise cativante sobre o desenvolvimento da dramaturgia moderna, apontando, através da análise de aspectos técnicos e estéticos das obras, “as profundas transformações sociais e culturais que condicionaram este processo” (ROSENFELD. In: SZONDI, 2011, p.171).

Porém, a partir da década de 60, com a emancipação da poética do espetáculo, a encenação tornou-se, se não o centro, pelo menos, tornou-se central tanto nas práticas como nas reflexões críticas sobre o fazer teatral. O texto perdeu a ascendência sobre cena e concepções que preconizam a superação do drama – como defende Hans Thies Lehmann em *Teatro pós-dramático* – alcançaram grande popularidade no final do século XX.

O adjetivo “pós-dramático” designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo “após” a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer a negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. “Após” o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro “normal”: como expectativa de grande parte do seu público, como fundamento de seus modos de representar, como norma quase automática de sua drama-turgia [sic] [...] Pode-se então descrever assim o teatro pós-dramático: os membros ou ramos do organismo dramático, embora como material morto, ainda estão presentes e constituem o espaço de uma lembrança “em irrupção” (LEHMANN, 2007, p. 33-34).

O trabalho de Lehmann, do qual *Teoria do drama moderno* de Peter Szondi é referência primordial, tem o mérito de reconhecer as diversas práticas teatrais desenvolvidas a partir dos anos 70 que frequentemente estão situadas em territórios artísticos pouco definidos, e que têm como traços mais evidentes as misturas de linguagens – artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance, novas mídias etc. – e a opção por processos criativos “descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido” (FERNANDES. In: GUINSBURG; FERNANDES, 2010, p.12).

[...] O teatro já não aspira à totalidade de uma composição estética feita de palavra, sentido, som, gesto etc., que se oferece à percepção como construção integral; antes, assume seu caráter de fragmento e de parcialidade. Ele abdica do critério da unidade e da síntese, há tanto tempo incontestável, e se dispõe à oportunidade (ou ao perigo) de confiar em estímulos isolados, pedaços e microestruturas de textos para se tornar um novo tipo de prática. Desse modo, ele descobre uma inovada presença do *performer* a partir de uma mutação do *actor* e estabelece a paisagem teatral multiforme, para além das formas centralizadas do drama (LEHMANN, 2007; p. 91-92).

Se, por um lado, Lehmann valoriza práticas teatrais recentes e contribui de maneira determinante para lhes dar visibilidade, por outro, a ideia de um contexto *pós-dramático* desconsidera acintosamente a dramaturgia contemporânea e seu desenvolvimento:

O conceito de teatro pós-dramático é, como se diz na matemática, um mínimo denominador comum entre uma série de formas dramáticas muito diferenciadas, mas que têm em comum uma única coisa: ter atrás de si uma história, que é o teatro dramático (LEHMANN, Hans-Thies. In: GUINSBURG; FERNANDES, 2010, p.233).

Mas que *teatro dramático* é esse? Como reunir toda a produção teatral ocidental (ou europeia) realizada entre o período renascentista e os anos 1970 num único paradigma? Segundo Lehmann, totalidade, ilusão e representação do mundo estariam na base do modelo “drama”. Esse modelo corresponderia a uma forma de “teatro dramático” que afirmaria a totalidade como *modelo* do real. O teatro dramático terminaria quando esses elementos não mais constituíssem o princípio regulador, “mas apenas uma variante possível da arte teatral” (LEHMANN, 2007, p. 26). E a contestação desse modelo de “drama” seria como que uma resposta estética à “comunicação social modificada sob as condições da ampla difusão da tecnologia de informação” (LEHMANN, 2007, p. 27).

Certamente, o teatro dramático e o teatro pós-dramático, da maneira como são retratados por Lehmann, podem ser utilizados como conceitos operativos, assim como os conceitos de *drama absoluto* e de *crise do drama* formulados por Peter Szondi. Porém, a elaboração do conceito e o próprio termo “pós-dramático” se apoiam em uma historicidade ainda não confirmada – uma vez que as práticas dramáticas persistem na arte teatral e também, talvez majoritariamente, nas criações ficcionais da TV, do cinema e mesmo da internet. Não apenas persistem como são continuamente desenvolvidas, pesquisadas, ensinadas por artistas, instituições e empresas, e mobilizam uma grande quantidade de pessoas, recursos e investimentos em todo planeta. Portanto, “[...] o que nós temos a intenção de contestar na noção de pós-dramático é justamente que ela se defina historicamente como pós... dramático.” (SARRAZAC, 2010).

Caberia ainda questionar se a ideia de um *teatro pós-dramático* não estaria desconsiderando demasiadamente esse processo de emancipação de uma poética da cena iniciada desde o século XIX, que culminou na desvinculação entre os conceitos de teatralidade e drama, e gerou tantos desdobramentos. A argumentação de Lehmann, inspirada na tradição hegeliana e marxista, que passa pelo próprio Peter Szondi, procura definir o que há de novo na produção teatral dos últimos vinte e cinco anos, evitando o reconhecimento da valorização excessiva do espetacular “como uma velha questão do teatro, que sempre esteve latente no debate teatral e que, já no começo do século XX, alcançou a plenitude de uma formulação teórica e estética” (RAMOS. In GUINSBURG; FERNANDES, 2010, p. 63).

Uma vez que o espetáculo não precisa mais se submeter ao texto para se afirmar, uma vez que a teatralidade está “livre” do drama (e vice-versa, pois o teatro também não é mais a única plataforma da criação dramaturgica), qual o sentido em condenar o drama ao passado? E, ainda por cima, qual o sentido de reafirmar essa associação entre o gênero dramático e as formas dramáticas supostamente “absolutas”, ou “modernas”? Ou “burguesas”?

No epílogo do livro *Teatro pós-dramático*, Lehmann deixa ainda mais explícita sua posição ideológica. Tudo indica que o objetivo eminente do autor, ao condenar determinadas noções de drama e de teatro, é atacar a sociedade de consumo, a indústria cultural, as mídias e suas apropriações das formas dramáticas as quais, em tese, representariam, ou reafirmariam, essas estruturas de poder e de percepção. Lehmann afirma que a percepção é o principal aspecto político desse teatro. O engajamento do teatro pós-dramático não estaria nos temas, mas numa

transformação perceptiva, realizada a partir da introdução do novo e do caótico. Essa “revolução perceptiva” desestabilizaria a percepção domesticada pela sociedade de consumo e pelas tecnologias de informação, alçando o teatro pós-dramático à categoria de prática revolucionária.

Não é pela tematização direta do político que o teatro se torna político, mas pelo teor implícito de seu *modo de representação*. [...] Se o drama moderno tem como base o homem lançado em uma relação inter-humana, o teatro pós-dramático se baseia em um homem para o qual, assim parece, *mesmo os maiores conflitos não querem aparecer como drama*. A forma de representação “drama” está preparada, mas roda no vazio quando deve dar forma à realidade experimentada (para além das ilusões melodramáticas). Certamente ainda se pode reconhecer em um ou outro momento da luta dos detentores do poder uma “dramaticidade”, mas logo se evidencia que a decisão acerca das questões reais se dá em blocos de poder: elas não são decididas por protagonistas, que são intercambiáveis na prosa das relações burguesas (LEHMANN, 2007, p. 414 – 420).

Nesse sentido, a própria negação do drama, ou dos princípios tradicionalmente associados ao gênero, já poderia ser entendida como um ato de engajamento político característico do teatro pós-dramático. Segundo Lehmann, tanto o “truque tecnológico” como as dramaturgias tradicionais assegurariam, assim como as fábulas, uma “fantasia de poder” inerente à reprodução e ao registro das mídias. A estrutura de percepção transmitida por esses meios condicionaria que não se experimentasse nenhuma conexão entre a recepção e a emissão, nenhuma relação de enunciação e resposta. Através de uma *política da percepção*, ou de uma *estética da responsabilidade*, o teatro seria capaz reagir a esse condicionamento, ou a essa “passividade” da recepção. Ao invés da dualidade de aqui e ali, interior e exterior, a prática teatral deveria ter como base a *“implicação recíproca de atores e espectadores na geração teatral de imagem*, tornando visíveis os fios arrebitados entre a percepção e a experiência própria” (LEHMANN, 2007, p.425). Essa prática teria um cunho ético e político, não se limitaria apenas a uma experiência estética.

Apesar da concepção de um *Teatro pós-dramático* vir atraindo o interesse de muitos pesquisadores e artistas de teatro como uma espécie de “achado promissor, que resolveria problemas epistemológicos no enfrentamento do teatro como objeto de investigação e aplacaria angústias estéticas nos processos criativos em curso” (RAMOS. In GUINSBURG; FERNANDES, 2010, p.59), ainda assim, nem todos preferem analisar a produção dramática atual a partir de posições ideológicas tão determinadas e determinantes. Muitos grupos de

pesquisa vêm se dedicando ao estudo das formas dramáticas recusando concepções teleológicas da dramaturgia, onde a morte de uma forma antiga engendraria uma forma nova, num movimento progressivo de superação de modelos. Afeitos à ideia de reinvenções constantes e simultâneas do drama, muitos estudiosos se propõem a olhar de maneira mais “rizomática” para essa realidade complexa e diversificada das práticas artísticas. Dessa forma, voltam-se mais às múltiplas e cambiantes conexões entre as expressões dramáticas do que a uma possível explicação totalizadora ou à revelação de um eixo comum a todas elas. Esta inclinação a procurar compreender relações e particularidades, ao invés de buscar “essências”, consistiria numa identificação com o *rizoma* (conceito filosófico desenvolvido por Deleuze e Guattari):

[...] o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. São os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso. Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações pré-estabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados [...] Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43 - 44).

São exemplos simpáticos a esta concepção epistemológica: o grupo de pesquisa da Universidade Federal da Bahia *Dramatis – Dramaturgia: mídias, teoria, crítica e criação*, coordenado pela dramaturga, professora e pesquisadora Cleise Furtado Mendes, e o *Grupo de Pesquisa sobre o Drama* da Universidade de Paris III, coordenado pelo também dramaturgo e professor-pesquisador Jean-Pierre Sarrazac. Este último é organizador e coautor do recém-publicado no Brasil *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, que reúne verbetes produzidos por diferentes pesquisadores do grupo francês.

A publicação propõe uma revisão crítica da *Teoria do drama moderno* de Peter Szondi sem abrir mão do conceito de *crise do drama*, e substitui “[...] a ideia de um processo dialético com início, meio e, sobretudo, ‘fim’, pela ideia de uma crise *sem fim*, nos dois sentidos do vocábulo” (SARRAZAC, 2012, p. 32). Segundo Sarrazac, a obra pode ser encarada como “[...] o inventário *sucinto* das poucas palavras-chave capazes de orientar um estudo das dramaturgias modernas e contemporâneas nos dias de hoje” (SARRAZAC, 2012, p. 34).

Este *Léxico* pode ser considerado como uma significativa contribuição ao estudo do drama por fornecer “uma concepção ampliada de conceitos elementares como *ação, fábula e catástrofe* demonstrando que tais termos não são escravos de uma concepção aristotélica (ou mesmo hegeliana) do drama (e, portanto, não é preciso jogá-los pela janela da história)” (MORAES. In: SARRAZAC, 2012, p. 15). Ou seja, o livro contextualiza e atualiza termos tradicionais, contrapondo-os aos elementos que os problematizam nas dramaturgias contemporâneas. Além disso, também apresenta termos novos (alguns formulados por pesquisadores do grupo, especialmente pelo próprio Sarrazac) que procuram dar conta de aspectos particulares da produção dramática mais recente. Com cinquenta e sete verbetes, o *Léxico* pretende, sobretudo, auxiliar o estudo das múltiplas expressões dramáticas que convivem no atual contexto, partindo do pressuposto de que o drama não está superado, nem é uma forma definida. A *crise do drama* à qual se refere Peter Szondi é a crise de uma determinada noção de drama. Mas, tanto esta noção “absoluta” de drama como a própria noção de crise deste modelo de forma dramática (e de outros aspectos que estão relacionados a ele) podem servir como conceitos referenciais, como conceitos operativos, enfim, como um “modelo heurístico essencial, que não implica que o subscrevamos na dimensão teleológica do sistema de Szondi” (KUNTZ; LESCOT. In: SARRAZAC, 2012, p.74).

O drama sempre esteve, e continua, em um processo de devir constante. Como tudo que está vivo. Se os estudos teatrais tendem a eleger como objeto aspectos relacionados à teatralidade que seriam alheios ao drama, isto não pressupõe que não haja uma prática expressiva e constante de dramaturgia na contemporaneidade, tampouco, como atesta a publicação recente, um instrumental teórico atualizado para seu estudo. Nesse sentido, as noções apresentadas no *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* também podem ser encaradas como convites ao estudo das formas dramáticas que permanecem em contínua reinvenção. A realização desta pesquisa, em grande medida, é a aceitação desses convites. Principalmente, por vislumbrar neste *Léxico* um diálogo com as obras de outros autores como Brecht, Pirandello, Emil Staiger, Steen Jansen, Bernard Dort, Jean-Pierre Ryngaert, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Jean-Jacques Roubine, Jean-Marie Thomasseau, Paul Ricoeur, Hans-Thies Lehmann, Marvin Carlson, e também de teóricos e/ou dramaturgos brasileiros como Cleise Mendes, Gerd Bornheim, J. Guinsburg, Silvia Fernandes, Luiz Fernando Ramos, Luiz Costa Lima, Gil Vicente Tavares, Marcos Barbosa entre outros. A intenção foi descobrir como estudos recentes sobre a produção dramática contemporânea podem contribuir para um estudo da dramaturgia brasileira, especificamente, a que foi encenada em Salvador no início do século

XXI. A escolha do corpus teórico está relacionada à procura de uma abordagem que não tente condicionar, ou enquadrar, as obras dramáticas num paradigma qualquer, seja ele tradicional, pós-moderno, ou pós-dramático. Ao contrário, o objetivo foi permitir a cada obra revelar suas particularidades e expressar seus próprios caminhos, sua própria poética. A contribuição do *Léxico* está principalmente no fato de que seu inventário sucinto é composto por concepções referenciais que dialogam com outros tantos textos e que podem, devem ser continuamente contrapostas às múltiplas práticas dramáticas do nosso tempo.

Depois que as diversas ciências (mesmo as ditas exatas), passaram a reformular e nuançar conceitos tidos como preciosos (como, por exemplo, os de tempo, energia, rede, vírus, microorganismo, alteridade), um novo tipo de discurso elabora-se, não mais baseado em conceitos “duros”, mas em noções “moles”. Em “formas”, como denomina Maffesoli. Essas noções operacionais, descartáveis mesmo, que não possuem existência real, mas que ajudam a pensar a realidade (como os “idealtipos” da sociologia compreensiva de Max Weber). São alavancas metodológicas para o conhecimento (“conhecimento”) do mundo contemporâneo, num contínuo vaivém – “formas” para pensar / “formas” de viver, onde umas e outras se transformam (BIÃO, 2009, p. 162).

Com essa perspectiva, utilizo tanto conceitos tradicionais, como noções contemporâneas “moles”, a exemplo da *crise do drama*, tal como abordada pelo *Léxico*, para observar aspectos que contrariam e mesmo que reafirmam esses referenciais em textos dramáticos recentemente encenados. Acredito que essas contraposições revelam caminhos interessantes para uma reflexão sobre nossa produção dramaturgica atual e local.

CAPÍTULO 2 - A CRISE DO DRAMA ATRAVÉS DA FÁBULA

“E a fábula é, segundo Aristóteles – e nesse ponto pensamos identicamente –, a alma do drama!” (Brecht, 2005, p.131).

2.1 Algumas considerações sobre “fábula”

A palavra de origem latina *fábula* remete a diferentes significados. A maioria deles associa o termo a algum tipo de narrativa, em particular as “inventadas”, ou alegóricas. É muito comum a identificação do termo com um tipo de história na qual são relatados acontecimentos fantásticos envolvendo pessoas, animais personificados, ou mesmo coisas inanimadas, que escondem, sob o véu da ficção, alguma verdade moral, ensinamento, ou reflexão sobre realizações e qualidades humanas. A origem desse tipo de narrativa no ocidente é comumente atribuída ao autor grego Esopo, sendo o modelo desenvolvido posteriormente por diversos autores como La Fontaine, Charles Perrault, os Irmãos Grimm entre outros. Porém, são recorrentes outros significados, e as definições abrangem desde a compreensão de fábula como narrativa oral à mitologia, ou relato de caráter mitológico; texto em prosa; ficção; mentira; enredo de poema, romance ou drama; estrutura narrativa desenvolvida a partir do sequenciamento de eventos; e até “a denominação de uma divindade alegórica romana, filha do Sono e da Noite, propiciadora de sonhos prazerosos, e normalmente representada com máscara e vestidos ornamentados” (CUNHA, 2003, p. 277).

As questões teóricas da noção de fábula dizem respeito a diferentes gêneros de obras literárias e objetivos de estudo. Ainda assim, é possível afirmar que a maioria dos empregos e significados do termo se refere à dimensão narrativa de uma determinada obra. Em relação ao drama, o termo apresenta uma ambiguidade na sua designação, pois esta pode se referir tanto ao material narrativo (a “história” da peça) quanto à estrutura do relato, ou seu discurso (a maneira de contar a “história” da peça). No início do verbete *Fábula* do *Dicionário de Teatro*, o autor Patrice Pavis sintetiza esta dupla definição do termo:

Um panorama dos inúmeros empregos de “fábula” deixa depreender duas concepções opostas do lugar da fábula:

- como material anterior à composição da peça;
- como estrutura narrativa da história

Esta dupla definição confirma a oposição dos termos *inventio* e *dispositio* da retórica ou *story* (história) oposta a *plot* (intriga) da crítica anglo-saxônica (PAVIS, 2011, p. 157).

A primeira concepção mencionada por Pavis pode ser associada tanto à noção atual e mais comum de *enredo* como à noção grega de mito (*mythos*) – que envolve todo um acervo de histórias partilhadas pelos integrantes de uma comunidade e que, portanto, seria preexistente às obras dos dramaturgos. Jean-Pierre Ryngaert (1996) comenta essa associação:

A *fábula* latina é uma narrativa mítica ou inventada. Podemos conceber uma fábula que existia antes da peça de teatro, como um material de que o poeta se apossou para construir a sua obra. Nesse caso, a fábula faz parte de uma espécie de reservatório de histórias inventadas, inscritas na memória coletiva. Na prática dramática dos antigos como na do século XVII, os autores com frequência fazem alusão às suas fontes, a um material histórico à disposição de todos e no qual eles se inspiram livremente [...] A inventividade dos poetas dramáticos manifesta-se na recriação do material fabular [...] Assim, poderíamos dizer que, se buscamos a fábula ou o enredo de uma peça, fazemos o trabalho inverso desses autores, isolando o material narrativo das origens, despojado de qualquer arranjo dramático. No entanto esse material não se confunde com as fontes da obra (RYGAERT, 1996, p.54-55).

Nesse sentido, a fábula ou o enredo seria o relato cronológico dos acontecimentos da peça – e este material narrativo poderia ter algo de preexistente, ou não, à obra em questão. A depender do contexto que demande a formulação e a reflexão sobre a fábula de determinada peça, pode-se ter abordagens bem diversas como um simples resumo da história, um mapeamento das forças dramáticas principais, ou uma descrição detalhada de todos os acontecimentos e ações representados no referido texto dramático, entre outros resultados possíveis. Fazer o caminho inverso ao do dramaturgo e estabelecer um relato a partir de uma obra dramática demanda soluções para diversos problemas de ordem metodológica, ideológica e/ou artística. Esse processo pode ser considerado não apenas analítico, mas também criativo, na medida em que narrar os acontecimentos de um texto dramático exige uma interpretação, ou perspectiva estética, e também política, que permita definir, escolher e apresentar esses acontecimentos, considerados centrais para a construção do(s) sentido(s). A maneira como se buscará lidar com esses problemas, as soluções encontradas na tentativa de definir a fábula de uma determinada peça correspondem, portanto, à construção de um ponto de vista sobre o texto em questão.

Tudo depende da “fábula”, que é o cerne da obra teatral. São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem ser por ele modificados [...] A tarefa fundamental do teatro reside na “fábula”, composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos. É tudo isto que, doravante, deve constituir o material recreativo apresentado ao público (BRECHT, 2005, p.159).

A noção brechtiana de fábula também engloba o segundo aspecto do termo mencionado por Pavis – a fábula como estrutura da história. Essa concepção inclui a noção de enredo, porém, também evidencia aspectos relativos à intriga, entendendo-se aqui intriga como a “mecânica da peça” ou sequência causal das ações. Assim, a noção de enredo estaria mais ligada à ideia de sucessão temporal dos fatos, enquanto que a intriga se referiria ao modo de construção dos acontecimentos e às suas relações de causalidade.

É importante destacar que, como já foi dito acima, a noção brechtiana de fábula também vai além dos aspectos relativos à análise da intriga, pois tem uma perspectiva de passagem do texto ao palco, portanto, sai da esfera apenas teórica e se refere a um processo artístico formulado por Brecht no qual, durante o trabalho de ensaios, todos os membros de uma equipe teatral adotariam um ponto de vista sobre determinada fábula, e situariam a narrativa “numa perspectiva histórica e marxista” (RYNGAERT, 1996, p.60). Independentemente de seu teor ideológico, o que fica explícito no conceito de fábula de Brecht é a importância do olhar, do pensamento, do gesto do artista acerca de um determinado acontecimento. Não apenas a narrativa tem importância fundamental, mas também o posicionamento do artista diante dela, afinal, a quem (a quem) serve uma narrativa? Sobre isto, Sarrazac também afirma:

A atenção que Brecht dedica à fábula está, incontestavelmente, ligada a uma preocupação de montagem, nos sentidos estético e político da palavra: “A fábula, precisa a “Adenda” ao “Pequeno organon...”, não corresponde apenas a um desenrolar de acontecimentos retirados da vida comum dos homens, tal como se tivessem acontecido na realidade. São procedimentos ajustados nos quais se exprimem as ideias do inventor da fábula sobre essa mesma vida” (SARRAZAC, 2002, p.77).

Nessa perspectiva, a despeito de outras concepções, o termo fábula pode então se referir a, pelo menos, dois planos da narrativa de um texto dramático: o enredo (sucessão temporal de acontecimentos) e/ou a intriga (a forma como são construídos esses acontecimentos). Em relação à intriga, além do que comumente denomina-se “trama”, podemos observar outros

aspectos temáticos e formais relacionados com a presença, a problematização e até mesmo a ausência de uma narrativa, mas que “exprimem as ideias do inventor da fábula”. O termo *intriga* certamente nos remete a ideia de peça com enredo intricado, onde o autor procura captar o interesse do leitor-espectador tornando a ação mais complexa, criando diversos obstáculos para o decorrer da história. Embora nem toda intriga (nesse sentido mais convencional) tenha essas características, sabe-se que a palavra é muito associada a essas formas. Porém, diversos textos dramáticos contemporâneos não apresentam sequer uma narrativa definida, muito menos uma intriga complexa ou simples. Nesses casos, seguindo num sentido mais próximo de Brecht, podemos observar os aspectos relativos à montagem, à forma de organização do material, ou seja, ao “gesto compositor” do “fabulador” como aspectos também relativos à intriga e, conseqüentemente, relativos à fábula do texto dramático.

Esses “gestos do fabulador” evidenciam aspectos estéticos determinantes para a compreensão e/ou construção do(s) sentido(s) de uma peça. Considero que, por articular os dois referidos níveis de uma fábula (enredo e intriga), particularmente, o conceito de *rapsódia*, formulado por Sarrazac (2002) – e que é objeto de um dos verbetes do *Léxico* – pode indicar um caminho de observação muito adequado para algumas dramaturgias contemporâneas como, por exemplo, a do texto *Entre Nós – uma comédia sobre diversidade*, que será comentado mais detalhadamente na sequência.

Mas o essencial está na constatação de que passar de um nível [da fábula] ao outro é encontrar, no ponto de junção, um operador, uma consciência – Szondi denomina-o “sujeito épico”; proponho de minha parte “sujeito rapsódico” (Rapsódia*) – que, mais ou menos à vista, agencia, monta os elementos do “material” para erigi-los em “trama”. Em Brecht antes, em Bond hoje, esse sujeito épico ou rapsódico é acima de tudo um sujeito *político* que não cessa de realizar “a exegese da fábula” e comentar os fatos e acontecimentos de maneira que os espectadores possam conhecer o ponto de vista do fabulador sobre a sociedade (SARRAZAC, 2012, p.83).

O conceito de *rapsódia* dá origem a uma série de termos operatórios como o sujeito rapsódico, voz rapsódica, rapsodização etc. para evidenciar o gesto do *autor-rapsodo*. Este gesto seria, no sentido etimológico literal, o gesto de “costurar” (ações, discursos, diferentes procedimentos de escrita etc.) – e tem, logo de saída, uma relação direta com as noções de fábula e montagem brechtianas, sobretudo, por procurar evidenciar “o ponto de vista do fabulador sobre a sociedade”, como declara Sarrazac na citação acima. Porém, o conceito de

rapsódia, apesar de ter uma perspectiva teórica originalmente identificada com o Teatro Épico, vai além da intenção (ou expressão) de engajamento político associada a esse tipo de teatro, e também se refere a outros aspectos comuns a uma série de dramaturgias contemporâneas que não optam pela construção de um único ponto de vista, ou de uma grande fábula articulada, pelo contrário, procuram criar efeitos de polifonia, valorizar a ambiguidade e a subjetividade, multiplicando indefinidamente as possibilidades de interpretação. No verbete *Rapsódia* do *Léxico*, Céline Hersant e Catherine Naugrette sintetizam alguns fundamentos do conceito:

As características da rapsódia, tais como Jean-Pierre Sarrazac as formula, são ao mesmo tempo “recusa do ‘belo animal’ aristotélico, caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária). Trata-se, portanto, acima de tudo, de operar um trabalho sobre a forma teatral: decompor-recompor – *componere* é ao mesmo tempo juntar e confrontar –, segundo um processo criador que considera a escrita dramática em seu *devir* (HERSANT; NAUGRETTE. In: SARRAZAC, 2012, p. 152-153).

Citando o dramaturgo Vinaver, para quem a fábula seria o resultado final de seus textos, cujo processo de criação seria conduzido mais “por uma acolhida do acidente do que pela intenção”, Sarrazac destaca como a posição do referido autor vale como crítica à crença moderna nos grandes relatos emancipadores, como o marxismo. O “realismo” de Vinaver, segundo Sarrazac, estaria na exploração de um real por meio de fragmentos e microconflitos, longe do realismo épico de Brecht, e de suas grandes fábulas articuladas, como *Mãe coragem e seus filhos*. Para ele, isso seria uma evidência “de que segue sendo em torno da questão da fábula – inclusive no modo de recusa ou denegação – que giram as estratégias dos autores, em particular a respeito do que chamamos de ‘realidade’ ou ‘real’” (SARRAZAC, 2012, p. 84). Também reconheço na fábula um ponto de partida válido para a reflexão e para a criação da dramaturgia contemporânea. Sobre o papel determinante dessa noção, é muito interessante constatar que Brecht afirmou sua identificação com Aristóteles na ideia de que justamente a fábula é o elemento mais importante do gênero dramático.

[...] podemos achar excessivamente paradoxal que seja a fábula, isto é, uma categoria narrativa e épica, que, na concepção de Aristóteles, governe literalmente a forma dramática. Mas esse paradoxo – que nos lembra que, em diversos capítulos da Poética, a tragédia revela-se mais próxima da

epopeia do que a comédia – não nos sugere cogitar numa forma épica do teatro já presente, ainda que a título de contradição, na teoria de Aristóteles e na prática de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes...? (SARRAZAC, 2012, p.81).

Como mencionei no primeiro capítulo, e sugere a citação acima, utilizar as noções de gênero como referenciais para a reflexão sobre determinadas qualidades e características de textos dramáticos não implica admitir a existência de um drama “totalmente dramático”, uma narrativa “totalmente épica” ou uma poesia “totalmente lírica”. Pelo contrário, a tensão entre os elementos épicos, líricos e dramáticos está presente, em princípio, em qualquer texto literário, seja qual for o gênero com o qual ele esteja mais identificado. Muitos estudos confirmam que a maneira como cada texto configura essa tensão pode indicar aspectos referenciais para o estabelecimento de uma compreensão da obra (a exemplo dos trabalhos de Peter Szondi, do grupo do Léxico, da pesquisadora Cleise Mendes, e mesmo do “pós-dramático” de Hans-Thies Lehmann).

Quando Peter Szondi (2011), por exemplo, formula os conceitos de *drama absoluto* e de *crise do drama*, e analisa textos dramáticos do período de 1880 a 1950, fica evidente a percepção do autor de que a predominância dos elementos épicos sobre a forma dramática seria a principal tendência identificada, ou mesmo, a saída para aquilo que ele definiu como *crise do drama*. Também já foi mencionado no primeiro capítulo que não adotamos aqui a visão teleológica de Szondi, mas gostaria de destacar que, assim como a emersão dos elementos épicos na estrutura formal e temática dos dramas foi observada por ele de maneira particular entre 1880 e 1950, outros elementos, que podem ser associados ao gênero lírico, também são característicos da dramaturgia moderna e contemporânea, porém, não são tão valorizados pela vertente dos pensadores marxistas na qual Szondi pode ser incluído:

No essencial, trata-se – repetimos – de abandonar a ideia segundo a qual o horizonte – o *fim* – do teatro dramático poderia ter sido o teatro épico (como o do capitalismo deveria ser o comunismo). Para isso, não há necessidade alguma de se rejeitar o marxismo e, tampouco, a abordagem socioestética do teatro moderno e contemporâneo. Basta, ao contrário, interrogar-se sobre certas rejeições “ideológicas” de pensadores marxistas do teatro, não obstante bem diferentes uns dos outros, como Lukács, Brecht, Adorno, Szondi, e proceder a uma reavaliação dos objetos rejeitados: principalmente o “dramático” (não mediatizado pelo “épico”) e seu corolário, a subjetividade, polemicamente rebatizada como “subjetivismo”. Como se a manutenção da relação intersubjetiva e sobretudo o apelo ao intrassubjetivo, ao íntimo, tão presentes no teatro do século XX, de Strindberg a Adamov ou Sara Kane, significassem inevitavelmente regressão ao individualismo, ao apolitismo, em suma, ao teatro “burguês” (SARRAZAC, 2012, p.30).

Em síntese, a tensão entre as noções dos gêneros e a maneira como cada texto configura essa tensão dizem muito sobre as estratégias de abordagem da “realidade” e, conseqüentemente, sobre a fábula de cada drama. Este estudo não pretende realizar nenhuma espécie de diagnóstico, ou análise de conjuntura, porém, é evidente que existem reflexos dessas tendências (*épicas e líricas*), apontadas tanto por Szondi quanto por Sarrazac, na dramaturgia brasileira encenada em Salvador como, provavelmente, em outras dramaturgias ocidentais. Nesta dissertação, procurarei me ater ao texto *Entre Nós* e a exemplos de autores encenados em Salvador, mas gostaria de destacar essas duas linhas de abordagem até aqui comentadas: uma dramaturgia que tende mais ao épico e outra que tende mais ao lírico – essa percepção ajudará a estabelecer algumas comparações.

É importante também fazer uma distinção entre certa tendência de algumas dramaturgias contemporâneas a problematizar a fábula e/ou a dimensão narrativa do drama em suas poéticas e todo um movimento filosófico de contestação à narrativa em geral. Esse movimento obviamente tem relações diretas com os aspectos poéticos mencionados, porém, extrapola o campo do drama e do teatro. Esse questionamento da narrativa será abordado com mais atenção nas considerações finais deste estudo. De qualquer forma, baseio-me na percepção de que é possível reconhecer, no universo de textos encenados em Salvador, tanto construções dramáticas que problematizam a narrativa, como outras que não apresentam explicitamente essa preocupação, mas que contrariam a noção de *drama absoluto*. Para tanto, as noções de gênero e ambas as concepções de fábula destacadas por Pavis (fábula como enredo e/ou mito e fábula como intriga), ou mesmo a noção brechtiana de fábula (“composição global de todos os acontecimentos-gesto”), assim como as noções de *sujeito-rapsódico* e *rapsódia* de Jean-Pierre Sarrazac, são muito úteis, porque podem estar relacionadas tanto às poéticas dos textos que problematizam essas noções como a dos que as reafirmam de maneira particular.

No caso de diversos textos contemporâneos, como foi mencionado anteriormente, destaca-se o desenvolvimento de uma dramaturgia que se baseia cada vez menos na dimensão narrativa, ou na ação dramática linear, evidenciando o lado da contemporaneidade que desconfia da “história”. Com a impressão, ou crença de que “tudo já foi contado”, a desconstrução dos relatos é recorrente, traduzindo-se em textos sem enredo, ou com enredos cuja identificação é difícil, já que não apresentam informações narrativas em quantidade significativa.

Primeira das partes constitutivas do poema dramático em Aristóteles, a fábula (*mythos*) é objeto, nas dramaturgias modernas e contemporâneas, de um verdadeiro trabalho de erosão. A desconstrução, a decomposição da forma dramática, já em vigor no Iluminismo, acelera-se a partir dos anos 1880 (“encruzilhada naturalista-simbolista”), e poderíamos dizer que em inúmeras peças contemporâneas – de Beckett, Vinaver, Bernhard, Sarraute etc. – , a fábula torna-se praticamente ausente. Pelo menos, não constitui mais, no processo de elaboração da peça, um pré-requisito (SARRAZAC, 2012, p.79-80).

Essa problematização da narrativa e também a recusa da ação dramática linear podem ser encaradas a partir de muitos ângulos e podem, inclusive, ser compreendidas como não tão recentes assim. Se encaradas como mais um reflexo da permanente *crise do drama* – que continuamente se traduz em cada obra e em cada contexto histórico-cultural – essas tendências podem ser encontradas tanto em manifestações teatrais “não-dramáticas” da antiguidade como em todos os dramas que não seguem o modelo aristotélico de progressão linear e concentração da ação (os dramas religiosos da Idade Média, por exemplo). Assim, podemos considerar algumas das características que se destacam em boa parte da dramaturgia contemporânea nessa direção como exemplos de aspectos poéticos que problematizam, ou radicalizam, as três noções de gênero (épico, lírico e dramático) e a maneira como as três estão, em princípio, relacionadas a qualquer obra ficcional.

Ainda sobre os traços comuns a diversas obras de autores contemporâneos que parecem seguir um movimento de oposição à narrativa linear, ou à fábula, também concordo com Sarrazac (2012) quando ele questiona se não haveria um equívoco na crítica contemporânea à noção brechtiana de fábula. Será que não se estaria confundindo *fábula* com *continuidade dramática*, e reduzindo a noção a um fabulismo estreito? Essa recusa da fábula, que muitos autores contemporâneos parecem insistir em assumir, pode ser entendida como uma oposição a concepções dramatúrgicas específicas, em particular, à linearidade da narrativa e à censura da fábula operada pela montagem.

Como é possível perceber, os reflexos desse questionamento da narrativa em geral (não apenas da noção de fábula brechtiana) na dramaturgia contemporânea envolve um universo amplo de pesquisa que extrapola os limites e a declarada intenção deste estudo. Pretendo aqui, apenas, destacar algumas particularidades desse processo que, acredito, podem ser identificadas em alguns aspectos do texto *Entre Nós*, e de outros exemplos de textos

dramáticos encenados em Salvador, especialmente, naqueles que revelam a emersão de elementos *épicas* e/ou *líricos*.

Com perspectiva semelhante, Jean-Pierre Ryngaert (1998) aborda como, depois de Brecht e de Beckett, as perguntas “o que narrar?” e “como narrar?” tornaram-se ainda mais recorrentes e centrais para o processo de criação dos autores de teatro. Se, de um lado, Brecht revolucionou a maneira de narrar com seu *teatro épico* e sua *dramaturgia não-aristotélica*, Beckett, por outro lado, teria problematizado exatamente a possibilidade de uma narrativa, “limpando” o enredo de qualquer anedota, e se concentrado na presença da morte.

O teatro posterior a esses dois pais herdou simultaneamente, ou quase, o peso da narrativa épica e sua perturbadora simplicidade na relação com o espectador, e a inquietante leveza de diálogos depurados e depois de monólogos frágeis e balbuciantes que se esgotavam contando sempre a mesma história, a do nosso fim (RYNGAERT, 1998, p.83.)

Ryngaert também destaca dois caminhos que seriam referenciais para a dramaturgia contemporânea: um que ele associa a Brecht, ou ao épico, e outro que ele associa mais a Beckett, e que nós podemos, entre outras noções, relacionar ao gênero lírico. Para isso, o estudo desenvolvido por Cleise Mendes, no qual ela apresenta uma definição de *drama lírico*, é fundamental para a compreensão do ponto de vista que defendo nestas considerações sobre aspectos da dramaturgia em discussão – comentarei esse conceito logo adiante. O que destaco novamente aqui é a existência de estudos recentes que continuam a se servir das noções de gênero para evidenciar particularidades das escritas atuais que, entre outros aspectos, problematizam as noções clássicas de fábula e de drama em suas poéticas.

Levadas em consideração as infinitas diferenças entre a produção dramática europeia e brasileira e, especificamente, aquela analisada por esta dissertação, acredito que esse movimento de questionamento da fábula e/ou da narrativa observado por Ryngaert e Sarrazac na França, e no teatro europeu moderno e contemporâneo de maneira geral, também pode ser identificado em muitos textos de dramaturgos encenados atualmente na capital baiana. De maneiras muito diversas, com soluções mais ou menos radicais, textos que tiveram a primeira encenação profissional neste início de século como *Alugo Minha Língua* (primeira encenação em 2011) de Gil Vicente Tavares, *A Casa da minha Alma* (2003) e *Fic Vêi, Fic Legal* (2013) de Aninha Franco, *O Indignado* (2008) de Cláudio Simões e Djaman Barbosa, *Tia Judith ao*

Vivo (2013) de Cláudio Simões, Jarbas Oliver e Bubba de Campos, *Matilde – La cambiadora de cuerpos* (2010) de Fábio Espírito Santo, *Monstro* (2010) de Marcos Barbosa, e *Papagaio* (2010) de Cacilda Póvoas, entre tantos outros, de formas bem diferentes, desconstruem, fragmentam, até mesmo abrem mão de uma narrativa definida ou, pelo menos, todos eles, contrariam as ideias clássicas de progressão linear e concentração da ação. Vale a pena destacar que, além dos elementos *épicos*, os elementos *líricos* são igualmente responsáveis por essa problematização das noções tradicionais de fábula (consequentemente, também de *drama absoluto*) e podem ser identificados em diversos aspectos dos exemplos mencionados.

Quer se trate do teatro épico de Brecht – para quem a fábula permanece a “grande empreitada do teatro” – ou de dramaturgias que pareçam *a priori* situar-se nos antípodas, digamos no íntimo e na intrassubjetividade – como as de Strindberg ou, mais perto de nós, Beckett –, a descronologização da ação, o espaçamento entre duas ações, o status mais passivo e espectral do personagem na ação (seja Agnès de *O sonho* ou o Galy Gay de *Um homem é um homem*), tudo nos incita a distinguir, no teatro moderno e contemporâneo, dois níveis de fábula. Primeiro nível (que o leitor ou espectador só é capaz de reconstituir *a posteriori*): o relato cronológico e seriado das ações e acontecimentos que vamos encontrar na fábula. Segundo nível: esses mesmos acontecimentos e ações, mas tais como a construção (a desconstrução), a composição (a decomposição) da peça os revela (SARRAZAC, 2012, p. 82-83).

Para ampliar o alcance da reflexão em curso sobre as dramaturgias contemporâneas (que, de alguma forma, também pode ser associada à valorização atual do segundo nível da fábula citado acima), considero importante destacar a noção de *situação dramática*, pois concordo com a percepção de Sarrazac (2012) de que há certa tendência, desde os textos modernos, ao predomínio da noção de *situação* em detrimento da noção de fábula, ou de progressão clássica da ação:

Quando Diderot propõe sua dramaturgia do *tableau* (Quadro) [...] é a lógica clássica da fábula, fundada na progressão constante da ação até a resolução final do conflito, que se vê abalada. A dinâmica compulsória da forma dramática dá lugar a uma nova organização, a um novo “recorte” mais estático, ou estático-dinâmico, da fábula, no qual a noção de *situação* tende a dominar a de ação [...] Fim do belo animal. O(s) tratamento(s) da fábula – esta venha ou não a ser “minimalista” ou “cotidiana” ou “banal” – não serão mais doravante pautados por um ideal natural, orgânico etc., mas antes por valores modernos – contranatureza, mecânica, em suma, procedendo por montagem – de fragmentação, desconexão, descontinuidade e, até mesmo, *disjunção* (SARRAZAC, 2012, p.82).

Embora essas considerações de Sarrazac apresentadas no *Léxico* se refiram a autores europeus contemporâneos, franceses especialmente, acredito que possam dar conta de descrever algumas das características da nossa dramaturgia. É perceptível o predomínio de uma única situação dramática nos enredos de muitas peças contemporâneas, o que torna possível ter informações relativas às suas fábulas sintetizadas através da descrição dessa situação. Entendo como situação dramática “a forma particular de tensão inter-humana e microscópica do momento cênico” (SOURIAU, 1993, p.35). No drama aristotélico haveria uma ação, que se desenvolveria progressivamente até o desfecho, a partir de acontecimentos que mudariam as situações, encadeando-as numa relação de causalidade. Diferentemente, nas dramaturgias contemporâneas, parece haver, com frequência, uma única situação, em torno da qual ocorrem diversos acontecimentos. Sendo, talvez, excessivamente generalista, destaco como característica recorrente das oito peças de autores radicados na Bahia analisadas no presente estudo a existência de uma situação dramática central que não se altera, ou parece não se alterar fundamentalmente até perto do final do texto.

Para exemplificar, comentarei com brevidade duas peças cujas montagens estrearam em Salvador recentemente, em 2013. Em *Fic Véi, Fic Legal* de Aninha Franco, as aposentadas Tatá e Maninha, vítimas de um golpe da empresa de empréstimos “*Fic, Véi, Fic Legal*”, são obrigadas a trabalhar para a empresa que as enganou. Contrariadas, gravam vídeos como “senhoras-propaganda”, onde anunciam todo o tipo de produto destinado ao público idoso – a situação dramática principal pode ser compreendida basicamente assim. Durante as gravações das propagandas, uma série de microssituações expõe as protagonistas à humilhação e ao ridículo, até que elas resolvem desistir das gravações, e instalam um impasse final que é resolvido imediatamente após o seu estabelecimento.

De maneira análoga, em *Tia Judith ao Vivo*, os autores Cláudio Simões, Jarbas Oliver e Bubba de Campos apresentam uma personagem supostamente conhecida do público, que apresenta um programa de auditório, no qual tudo dá errado – todas as tentativas são frustradas, as coisas simplesmente não funcionam como se espera. Mas *Tia Judith* e seu programa seguem inabaláveis. Perto do final, porém, ficamos sabendo o motivo que explica a realização daquele programa: O marido de Tia Judith sofre de Alzheimer. Depois que ele perdeu a consciência, ela resolveu atender ao que seria um desejo antigo dele – assisti-la apresentando um programa de TV. Quando, porém, seu marido recobra a consciência momentaneamente, consegue assisti-la ao vivo e ligar para Tia Judith, ela está com o celular

desativado. Eles não conseguem estabelecer contato. Assim, como tudo no programa, também esse objetivo se revela frustrado.

Coincidentemente, ambos os textos são comédias, abordam o universo audiovisual e também se referem ao público como sendo parte das gravações (em *Fic Véi, Fic Legal*) ou das transmissões (em *Tia Judith ao Vivo*), ou seja, o público desempenha um papel na fábula das duas peças. No caso de *Fic Véi, Fic Legal*, as personagens se comunicam com a plateia como se ela fosse composta por figurantes, contratados para simular a plateia de um programa de vendas. Em *Tia Judith ao Vivo*, o público seria uma plateia típica desses programas de auditório vespertinos, onde se fala sobre culinária, consumo, comportamento e tendências. Embora de maneiras distintas, é possível destacar essa recorrência de uma situação que, apesar de alguns movimentos, permanece a mesma (*Tia Judith ao Vivo*), ou que só se transforma perto do final (*Fic Véi, Fic Legal*), em outras peças que não são necessariamente cômicas e que, curiosamente, têm características que podem ser associadas ao gênero lírico: *Os Javalis* (2008) e *Alugo Minha Língua* (2011) de Gil Vicente Tavares, *Monstro* (2010) de Marcos Barbosa, *A Casa de Minha Alma* (2003) de Aninha Franco, *A Casa de Eros* (1996) de Cleise Mendes etc.

As características líricas às quais eu me refiro dizem respeito, não apenas ao tom subjetivo dos textos mencionados, mas principalmente a suas respectivas estruturas dramáticas, que têm em comum, por exemplo, a opção por uma situação básica em torno da qual se dá a ocorrência e/ou recorrência de acontecimentos, momentos, e imagens, ao invés do desenvolvimento de uma ação dramática que progride de maneira causal. Esta estratégia remete a estrutura cíclica do poema lírico na qual a repetição de uma mesma imagem, ideia, ou verso, permite que o poema se prolongue indefinidamente. Também a abordagem de tempo destas dramaturgias se identifica com o gênero lírico na medida em que o tempo se apresenta de maneira circular, não cronológica, como sequência e repetição de momentos. No caso de *Alugo Minha Língua*, ainda há uma sugestão de cenário que não representa um lugar concreto onde se passa uma ação, e sim uma imagem, ou paisagem subjetiva, que projeta simbolicamente uma situação básica, ou a visão de mundo das personagens sobre a situação na qual se encontram.

A associação desses (e de outros) procedimentos dramaturgicos ao gênero lírico fundamenta o modelo teórico do *drama lírico*, formulado pela dramaturga e teórica Cleise Mendes (1981)

e apresentado em artigo homônimo. Na referida publicação, a autora discute esta associação através de aspectos da peça *A Espera de Godot* de Beckett que são comuns à maioria das peças classificadas como “de absurdo”. Destacadas as principais características mencionadas por ela (como procurei fazer acima), é possível perceber identificações com a fábula de muitas peças contemporâneas. Em particular, percebe-se que a noção de *situação* também é central na estrutura dramática do *drama lírico*, segundo sua definição. O trabalho da professora é um excelente exemplo de como as noções de gênero podem contribuir para um estudo das dramaturgias modernas e contemporâneas.

O drama lírico é construído sobre o modelo da circularidade. A ação dramática de uma peça como “A Espera de Godot” desenvolve-se num movimento semelhante ao causado por um toque na superfície de um lago: através de círculos concêntricos que se formam a partir de um ponto. O conflito se adensa através de um acúmulo de imagens, por uma expansão do significado que detona logo na primeira impressão; ela não progride no sentido de um futuro, como no drama dramático, antes imita a sugestão de um poema. Através da repetição, do estribilho de perguntas e respostas que se fecham sobre si mesmas, cria-se uma estrutura de ritmo recorrente. O cenário é desreferencializado, traduzindo uma paisagem subjetiva, reflexo de ideias e sentimentos das personagens; cenário que mimetiza não um lugar, mas uma situação (MENDES, 1981, p. 65).

É possível perceber em diversas obras que, através de abordagens mais épicas ou mais líricas, muitos dramaturgos modernos e contemporâneos tendem a privilegiar uma situação dramática ao invés das noções clássicas de progressão linear e concentração da ação. Caso sejam consideradas essas “dramaturgias de situação” como abordagens particulares (modernas, contemporâneas?) da noção de fábula, mais uma vez será possível concluir que ainda “segue sendo em torno da questão da fábula – inclusive no modo da recusa ou da denegação – que giram as estratégias dos autores, em particular a respeito do que chamamos ‘realidade’ ou ‘real’” (SARRAZAC, 2012, p.84). Partindo desse ponto de vista, será apresentada no subcapítulo a seguir uma reflexão sobre alguns aspectos do texto *Entre Nós – uma comédia sobre diversidade*, e também de alguns textos de autores encenados em Salvador mencionados anteriormente, que estão relacionados às noções e questões até aqui colocadas.

2.2 Fábulas entre nós

ATOR2

Ok. Por falar em partes envolvidas, é bom lembrar que o tema diversidade sexual não está só relacionado ao ato sexual propriamente dito.

ATOR1

Com certeza. A questão são as relações afetivas como um todo. Os diversos tipos de envolvimento.

ATOR2

Isso! Na verdade, é sobre isso que nós estamos aqui para falar. Sobre os diversos tipos de envolvimento.

ATOR1

Na verdade verdadeira, nós NÃO estamos aqui para falar, nós somos atores e estamos aqui para fazer uma peça.

ATOR2

Mas, para isso, precisamos falar.

ATOR1

Sim, mas a gente pode abordar o tema através de uma história. Interpretando personagens.

ATOR2

Sim! Claro. Pro pessoal não achar que é uma palestra.

ATOR1

Se bem que todo mundo sabe que isso aqui é uma peça.

ATOR2

E que já começou.

ATOR1

O que ninguém sabe é qual é a história dessa peça.

ATOR2

Mas estamos aqui pra isso. Pra contar a história dessa peça.

ATOR1

Pra fazer a história dessa peça.

ATOR2

Ok. Então vamos à história.

ATOR1

Ok. A história.

ATOR2

Então.

ATOR1

A história...

ATOR2

?

ATOR1

...

ATOR2

Sim?

ATOR1

Pois é.

ATOR2

Ah...

Vamos fazer uma história de amor?

Podemos considerar com características *épicas* a estrutura da peça *Entre Nós* devido à predominância de recursos de narração e montagem, entre outros relacionados à noção de *Épico/Epicização*, abordada pelo *Léxico*. Porém, dentro do amplo conjunto de procedimentos

épicos que podem ser identificados em obras dramáticas (alguns serão comentados mais detalhadamente a seguir), temos os que configuram a estrutura do *metadrama* – e que também estão presentes em *Entre Nós*. Segundo Sarrazac, a noção corresponde à forma dramática que se apresenta como um drama sobre outro drama ou, mais precisamente, que se apresenta em caráter *secundário*. Se o *drama absoluto* seria a exposição *primária* de um acontecimento interindividual, o *metadrama* seria a exposição distanciada desse acontecimento ou conflito (por isso, *secundária*), constituindo-se mais em comentário, ou em retrospecto de um drama, do que em drama “vivido”.

Nesse sentido, o texto *Entre Nós – uma comédia sobre diversidade* pode ser associado a um conjunto de textos contemporâneos que se baseariam numa estrutura dramática mais *épica* e/ou *metadramática*. Dois outros exemplos de textos que têm estruturas semelhantes são *Matilde – La cambiadora de cuerpos* (2010) e *Papagaio* (2010), mencionados anteriormente. Nos três textos, podemos identificar uma situação básica que é narrar e/ou criar uma história. Isso é feito através de constantes interrupções, questionamentos e comentários a respeito da história narrada e encenada simultaneamente. Podemos considerar, então, que existem nos três textos dois planos de ação: o primeiro, relativo ao ato de narrar e/ou criar a história, e o segundo, que é a história em si, encenada “dramaticamente”.

Uma síntese possível para o enredo do texto *Entre Nós*: dois atores criam uma peça sobre diversidade sexual no momento da sua apresentação. Para isso, discutem, narram e encenam a fábula simultaneamente. A partir dessa estrutura *metadramática*, as personagens-atores vão criando outras personagens e uma intriga sobre cujo desfecho a plateia terá que arbitrar: a história de Rodrigo e Fabinho, dois jovens estudantes do ensino médio que, apesar de envolvidos afetivamente, não conseguem ficar juntos, não conseguem sequer se beijar pela primeira vez. Com abordagens distintas sobre o tema diversidade sexual, os atores divergem sobre as características e atitudes dessas personagens, sobre o desenvolvimento da intriga e, finalmente, sobre o desfecho da peça. Depois de Rodrigo e Fabinho enfrentarem uma série de situações que interditarium um possível relacionamento entre os dois, o casal de personagens ainda enfrenta um último empecilho: a divergência dos atores sobre se eles devem ficar ou não juntos no final. Diante da situação, o público é convidado a decidir se o casal de personagens pode, finalmente, se relacionar, e realizar o beijo impedido durante todo o espetáculo, ou se a peça deve terminar com uma música que deixa o fim em aberto. O Ator2 quer o final “feliz”, com um “super beijo” entre Rodrigo e Fabinho. O Ator1 quer o fim em

aberto, “muito menos óbvio” – sem beijo. Na discussão, o Ator2 alega que o Ator1 só quer o final sem beijo porque ele é heterossexual. O Ator1 argumenta que deixar em aberto é mais reflexivo. Fica em aberto se o Ator1 seria mesmo heterossexual e se teria, por isso, defendido uma abordagem menos afirmativa do tema. A plateia vota. O texto oferece duas opções de finais. Mas deixa evidente que a peça foi construída com o intuito de que a plateia vote pelo final “feliz”. Nesse caso, o final escrito (uma vez que o outro final é apenas a letra de uma canção, a *Canção do Deixar em Aberto*) apresenta ainda algum debate e mais uma revelação, ou tentativa de “virada” por parte do Ator1. Depois que a cena do beijo é escolhida pela plateia, o Ator1 afirma que o Ator2 fez “aquilo tudo” só porque queria beijá-lo. Assim, fica igualmente em aberto se o Ator2 teria defendido a posição mais afirmativa durante a peça por conta desse desejo. O Ator2 fica constrangido e não admite. Tenta voltar à trama da peça, mas, quando menos espera, é surpreendido pelo Ator1 que o beija sem hesitação.

Até o momento em que escrevo, os espetáculos tiveram beijo invariavelmente, em todas as apresentações das duas montagens realizadas - a de Salvador e a de Porto Alegre. Em princípio, o público assim o escolheu. Consideramos isso uma vitória e temos orgulho, pois é evidente que os autores das duas encenações (autor, diretores e intérpretes), de fato, gostariam que o público permitisse o beijo. E, tanto nas escolas quanto nos teatros onde fizemos temporadas comerciais, além da aprovação do beijo, tivemos uma resposta surpreendente de público.

Voltando ao enredo da peça (do texto dramático) *Entre Nós*, como mencionei acima, trata-se de, pelo menos, dois planos de ação. O plano mais evidente, que é o dos “atores” da peça – onde a ação e/ou situação central é “fazer uma peça agora” – e o plano das personagens interpretadas por esses atores que, se considerados como sujeito e objeto Rodrigo e Fabinho respectivamente, correspondem a um modelo actancial bem típico das histórias de amor. No subcapítulo seguinte, apresento o conceito de modelo actancial, e esclareço essa afirmação. Por ora, destaco apenas que, na breve síntese que fiz do enredo, privilegiei a (situ)ação das personagens-atores. Porém, não me parece que seria equivocado sintetizar o enredo da peça a partir dos acontecimentos relacionados a Rodrigo e Fabinho, ainda que o texto comece no plano dos “atores”. De qualquer forma, na primeira opção de cena final, os dois planos, as duas intrigas, se fundem em uma única cena: o beijo – o beijo de Rodrigo e Fabinho que é, ao mesmo tempo, também o beijo do Ator1 e do Ator2. Considerados os dois planos de ação e de intriga, a cena corresponde ao desfecho de ambos. Além da fusão dos dois planos narrativos e

dramáticos na mesma cena, temos também a sugestão de um beijo entre dois humanos do mesmo sexo ao vivo no teatro – cena que é evitada pela rede aberta de televisão no Brasil, entre outras questões.

FINAL 1:

ATOR2

Você perdeu. Vai ter o beijo.

ATOR1

Tudo bem. Eu sou um ator.

Se é pra beijar, eu beijo.

ATOR2

Ótimo.

Tenho até uma proposta de texto.

Uma poesia de Fernando Pessoa.

Música, Guitarrista.

FABINHO

De tudo ao meu amor serei atento

Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto...

ATOR1

Esse soneto é de Vinicius de Moraes.

ATOR2

É?

ATOR1

Não dá pra confiar cem por cento no Google.

ATOR2

Mas a poesia é bonita.

ATOR1

Que tal a gente tentar ser só um pouquinho menos óbvio?

A gente pode improvisar uma música com os finais de todos os personagens, é melhor.

ATOR2

Ao invés de uma, vamos fazer várias cenas?

ATOR1

Não. Apenas uma cena musicada.

Olha. De boa, para uma peça sobre diversidade, eu acho que gente ficou muito concentrado no casal gay adolescente.

ATOR2

Você queria o quê? Um casal gay da terceira idade? Um casal de lésbicas?

Uma trama com travestis? Transexuais?

Eu adoraria, mas você resiste em interpretar um beijo gay, quem dirá...

ATOR1

Eu não resisto não! Eu já disse que beijo!

Olha, deixa a música pra lá.

É pra beijar, eu vou beijar.

Pronto.

Eu vou te beijar AGORA!

ATOR2

Calma. Tem que pensar como introduzir a cena primeiro.

ATOR1

Não importa mais como introduzir. O importante agora é dar o beijo e pronto.

ATOR2
 Como introduzir é importante sim.
 Até porque são os personagens que se beijam!

ATOR1
 No final das contas, dá no mesmo.
 Aliás.
 Fala a verdade. Essa história de personagem é papo furado.
 Você quer é que eu te beije! É isso!
 Pronto. Falei.
 E vocês apoiando, né?

ATOR2
 Não venha não. Todo mundo aqui sabe que a gente está interpretando personagens.
 A história é que pede um beijo.

ATOR1
 A história, a plateia e você também!

ATOR2
 Não adianta tentar me constranger.

ATOR1
 Você está constrangido?

ATOR2
 Você está tentando, mas não está conseguindo.

ATOR1
 Eu estou tentando te beijar. Mas quem está resistindo agora é você.

ATOR2
 Não se preocupe com o beijo – se concentre na cena.

ATOR1
 Rapaz, a cena é essa:

(O ATOR1 beija o ATOR2 surpreendentemente. A partir daí, os dois não param mais de se beijar. O GUITARRISTA toca um fundo musical para a cena e tenta encerrar a peça. Mas os dois atores continuam se beijando.)

GUITARRISTA
 Meninos, tá bom.
 Já deu.
 Galera, a peça acabou.
 Meninos, tá demais.
 Muito obrigado a todos.
 Foi um prazer.
 Meninos...

No texto *Entre Nós*, a fábula é para onde convergem os esforços poéticos das personagens-atores e é fundamental para a compreensão do texto – remetendo àquele papel central da fábula no processo de criação dramática que, segundo Brecht, consistiria em uma identificação de seu pensamento com Aristóteles (Brecht, 2005, p.131). Podemos afirmar que, em *Entre Nós*, “o material recreativo apresentado ao público” se estabelece em torno de um processo de construção e encenação de uma narrativa. Se, por um lado, o texto contraria a ideia de *drama absoluto* com recursos de narração, metalinguagem, comentário, fragmentação da fábula e apelo à intervenção direta do leitor/espectador, por outro lado, esses recursos não

podem ser mais considerados inovações, uma vez que são, recorrentemente, explorados pelas dramaturgias modernas e contemporâneas. Porém, considero que o texto *Entre Nós* opera uma articulação particular desses (e de outros) procedimentos, e sua articulação se identifica com as de textos de outros autores. A seguir, com o auxílio do modelo actancial, analiso a estrutura dramática da peça *Entre Nós*, para estabelecer conexões entre o referido texto e outros exemplos.

2.2.1 Os modelos actanciais

A principal característica do modelo actancial é operar com a identificação de um sistema de forças. Para isso, parte-se do princípio de que a narrativa é um fluxo desencadeado por um *actante* que, por sua vez, age movido por um vetor de desejo intenso. Ou seja, o ponto de partida de uma narrativa, segundo o modelo, é a ação de cumprimento de um desejo (ou necessidade). O modelo actancial é mais um recurso para auxiliar o estudo da fábula de uma peça e definir uma compreensão de suas estruturas internas. A escolha do *actante* que ocupará a posição de Sujeito do esquema, por exemplo, pode determinar modelos actanciais distintos, e a adoção de visões diferentes sobre a fábula em questão. Ou seja, não existe um modelo actancial “certo”, pelo contrário, o modelo é um instrumento para ajudar na construção de um, ou de vários pontos de vista sobre uma determinada fábula, e na compreensão das estruturas da respectiva obra.

Anne Ubersfeld (2005) discorre sobre aspectos do modelo actancial e sua aplicação na análise de textos dramáticos. Originalmente, elaborado por A. J. Greimas, a partir dos estudos de Propp e Souriau, com o objetivo de oferecer suporte à análise de textos narrativos, o modelo de análise, tal como considerado por Ubersfeld, talvez, não se aplique a todo e qualquer texto dramático, ainda mais se considerarmos algumas tendências da dramaturgia contemporânea. Porém, continua útil como ferramenta para análise de muitas peças recentes, e é considerado diferente dos métodos de estudo dramatúrgico tradicionais por tratar as personagens por sua função no sistema da ação, e não pelos traços psicológicos de seu caráter. Assim, as unidades desse método de análise, os *actantes*, constituem uma categoria que ultrapassa a noção de personagem (seres antropomórficos), incluindo representações abstratas como Deus, Pátria, Poder, Paixão, A Sociedade etc. A definição desses *actantes* pode ser configurada num

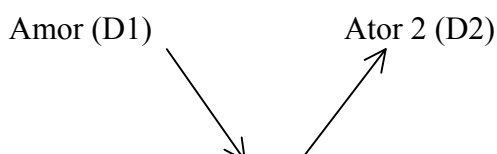
sistemas de flechas que também corresponde a uma frase-síntese da estrutura de forças da narrativa.

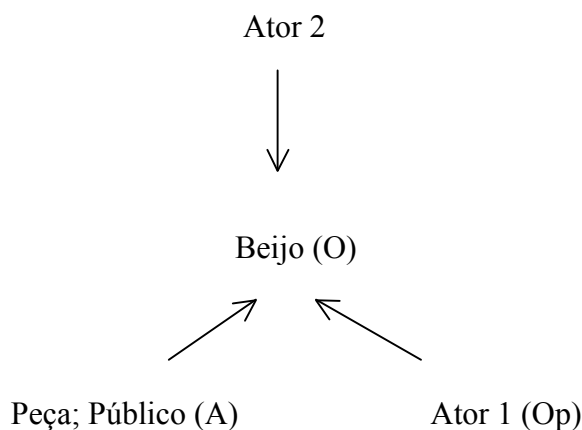
Se desenvolvermos a frase implícita no esquema, encontraremos uma força (ou um ser D1); conduzido por sua ação, o sujeito S procura um objeto O no interesse ou em favor de um ser D2 (concreto ou abstrato); nessa busca, o sujeito tem aliados A e oponentes Op. Toda narrativa pode se reduzir a esse esquema de base [...] (UBERSFELD, 2005, p.36).

No caso de *Entre Nós*, o modelo pode ajudar a sintetizar o(s) jogo(s) de forças dramáticas que articulam e definem cada um dos planos narrativos do texto. Um passo determinante é a escolha de qual *actante* ocupará a posição de Sujeito. Por exemplo, podemos considerar que, na sequência final de *Entre Nós*, o Ator 1 está revelando, ou se dando conta da verdadeira motivação do Ator 2 quando afirma:

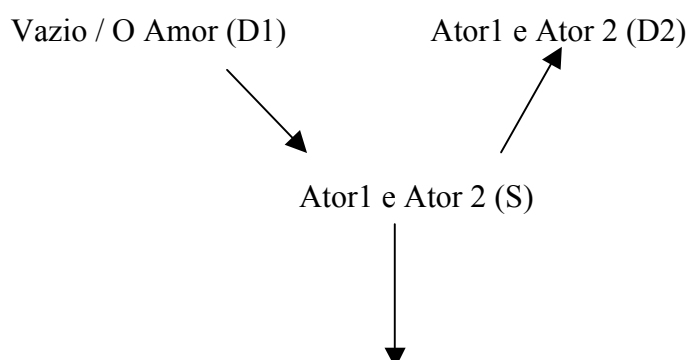
ATOR1
 No final das contas, dá no mesmo.
 Aliás.
 Fala a verdade. Essa história de personagem é papo furado.
 Você quer é que eu te beije! É isso!
 Pronto. Falei.
 E vocês apoiando, né?
 ATOR2
 Não venha não. Todo mundo aqui sabe que a gente está interpretando personagens.
 A história é que pede um beijo.
 ATOR1
 A história, a plateia e você também!

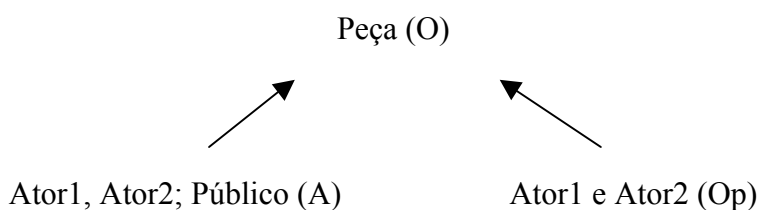
Nesse caso, podemos tomar o Ator 2 como sujeito do esquema e construir a seguinte frase: Uma força (o actante D1, que pode ser representado pelo Amor, ou por outra força individual afetiva, sexual etc.) conduz o Ator 2 a criar uma peça com o Ator 1 com o intuito de conseguir beijá-lo (o Beijo é o Objeto). O actante D2, em favor do qual o sujeito age, corresponderá ao próprio Ator 2, reproduzindo assim um traço do modelo actancial típico das histórias de amor convencionais. Como Adjuvantes (A), o Ator 2 tem a Peça e o Público. Como Oponente (Op), tem o Ator 1. Usando o sistema de flechas, portanto, uma opção possível seria:





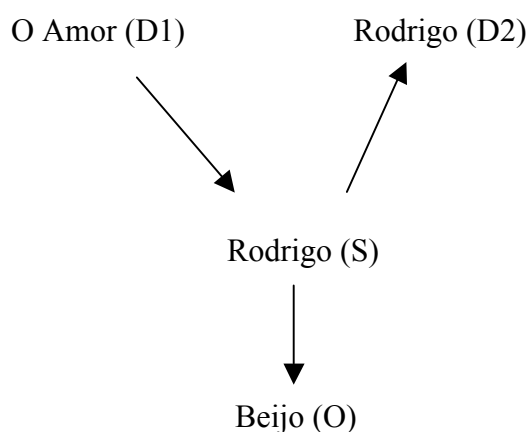
Outra possibilidade seria tomar a situação dramática que envolve o Ator1 e o Ator 2 (fazer uma peça) e escolher essa dupla de personagens como Sujeito do esquema. Nesse caso, teremos a seguinte frase: Uma força (o *actante* D1) conduz a dupla de atores à ação de encenar uma peça sobre diversidade sexual (a peça é o Objeto). Eu acredito que, como o texto não explicita a motivação dos atores, não apresenta uma justificativa para que eles estejam criando a peça naquele momento (e com esse tema), eu deixaria a posição do *actante* D1 vazia, possibilidade aventada por Ubersfeld no seu comentário dos modelos *actanciais* das histórias de amor (que apresento logo a seguir). Outra possibilidade seria preencher a posição D1 com “Amor”, no sentido do “Amor pelo teatro, Amor pelo público” - embora seja possível inferir infinitas motivações. O fato é que o texto não define uma motivação particular. O *actante* D2, em favor do qual o sujeito age, por sua vez, corresponderia à própria dupla de atores. Dessa forma, é reproduzido mais um traço do modelo *actancial* de histórias de amor convencionais que, como mostrarei a seguir, também corresponde, a meu ver, ao modelo *actancial* da fábula que é encenada pelos atores (a história de amor entre Rodrigo e Fabinho). Como Adjuvantes (A), há a própria dupla de atores e o Público (que ajuda com a escolha de um final para peça). Como Oponentes (Op), teremos também a própria dupla, uma vez que, alternadamente, os dois atores criam impasses (e soluções) para a progressão da fábula que encenam. Usando o sistema de flechas, uma opção possível seria:





Esse modelo apresenta como objeto (O) a peça, que é criada e encenada diretamente. Também o modelo apresentado anteriormente considera a peça que é encenada pelas personagens-atores como *actante*, porém, na posição de Adjuvante (A). Embora esteja contida nos modelos apresentados, a referida peça apresenta uma ação dramática particular, e desenvolve uma história específica. Mais do que isso: as cenas que são interpretadas pelas personagens-atores em modo “dramático” correspondem a quase dois terços do texto *Entre Nós*, já que, de um total de 873 réplicas, 543 são diálogos entre personagens da “peça”. Nesse sentido, proponho considerar a narrativa que é criada e encenada pelas personagens-atores como um segundo plano de ação (contido no primeiro) e, por um momento, destacá-la, formulando mais um modelo actancial, específico para ela, onde:

Uma força (o *actante* D1, que também pode ser representado pelo Amor) conduz Rodrigo (o Sujeito) à ação de conquistar um beijo de Fabinho (o beijo seria o Objeto). O *actante* D2 corresponderá ao próprio Sujeito – reproduzindo os modelos actanciais apresentados. Como Adjuvantes (A), temos as personagens Dona Margareth e Roberto. Se considerarmos os dois planos de intriga, teremos também as personagens-atores e o Público como adjuvantes de Rodrigo. Como Oponentes (Op), Rodrigo tem as personagens Larissa, O Pai, Bruno, Dona Carmen, A Diretora, A Terapeuta, o próprio Fabinho, e também o Ator 1, que o interpreta. Usando o sistema de flechas:

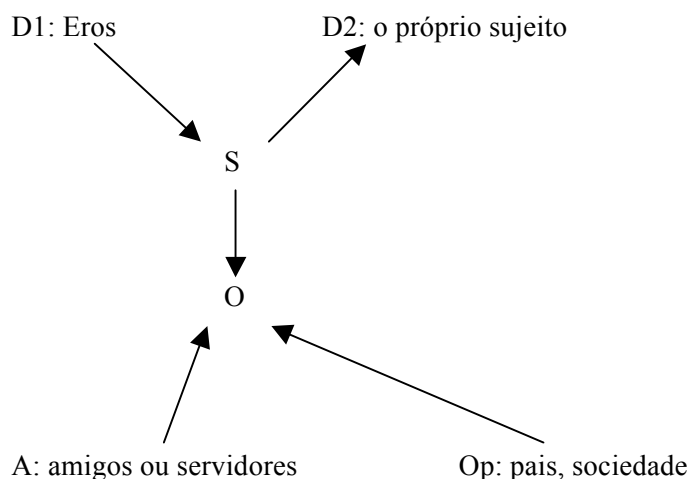


Dona Margareth; Roberto; Atores
e o Público. (A)

Fabinho; O Pai; Bruno; Dona Carmen;
Larissa; Diretora; Terapeuta e o Ator 1.
(Op)

Os dois planos narrativos se cruzam na mesma cena: o beijo final. Propus considerar, momentaneamente, o plano de ação de Rodrigo e Fabinho à parte, formulando outro modelo actancial, apenas para destacar uma coincidência. Todos os modelos actanciais até aqui apresentados me parecem análogos ao modelo convencional das histórias de amor: um impulso individual indefinido (D1), ou genérico como o Amor, leva o Sujeito (Ator2, Dupla de atores, Rodrigo) a buscar um Objeto (a peça, o beijo) em função, principalmente, de si mesmo (Ator 2, Dupla de atores, Rodrigo) e, para isso, é necessário enfrentar uma série de forças contrárias para conseguir os objetivos (fazer a peça, beijar) que, no caso de *Entre Nós*, se fundem e podem se consumir na cena final, caso o público assim o deseje. Ane Ubersfeld (2005) comenta esse modelo que chamo de convencional por remeter às narrativas de amor:

Todo romance de amor, toda busca amorosa pode se reduzir a um esquema da mesma ordem, desta vez com actantes individuais, e que adotaria a seguinte forma:



Aqui, sujeito e destinatário se confundem. O sujeito quer para si mesmo o objeto da busca e em lugar do “destinador” há uma força “individual” (afetiva, sexual) que de uma certa maneira se confunde com o sujeito. Notemos que a possibilidade de casas vazias jamais está descartada: assim, a casa do destinador pode estar vazia, indicando a ausência de uma força

metafísica ou a ausência da *cidade*: teremos um drama cujo caráter individual será fortemente marcado. A casa do adjuvante pode, também ela, estar vazia, denotando a solidão do sujeito. Pode-se também considerar que uma certa casa, a casa do *objeto*, por exemplo, é, como veremos ocupada por vários elementos ao mesmo tempo (UBERSFELD, 2005, p.36-37).

Mais do que apresentar uma aplicação “adequada” do modelo desenvolvido por Ubersfeld, o que pretendo aqui é utilizar as noções básicas do modelo para comentar um aspecto do texto *Entre Nós* que julgo pertinente e particular: o fato de duas narrativas, simples e convencionais, serem articuladas numa mesma estrutura dramática que as funde na cena final – caso a plateia concorde com o *discurso convencional* apresentado pela peça. Chamo de discurso convencional a sugestão explícita de juntar o casal e fazer um “final feliz”. O que torna curiosa a dramaturgia, a meu ver, é que esse discurso convencional (que é problematizado, discutido e afirmado através da estrutura *épica* e *metadramática* da peça) se refere a uma situação bem contemporânea, que envolve a tentativa de reconhecimento social e jurídico das relações homoafetivas. Ou seja, o “convencional” aqui não é convencional para todos – a ideia de “convenção” seria, nesse sentido, o principal objeto de discussão dos dois planos do texto. E a possibilidade oferecida ao público de escolher o final da fábula, depois de apresentada e discutida, seria mais uma abertura proporcionada pela construção formal da peça, que pretende envolver, assim, ainda mais diretamente o leitor/espectador.

Outro ponto que gostaria de destacar se refere ao modelo actancial que tem como Sujeito a dupla de personagens-atores, e que tem como Adjuvantes e Oponentes as próprias personagens. Considero esse aspecto revelador, pois, mais do que um conflito entre os atores na construção da peça, acredito que o texto *Entre Nós* apresenta um conflito interno de cada um deles, uma “crise” individual de cada ator em relação ao tema sobre o qual resolveram refletir.

O título da peça, *Entre Nós*, foi escolhido por uma série de ambiguidades que, supomos (eu e os atores), ele traz: “entre nós” (a presença da diversidade sexual); entre “nós” (nós dramáticos, afetivos, ideológicos, religiosos, sexuais a serem desatados, ou apertados); “entre nós” (entre os atores e o público) e “entre nós” – entre os atores. Esse último, para mim, particularmente, seria o sentido majoritário do título porque procurei apresentar uma história de dois atores que decidem apresentar uma peça com um tema “difícil”, porém, eles próprios (como indivíduos) precisam primeiramente lidar com suas dificuldades pessoais em relação

ao tema. O que seria, então, uma peça-debate sobre diversidade sexual entre atores e uma plateia acaba se transformando numa peça-debate entre os próprios atores, uma espécie de “DR” (expressão popular que significa “discussão de relacionamento”) na qual a plateia precisa assumir o papel de árbitro para que haja um desfecho satisfatório. Nessa perspectiva, a presença dos atores, ou do Sujeito como adjuvante e oponente de seu objetivo central (que é fazer a peça) é emblemática, acredito que esse é um aspecto particular do texto *Entre Nós*. E se considerarmos que ambos os planos (atores e personagens) se reúnem na cena final (portanto compõem a mesma narrativa), então, fica evidente que aí está uma ironia elementar da peça e, a meu ver, o que considero mais relevante em sua estrutura dramática.

2.2.2 Matilde

Em *Matilde – La cambiadora de cuerpos*, texto de Fábio Espírito Santo, por exemplo, temos também uma situação dramática básica que não se modifica: a personagem Cecília de Campos conta para o leitor/espectador a história de Matilde. Os depoimentos de Cecília são alternados com cenas no “modo dramático”, que mostram acontecimentos da narrativa central (como em *Entre Nós*), e também com depoimentos, entrevistas, pequenos diálogos e cenas de TV, rádio, internet, além de pequenos textos, que são projetados em vídeo e/ou “encarnados” pelas atrizes ao vivo. A história – narrada, encenada, projetada e comentada – tem início, meio e fim pré-definidos, o depoimento de Cecília seria uma narrativa linear. Porém, essa narrativa, como mencionei, é fragmentada e relativizada constantemente por projeções, depoimentos e pequenas cenas. Mais do que isso, a própria estrutura fragmentada do texto evidencia, na série de depoimentos e vozes, muitas leituras, desdobramentos e possibilidades diferentes para a mesma personagem (Matilde) e/ou sua situação dramática. Não apenas no plano narrativo, mas, na própria estrutura da peça, a relativização está presente como elemento formal e temático. Essa fragmentação remete às noções de *montagem* e *colagem* abordadas pelo *Léxico*, que operam em contraposição à concepção aristotélica do texto dramático como um “belo animal” – uma obra orgânica, formando um todo homogêneo. Montagem e colagem seriam categorias dramáticas que recusariam uma ação principal dotada de uma progressão linear, designando uma heterogeneidade e uma descontinuidade que determinam tanto a estrutura quanto os temas das peças.

A montagem é um termo técnico tomado do cinema, sugerindo, por conseguinte, acima de tudo a ideia de uma descontinuidade temporal, de tensões instaurando-se entre as diferentes partes da obra dramática. A colagem, por sua vez, faz referência às artes plásticas (colagens de Braque e Picasso), evocando, portanto, mais a justaposição espacial de materiais diversos, no seio do texto de teatro, que dão a impressão, em relação a uma concepção “tradicional” da arte dramática, de interromper o curso do drama, detendo a certa autonomia e podendo aparecer como outros tantos corpos estranhos. A colagem torna-se montagem quando se repete, desembocando numa sucessão de elementos autônomos (BAILLET; BOUZITAT. In: SARRAZAC, 2012, p.120).

Uma síntese possível para o enredo de *Matilde*: a jornalista Cecília de Campos encontra por acaso na rua uma mulher desesperada que afirma ser um homem cujo corpo teria sido roubado por outra mulher. A jornalista acompanha a “vítima” até a delegacia. Depois de alguma resistência, o delegado resolve investigar o caso. Interessada na história, Cecília pesquisa na internet, e lê sobre casos semelhantes. Acaba descobrindo que todos podem ser vítimas de Matilde – “la cambiadora de cuerpos” – apresentada pela mídia como uma criminosa paraguaia. Cecília escreve uma matéria de capa sobre a história, e Matilde vira uma febre nos meios de comunicação. Uma sequência de pequenas cenas (depoimentos, programas de TV, telejornais etc.), espécie de *colagem*, vai dando uma dimensão da repercussão do assunto na mídia. Cecília, então, publica um texto no jornal, onde afirma querer ouvir Matilde, querer saber as suas razões, e ser “sua amiga”. Matilde entra em contato com Cecília, e as duas conseguem se conhecer. Cecília e Matilde acabam tendo um caso. Matilde conta a Cecília que, desde criança, tem o poder de trocar de corpo através do beijo. Porém, após ser rejeitada por Bárbara, com quem teve um breve relacionamento, Matilde passou a ocupar os corpos dos namorados de sua ex. Quando Bárbara descobriu a verdade, denunciou Matilde, que passou a ser procurada pela polícia. Ainda assim, ao saber que Bárbara teria vindo pra Bahia, atrás de um namorado que conhecera pela internet, Matilde decidiu ir a Salvador, na esperança de encontra-la. Após conhecer Cecília, Matilde desiste daquela obsessão e as duas se mudam pra Espanha, onde passam a viver juntas – apesar de todo sofrimento causado a centenas de pessoas. “Enquanto isso, milhares de vítimas de Matilde estão espalhadas pela América do Sul e continuam vivendo com seus corpos trocados”, essa é a última frase da narradora Cecília, e da peça. Ou seja, Cecília não estava apenas contando ao leitor-espectador a história de Matilde, ela estava contando sua própria história.

Com diversas cenas e textos fragmentados que revelam a repercussão do “caso” na mídia, ou que fazem trocadilho com ditados populares, o texto *Matilde* apresenta uma história que é

relativizada através de diferentes versões, e que é desdobrada a partir dos variados pontos de vista dos muitos envolvidos com a situação central. Essa abordagem torna, inclusive, a narrativa central (que é enunciada por Cecília) digna de desconfiança, uma vez que expressa a visão de outra personagem diretamente envolvida com o “caso”. Além disso, diversos recursos metalinguísticos estão presentes: a estrutura dramática da peça (composta por uma série de pequenos depoimentos, cenas e “takes”), assim como a linguagem de suas réplicas (que sugerem depoimentos veiculados pela mídia), e até a formatação do texto dramático (similar à de roteiros audiovisuais), todos esses elementos brincam com as convenções da linguagem audiovisual, da cultura midiática e com as expressões (linguísticas) populares de Salvador. Ou seja, a linguagem da peça também é um dos assuntos centrais abordados.

CENA 10 – ESTÚDIO DE TELEJORNAL

(na bancada)

ROSA MARIA – Vamos agora para Salvador, ao vivo, falar com a repórter Ana Júlia, direto da Secretaria de Segurança Pública. Vamos saber as últimas informações sobre os misteriosos crimes que estão assustando os moradores da capital baiana. Não é isso, Ana Júlia?

(projeção de Ana Júlia na rua em frente à Secretaria de Segurança Pública)

ANA JÚLIA – Boa noite, Rosa Maria. Realmente a situação por aqui até o momento está um pouco confusa, são muitas informações desencontradas sobre estes estranhos crimes que estão assustando os moradores daqui de Salvador. Mas, agora a pouco, falei pessoalmente com o Secretário Demóstenes Albuquerque que me garantiu que não há motivo para alarde, mas se trata realmente da criminosa paraguaia conhecida pelo nome de Matilde. Mas ninguém sabe muito bem//

CENA 11 – ESTÚDIO DE TV/PROGRAMA DE DEBATE

(na bancada)

MEDIADOR – ...agradecer a presença dos nossos convidados, hoje aqui, o padre Augusto Dourado, da paróquia de São Salvador; o Pastor Wellington Silva, da Igreja Só Jesus Salva; a Iyalorixá mãe Dedé do Terreiro do Candombá, do médium Hildo Nascimento do centro espírita Lar da Alvorada, além do parapsicólogo Hector Stroker. O tema do “Oxe, Bahia!” de hoje é o caso que está abalando a cidade: Matilde: subjugação, encosto, possessão, poder da mente? O que a igreja católica acha disso, padre Augusto Dourado? Trata-se de um caso para o exorcismo?

PADRE – Bem... antes de tudo eu quero dizer que a igreja é contra//

CENA 12 – ESTÚDIO DE TV/PROGRAMA MUNDO-CÃO

(efeitos sonoros; imagens captadas ao vivo)

JOÃO PEDREIRA *(exaltado)* – Cadê? Mas, cadê o poder público que deixa uma coisa dessas acontecer?! Cadê? Agora taí, uma mãe de família que teve seu filho vítima dessa discrepância, desse aborto da natureza. Não é isso, Dona Filomena?

DONA FILOMENA – É isso, sim, seu Pedreira!

JOÃO PEDREIRA – A senhora tá triste?

DONA FILOMENA – Tô sim, senhor, seu Pedreira.

JOÃO PEDREIRA – Vejam só a dor de uma mãe! Vejam só, isso. É demais! É de cortar o coração. Tudo por causa do descaso das autoridades desse país!

Uma irresponsabilidade! Uma incompetência! Total desprezo pela população! Cadê os políticos que não fazem nada? Vamos trabalhar, cambada de vagabundos! Agora, é uma mãe que sofre... agora, o filho desta senhora endoidou e ela ainda vai ter que suportar viver com o corpo de um estranho em sua própria casa... agora, ela vai ter chamar urubu de meu louro! Mas não foi por falta de aviso, não foi! Eu quebro o pau e mostro a cobra! Não sei se vocês se lembram! Tem a imagem aí, Agostinho? Eu falei aqui! Há tempo que eu venho alertando! Agora, tá! Olha só o estrondo que deu. Se tivessem me escutado! Mostra a imagem aí, Agostinho? O quê, não achou? Mas tem. Então eu vou dizer mais uma coisa pra vocês, porque eu digo mesmo, por que eu sou homem! Eu não tenho medo de desgraça de Matilde nenhuma, não! Falo na cara dela se ela quiser! Na cara da desgraçada! *(se aproxima da câmera)* É isso mesmo! Quer saber de uma coisa? Eu não tenho medo de você, não Matilde. Se tem vergonha na cara, apareça aqui! *(muda tom)* Mas agora, se você vai construir ou reformar, o melhor preço e produtos de qualidade você só encontra nas casas Pedreira! Lá// *(corta)*

CENA 13 – RUA

(jornalistas correm atrás do Prefeito)

REPÓRTER 1 – Prefeito, Prefeito... uma palavrinha... uma palavrinha... ei, não empurra... já podemos dizer que Salvador... Ai, tira a mão daí... ai, meu pé... Prefeito...

PREFEITO – Não há com o que se preocupar, está tudo sob controle, tudo sob controle e a população pode ficar tranqüila. A polícia federal está investigando com colaboração da Polícia Paraguaia, já que se trata de uma fugitiva daquele país.

(chuva de perguntas; Repórter 1 não consegue perguntar)

PREFEITO – Sim, realmente, se trata de uma criminosa de extrema periculosidade! Pelo que disse o delegado responsável pelo caso, ela se apodera do corpo da vítima através do ato de beijar. É, isso mesmo, pela boca... depois do beijo a pessoa passa a viver no corpo de outra pessoa.

(chuva de perguntas; Repórter 1 não consegue perguntar)

PREFEITO – Ainda não sabemos ao certo o motivo dela ter vindo para Salvador. Vocês da imprensa já criaram milhares de suposições sobre isso, não é mesmo? Quando for capturada vamos todos perguntar pra ela e aí saberemos de toda verdade. Estamos trabalhando para isso. Mas acho natural, todos querem vir para a Bahia. A Bahia é linda! Vai ver, leu algum romance do Jorge Amado!

(chuva de perguntas; Repórter 1 não consegue perguntar)

PREFEITO – Não, o Carnaval não corre o risco de ser adiado de forma alguma, não há motivo para isso, mas proibiremos o beijo durante os dias de folia, é uma medida de segurança pública para coibir a ação da criminosa e o aumento de vítimas.

(chuva de perguntas; a Repórter 1 não consegue perguntar)

PREFEITO – Sim... sim... é verdade...o sotaque castelhano é uma forma de identificá-la. Por isso, a prefeitura está colocando em quarentena todos os hispânicos que moram em Salvador e proibindo por tempo indeterminado a entrada de estrangeiros de origem latina.

(chuva de perguntas; a Repórter 1 não consegue perguntar)

PREFEITO – Não, não, não se trata de xenofobia.

(chuva de perguntas)

2.2.3 Entre Nós, Matilde

Os recursos *metalinguísticos* aos quais me referi também estão presentes em *Entre Nós* na medida em que, além do fato de serem atores fazendo uma peça, a própria linguagem dramática e suas possibilidades são objetos de discussão dessas personagens – não apenas o tema diversidade sexual – como pode parecer inicialmente. Do ponto de vista da *crise do drama*, destacaria que ambos os textos apresentam estruturas *épicas* baseadas em recursos *metalinguísticos* e podem ser considerados *metadramas*.

O metadrama é uma das respostas possíveis a esse divórcio entre a dimensão objetiva e a dimensão subjetiva da forma dramática que Peter Szondi considera justamente o elemento desencadeador da crise do drama. O drama deixa de ser “o acontecimento interpessoal no presente” que era na concepção aristotélico-hegeliana; não pode mais ser senão a constatação, numa segunda esfera, de que um drama aconteceu outrora, acaba de acontecer, acontecerá ou é mesmo suscetível de acontecer (SARRAZAC, 2012, p. 107).

É possível definir Matilde como um *metadrama*, pois o drama se apresenta em caráter *secundário*, constitui-se em comentário e retrospectiva. A (situ)ação dramática básica da peça (“contar a própria história”) apresenta uma história supostamente ocorrida, que é relativizada por outras versões (além da que é enunciada pela personagem-narradora), e que aponta para diversos desdobramentos possíveis, evitando, inclusive, um desfecho definitivo para a fábula.

Em relação à estrutura *metadramática* da peça *Entre Nós* – recurso utilizado por mim em outros textos – posso afirmar que houve uma intenção deliberada de achar uma forma que possibilitasse o debate, o comentário, o autoquestionamento. Tenho a impressão de que, mesmo sem ter consciência disso, sempre adotei a estrutura do *metadrama* como uma estratégia para integrar, em cada texto, os recursos épicos dentro de uma lógica dramática. Sarrazac (2012) afirma que muitas peças do século XX adotam a mesma estrutura, estabelecendo a cisão do microcosmo dramático, e uma distância irredutível entre dois grupos de personagens: de um lado as personagens que vivenciam um drama, do outro, um grupo de personagens que tem como função interpretar esse drama, e constituir-se “testemunha dele, mensageiro, comentador” (SARRAZAC, 2012, p.107).

Além disso, em *Entre Nós*, e acredito que também em *Matilde*, o jogo *metadramático*, mais do que uma opção meramente formal, é propriamente o tema abordado – no sentido de que essas peças também podem ser entendidas como um questionamento do jogo de identidades (dramático) que determina nossa presença no mundo, sobre os diferentes papéis que desempenhamos e suas regulações em nossa sociedade, enfim, sobre as convenções que regem nossas relações, e definem nossas identidades. Essa analogia entre o jogo dramático e a vida “real” é muito recorrente nas dramaturgias contemporâneas, e remete à obra de Luigi Pirandello - autor italiano de romances, novelas e peças, nascido na Sicília em 1867, que é a principal referência para noção de *metadrama* apresentada no *Léxico*. Pirandello ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1934. É considerado um dos grandes autores da literatura e, particularmente, da dramaturgia universal. No livro *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi analisa *Seis Personagens a procura de um autor* (1921) – uma das peças mais conhecidas do escritor – no capítulo dedicado às tentativas de resolução da *crise do drama*. É notável nas obras do autor italiano como tema e estrutura convergem para a afirmação de uma identidade humana ilusória, fragmentária, provisória, em constante atualização em função dos “outros” – “outros” que permanecem simultaneamente fora e dentro de cada um. Na peça *Seis Personagens...*, este pequeno trecho da fala da personagem O PAI confirma essa percepção:

O drama, para mim, está todo aí, senhor – na consciência que tenho, de que cada um de nós – veja – julga ser “um”, mas não é verdade – é “muitos”, senhor, “muitos”, segundo todas as possibilidades de ser que estão em nós – “um” com este, “um” com aquele – divertidíssimos! E com a ilusão, no entanto, de ser sempre “um para todos”, e sempre este “um” que acreditamos ser, a cada ato nosso (PIRANDELLO. In: GUINSBURG, 2009, p.203).

No prefácio do livro *40 novelas de Luigi Pirandello*, o tradutor e organizador Maurício Santana Dias (2008) afirma que a questão central para Pirandello seria: como representar uma experiência subjetiva em um mundo que parece perder sua concretude objetiva? Ou como fazer a literatura expressar a relação entre um sujeito, cada vez mais isolado, e um exterior – que já não garante certeza alguma? Segundo Maurício, diante desse impasse de ordem histórica e ontológica, Pirandello “fez a transição do grande realismo do século XIX para a literatura psicológica e labiríntica da contemporaneidade [...]” (DIAS, 2008, p.8). Uma das respostas a este impasse, como sabemos, é o *metadrama* que, através da cisão do microcosmo dramático, permite uma relativização intensa e permanente do discurso.

Acredito que, por reconhecer esta capacidade de relativização, escolhi a forma *metadramática* para estruturar e desenvolver o texto *Entre Nós*, uma vez que a iniciativa de criação da peça tinha como principal objetivo estimular um debate. O texto surgiu de um convite feito pelos atores Igor Epifânio e Anderson Dy Souza para que eu me juntasse a eles na elaboração de um projeto sobre diversidade sexual. A proposta era que, a partir dos nossos diálogos e pesquisas acerca do tema, eu escrevesse e dirigisse um espetáculo que correspondesse àquilo que eles definiram na época como uma *peça-debate*. A montagem seria apresentada em escolas, universidades, ONGs ou qualquer outro espaço alternativo, além dos palcos convencionais. A ideia era poder levar o debate para todos os lugares. Elaboramos um projeto e conseguimos o apoio para a realização através de um edital de *culturas identitárias* do governo do estado da Bahia. Entre a aprovação no edital e a liberação dos recursos decorreu um ano e meio aproximadamente. Esse tempo de espera foi preenchido por pesquisas e encontros informais nos quais discutíamos o tema e as possibilidades de abordagens cênicas e dramáticas. Assistimos a espetáculos, filmes, performances, fizemos leituras, viagens, listas e discutimos muitos exemplos de narrativas e representações que abordavam o tema. Acredito que tivemos tempo suficiente para pensar, discutir e definir um conjunto de questões fundamentais das quais gostaríamos de tratar. Encerrado esse primeiro ciclo de pesquisas, comecei a escrever o texto. Porém, a primeira questão, que se colocou desde a elaboração do projeto para o edital, foi: qual seria a ação ou a (situ)ação dramática básica do espetáculo? Como realizar uma *peça-debate* sobre o tema diversidade sexual em escolas da rede pública? O que é uma “peça-debate”? Que estrutura cênica e dramática daria as bases para o desenvolvimento desse texto? Sim, porque havia a demanda por um texto, previamente escrito. No caso de *Entre Nós*, a articulação da linguagem *épica* através de recursos *metadramáticos* se apresentou como solução para os objetivos estéticos e para os objetivos, digamos, *pedagógicos* dos quais nos incumbimos. O enredo e os aspectos que comento aqui procuraram dar uma forma dramática particular a essa articulação. Mas, independentemente das intencionalidades e expectativas de seus autores, a presença de uma articulação entre elementos *épicos* e recursos *metadramáticos* nas estruturas de *Entre Nós* e *Matilde*, como foi mencionado antes, é um ponto de identificação relevante entre as duas peças. Aliás, quanto aos elementos *épicos*, podemos também perceber na estrutura dramática de ambas as peças que, tanto as personagens-atores de *Entre Nós* quanto a narradora e os diversos “depoentes” de *Matilde* não apenas debatem e encenam uma história, eles também a narram diretamente para a plateia e agem como montadores, fazendo cortes, resumindo situações, deslocando a intriga no tempo e no espaço,

destacando aspectos que lhes interessam, numa atitude que pode ser associada à dos antigos rapsodos. Segundo o verbete *Épico/Epicização* do *Léxico*:

Se há alguma coisa a contar e guardar da história, faz-se necessário *um eu da narrativa*; esse ‘sujeito da forma épica’, segundo a fórmula de Lukács, que Petsch denominava “eu épico”, Peter Szondi colocou-o em pauta em seu *Teoria do drama moderno*: o “sujeito épico” remete à presença do autor no seio da narrativa; indica um deslocamento da ação em benefício da narrativa, na qual o ponto de vista do autor comprova-se central. Szondi considera o surgimento desse sujeito épico um sintoma da crise do drama na época naturalista. Jean-Pierre Sarrazac prefere falar de autor-rapsodo, expressão que julga mais bem adaptada às escritas contemporâneas [...] (BARBOLOSI; PLANA. In: SARRAZAC, 2012, p. 77).

Outra semelhança é o fato de ambos os textos se servirem de uma aparente intriga amorosa convencional para discutir, zombar e apresentar diversas questões políticas e comportamentais bem características da vida contemporânea. Para isso, os textos estabelecem uma situação dramática básica onde a criação, ou a narração de uma história torna-se a ação principal e/ou o conflito aparente. A partir daí, as duas histórias de amor passam a ocupar o primeiro plano das peças, não apenas em quantidade e extensão de cenas, mas, principalmente, pelo fato de que são os acontecimentos relativos às histórias de amor que justificam a ação e os comentários dos narradores. Em contraposição ao formato fragmentado e crítico dos dois textos, que sugere certo distanciamento, as histórias de amor, pelo contrário, parecem propor um movimento de identificação entre os leitores/espectadores e as questões abordadas.

Assim, ambos os textos apresentam uma fábula problematizada, fragmentada e relativizada por, pelo menos, dois planos distintos de ação, e uma série de recursos de distanciamento e humor, que ressaltam constantemente as outras infinitas possibilidades de leituras e desdobramentos da mesma fábula. Esses recursos também estão associados à noção de *épico/epicização*, principalmente, no que diz respeito à introdução da descontinuidade, do recurso ao distanciamento, da reflexividade perante a fábula, ou de uma recorrência mais explícita à razão do espectador para a construção dos sentidos. Também é evidente, nos dois textos, uma forte dose de crítica política, ou mesmo, no caso de *Entre Nós*, de certo engajamento (a causa “gay”), ainda que não muito panfletário ou proselitista. É possível identificar nessas características algum eco do Teatro Épico, conceito formulado por Piscator na década de vinte, desenvolvido por Brecht posteriormente, que indica uma contraposição à dramaturgia clássica, “aristotélica”, com forte viés político, originalmente identificado com a

ideologia marxista adotada por seus formuladores. “O teatro épico propõe um *estudo* do real e da história, seleciona os fatos memoráveis, interpreta comportamentos, procura leis de funcionamento e sugere ao espectador que construa sua própria visão de mundo” (BARBOLOSI; PLANA. In: SARRAZAC, 2012, p.79). Além da associação a um gênero literário, o *épico*, nesse caso, constituiria mais uma tendência do que uma forma estabelecida. *Epicizar* o teatro não seria transformá-lo em epopeia ou romance, seria, antes, dispor de elementos épicos com a mesma frequência ou importância com que são tradicionalmente utilizados elementos dramáticos e líricos. Essa prática procuraria acentuar a intervenção de um narrador, de uma consciência política, para construir e explicitar um ponto de vista sobre os acontecimentos em questão.

Os elementos *épicos* sempre estiveram presentes na dramaturgia, a exemplo da tragédia grega, na qual o coro e o arauto fazem relatos e comentários relativos às ações dos heróis e aos conflitos dos deuses. No Teatro Épico moderno e contemporâneo, a particularidade seria o fato de que os conflitos entre interesses de classes, nações, ideologias são os principais condutores das ações, e objetos de discussão. Inspirado pelo pensamento marxista, o Teatro Épico procura evidenciar, particularmente, as ações, os *gestus*, e os pontos de vista de indivíduos medianos e, para isso, apresenta-os em constante confronto com a história e suas problemáticas econômicas, sociais e políticas.

Outra recorrência, que não tem relação imediata com a *crise do drama*, mas que é comum aos dois textos, é de natureza temática: tanto *Matilde* como *Entre Nós* apresentam a história de amor de um casal homossexual. Porém, em *Matilde*, o tema *diversidade sexual* não parece central para a obra, o casal protagonista poderia ser heterossexual e a fábula (sob determinada perspectiva) seria praticamente a mesma. Já em *Entre Nós* é a partir do tema *diversidade sexual* que outros assuntos direta ou indiretamente relacionados vão surgindo.

ATOR2

Rodrigo é gay.

ATOR1

Olha, ele ainda é virgem...

ATOR2

Mas ele tá afim do colega novo da escola. Ou não tá?

ATOR1

Eu não sei... Eu acho que esse momento da história é exatamente a questão da descoberta.

ATOR2

Eu queria propor adiantar essa parte da descoberta.

ATOR1
 Por quê?
 ATOR2
 Porque fica difícil fazer uma história de amor sem ter, pelo menos, um personagem apaixonado.
 ATOR1
 Mas pode ser que Rodrigo não seja gay.
 ATOR2
 Fica difícil contar uma história de amor entre dois meninos se um deles não for gay.
 ATOR1
 Rodrigo pode ser bi.
 ATOR2
 A proposta não era essa.
 ATOR1
 A proposta é falar sobre diversidade.
 ATOR2
 Através da história de dois GAYS que se apaixonam.
 ATOR1
 Mas se um deles for bissexual é ótimo, representa ainda mais a questão da “diversidade”.

Outro aspecto em comum entre *Matilde* e *Entre Nós* é o fato de que ambos os textos foram criados para dois intérpretes. A “Versão #3” do texto *Matilde*, datada de julho de 2010, apresenta uma nota do autor onde ele afirma que o texto foi “escrito originalmente para ser realizado por duas atrizes que interpretam todos os personagens”. *Entre Nós* também foi escrita com o mesmo objetivo, porém para dois atores do sexo masculino – como fica claro no trecho citado acima. Essa informação reafirma o caráter *épico e metadramático* de ambos os textos, especialmente o de *Matilde*, pois a indicação do autor para que duas atrizes interpretem todas as personagens se refere ao plano de ação relativo ao “aqui e agora” do teatro, relativo ao espetáculo cênico, ou seja, explicita uma proposta de teatralidade que criaria efeitos de distanciamento. Já no caso de *Entre Nós*, esse artifício é ainda mais explícito, pois o jogo do “aqui e agora” do espetáculo é evidentemente o mote principal da estrutura dramática, e tende a relacionar as personagens-atores da fábula aos atores que, de fato, estariam (ou estarão) encenando o texto.

2.2.4 Papagaio

O terceiro exemplo de peça brasileira considerada para o presente estudo que articula recursos *épicos e metadramáticos*, como mencionei, é o texto *Papagaio* da dramaturga Cacilda

Póvoas. O texto também faz isso de uma maneira particular. A divisão interna do texto apresentada pela autora é composta por um prólogo e por quatro “movimentos” – que, por analogia, podem ser encarados como atos. O primeiro movimento é o único dividido em três partes (a, b e c). Uma síntese possível para o enredo de *Papagaio*: personagens disputam entre si a narração e a encenação da fábula de um Papagaio que traz moedas de ouro e que se transforma em Príncipe sempre que visita uma determinada jovem à noite. Para isso, no prólogo e no primeiro movimento do texto, as personagens apresentam e discutem os inícios de três versões diferentes da mesma fábula, ou material fabular dos quais foram originadas. A partir daí, podemos, com grande esforço de síntese, afirmar que as três versões passam a se configurar numa quarta versão composta por fragmentos de todas as outras, e que avança no sentido narrativo a partir, justamente, das interrupções das personagens, que sempre fazem progredir a ação, ou a intriga, através de cortes, comentários e retomadas de “suas versões”. E a continuidade e o desfecho da ação, se é que se pode falar em ação no singular no caso dessa peça, podem grosso modo ser resumidos assim: personagens antagonistas das três versões põem vidros no local de passagem do Papagaio-Príncipe. Assim, numa noite, quando vai visitar a jovem, ele é ferido e adocece. Para encontrar e salvar o Papagaio-Príncipe, a jovem terá que achar três locais e personagens diferentes (relativos às três diferentes versões). Quando isso finalmente acontece, o Rei do Limo Verde, pai do Príncipe, lhe oferece metade de tudo que possui para que ela cure seu filho. Ela, prontamente, faz todos os procedimentos que lhe foram recomendados (pelas diferentes versões da fábula), e consegue curar o Príncipe. O Rei, conforme combinado, lhe destina metade do Reino, mas ainda tenta impedir que ela se torne princesa. Ela, porém, retruca que tem, por direito, metade de tudo que é do Rei: “O príncipe é do rei Senhor e eu tenho direito a metade dele. Se o Rei Senhor não quiser que eu case com ele, inteiro, levarei para casa uma banda”. Assim, o Rei consente o casamento, e temos um “final feliz”. Para finalizar o texto, ainda são enunciados versos que abordam a “contação” de histórias: “Entrou por uma porta, / saiu por um pé de pinto, / mando o rei meu senhor, / que me conte cinco” [...]. Os versos são seguidos de uma réplica final do Rei do Limo Verde, na qual ele recomeça a contar sua versão. Imediatamente, “Todos reagem com impaciência, reclamam, não querem começar tudo de novo” – diz a rubrica final da peça. O fim remete ao início, pois a versão que inicia a peça é, justamente, a narrada pelo Rei do Limo Verde.

É bem difícil e desafiador tentar definir uma fábula para *Papagaio* de Cacilda Póvoas, ainda mais por se tratar de uma peça onde, me parece, não há nenhuma possibilidade de

verossimilhança interna – no sentido aristotélico do termo. Pelo contrário, é essa ausência de verossimilhança, e a possibilidade reiteradamente afirmada de diferentes versões da “história” coexistirem, que constituem, a meu ver, os elementos formal e temático a serem destacados. Inclusive, a peça foi originalmente montada para o público infantil – fato que chamou a minha atenção exatamente pela profundidade, ou pela contemporaneidade do tema e da estrutura dramática fragmentada, descontínua e ambígua do texto. Não assisti à montagem original, mas me parece que a forma dramática do texto é bem desafiadora para uma encenação infantil. O caráter maravilhoso das histórias e o confronto permanente de suas diferentes versões implicam na destruição recorrente da possibilidade de uma verossimilhança interna e, por isso, dificultam ou, ao contrário, abrem as possibilidades de definição de uma fábula, ou enredo. É verdade que a versão do material fabular que inicia é a mesma que fecha o texto (narrada pelo Rei do Limo Verde). Podemos, por isso, dizer que é a versão principal? Acredito que sim. Seria uma espécie de “versão-eixo”, problematizada e modificada por outras versões e personagens. Porém, mesmo tendo como referencial principal a história narrada pelo Rei do Limo Verde (que corresponde à fábula *A filha do Rei e o Príncipe Verdeprado*), a ideia de que o texto mistura três versões, constituindo uma quarta versão, composta por fragmentos de todas as outras e costurada por todas as personagens, me parece adequada para descrever sua fábula. O texto é bastante ambíguo em relação a isso. Vejamos sua breve e primeira sequência:

Prólogo

A Filha do Rei e o Príncipe Verdeprado

Imagino um galpão com a plateia no centro e o espaço para encenação ao redor da plateia. Interligando um lado ao outro temos trilhas em meio às cadeiras do público e passarelas acima do público. A plateia é a mata.

De um lado do galpão o Rei Verdeprado está sentado examinando mapas. Do outro lado o Rei do Limo Verde abre sobre a sua mesa um livro usado e besuntado. Em torno do Rei Verdeprado surge a corte. A corte dormita aqui e ali com preguiça. O Rei do Limo Verde começa a narrar. Ao serem citados os personagens da corte despertam do seu sono.

REI DO LIMO VERDE – Era uma vez um rei e sua bela filha. A mãe dessa filha morreu e a madrasta sentia ciúmes da filha do rei e sempre falava mal dela pro rei. A madrasta tanto fez que o rei mandou encarcerar a filha numa torre, no meio do bosque, no meio do mato, no meio do mundo, no meio do nada.

A rainha leva a filha do rei para a torre do bosque, do outro lado do galpão.

REI VERDEPRADO – A rainha tem razão, é melhor trancá-la na torre do bosque. Seu comportamento não condiz com uma princesa. Ela ficará bem na torre. Cuidarei para que não lhe falte nada.

O rei volta aos mapas e a rainha volta à companhia do rei. A filha debruça-se na janela. Apoiada nos cotovelos, com ares de tédio, e permanece assim até o fim do prólogo.

REI VERDEPRADO – E a nossa filha, como vai?

RAINHA – Ela está bem. Ela é muito feliz.

FILHA DO REI – Eu não/

O rei a interrompe.

REI VERDEPRADO *para a rainha* – O que ela tem feito de bom?

RAINHA – A nossa filha tem uma vida de sonhos!

FILHA DO REI – Eu não/

O rei a interrompe.

RAINHA *para o rei* – Vive no alto da sua torre, no meio do bosque, a contemplar as árvores, as nuvens, a trilha dos caçadores.

O rei e a rainha se entreolham, percebem que enviaram a filha para um local onde ela ficará ao alcance de caçadores.

FILHA DO REI – Eu não/

RAINHA *para o rei* – Fique tranquilo, vou visitá-la amanhã. Na torre só há uma janela bem no alto, não há porta, nem escada, não há meio dos caçadores entrarem lá.

A rainha sai, o rei volta aos mapas. A rainha vai até a torre do bosque.

RAINHA – Você está realmente bem. Não lhe falta nada, não é mesmo? Está corada, com uma boa aparência. Mantenha-se alegre, princesa. Até a Próxima!

A filha do rei permanece debruçada com os braços apoiados no balcão. A rainha volta para junto do rei.

REI VERDEPRADO – E a minha filha, como vai?

A rainha a interrompe.

RAINHA – Ela está realmente bem.

FILHA DO REI – Eu não/

RAINHA – Não lhe falta nada. A princesa está com uma bela cor, sempre alegre. Jamais a vi tão contente.

REI DO LIMO VERDE – A princesa passava o dia triste, sempre só em seus aposentos, sem damas de companhia, ninguém olhava para ela. Sua janela dava para um bosque, onde havia uma trilha de caçadores. Por ali passou um dia o filho de um rei. Ele perseguia um javali.

Ao ser citado o príncipe entra em disparada. Do outro lado do galpão, do alto da sua torre, a filha finalmente sai do tédio e reage.

FILHA DO REI – A história não é assim. Está tudo errado.

Todos se entreolham, surpresos com a interrupção.

TODOS – Errado?!

FILHA DO REI – Que javali é esse? Não tem javali,

TODOS – Não?!

FILHA DO REI – Eu mesma nunca vi um javali. Não tem rei casado com madrasta má.

TODOS – Não?!

FILHA DO REI – Esse rei nem reino tem.

REI VERDEPRADO – Eu tenho sim.

A filha interrompe o rei.

FILHA DO REI – O senhor só tem esperteza e ambição. Nada disso. A história não é assim. Eu vou contar a minha versão da história.

Os reis confabulam, os demais atores correm de um lado para o outro, consultam o texto do rei do Limo Verde, trocam de roupa uns com os outros, consultam os mapas do rei Verdeprado, re-arrumam o cenário. A filha desce da torre, também se troca, pega seu diário e assume o lugar de narradora.

Como é possível perceber neste prólogo, e em diversos momentos da peça, fica ambíguo se, ao invés das personagens das três versões, são os “atores”, ou seja, personagens-atores que interpretariam as personagens das três versões, que discutem e encenam a fábula. Com essa perspectiva, teríamos uma identificação com a situação dramática básica de *Entre Nós*: atores narrando, discutindo e encenando uma fábula. Se, no entanto, preferirmos o entendimento de que são as personagens das diferentes versões que discutem e disputam a encenação (perspectiva preferida por mim), podemos então dizer que o texto se identificaria mais com a estrutura de *Matilde*, por exemplo. Acredito que as possibilidades que essa ambiguidade oferece são mais ricas do que a tentativa de definição de uma leitura determinada. De qualquer forma, podemos afirmar que as três peças têm em comum, entre outros aspectos, uma fábula com dois planos de ação (narração/criação e encenação) e/ou mesmo com duas situações dramáticas que se desenvolvem paralelamente. Além disso, as três peças, cada uma a seu modo (parafraseando Pirandello), mais ou menos explicitamente, se referem ao plano dos atores, ou ao plano do espetáculo cênico, do “aqui e agora” teatral, do jogo *metadramático* de mudanças de identidades e de situações, como elemento formal e também temático. As três peças têm ainda em comum o fato de que os acontecimentos que não são encenados (mas que são mencionados ou sugeridos pelos textos) têm tanta importância para a compreensão da fábula quanto os que são apresentados “dramaticamente”. Mais do que isso, muitas informações e acontecimentos dos textos também indicam, ou sugerem o desenvolvimento de outras narrativas, outros dramas, outras ações – para além do que é apresentado por cada obra. Essas características também remetem ao questionamento de que expansão para a ação seria adequada ao drama, uma vez que o ideal clássico preconizava a concentração.

No desenvolvimento do drama ao longo do século XX, além da tendência à expansão da ação, característica muito associada às dramaturgias de cunho *épico* e *metadramático*, também a abordagem da impossibilidade da ação (característica de dramaturgias como as de Beckett) se torna recorrente. A ação que se torna “impossível”, de acordo com o *Léxico*, é a grande ação associada ao modelo trágico grego que, desde o fim do século XIX, começou a ser problematizada nos textos dramáticos de maneira evidente. Se, como afirmou Aristóteles, o drama é a representação de uma ação, então uma “crise da ação” estaria situada no cerne da *crise do drama* – pois aí residiria o fundamento da mimese.

[...] na base mesma da ação, o projeto, que supõe uma vontade é sabotado. Agir é primeiro querer agir. A crise da ação tem provavelmente sua origem na crise do sujeito, nas fissuras do eu e de sua capacidade de querer. Um certo número de dramaturgos do fim do século XIX e do XX, de Tchekhov a Beckett, fez dessa capacidade tornada problemática o próprio assunto de suas obras. O que age, então, no drama, se “a grande ação” não é mais possível? (DANAN. In: SARRAZAC, 2012, p 38).

Desenvolvendo sua argumentação, o autor do verbete *Ação (Ações)* do *Léxico*, Joseph Danan, apresenta uma formulação do dramaturgo Michel Vinaver que pode ajudar na compreensão das abordagens da ação (ou das ações) nas peças modernas e contemporâneas. Nascido em Paris, em 1927, Vinaver foi professor de estudos teatrais da Sorbonne, e é considerado um dos principais nomes da dramaturgia francesa da segunda metade do século XX. Segundo sua formulação, seria possível distinguir três níveis de ação em uma peça: a ação de conjunto, ação de detalhe (o detalhe podendo ser o ato, a cena etc.) e a ação molecular (explicitada em cada réplica).

Numa peça clássica (*lato sensu*), o esquema da ação pode ser representado por uma estrutura em árvore, as ações moleculares permitindo construir as ações de detalhe que, por sua vez, convergem para a ação de conjunto. O que o drama moderno e contemporâneo realiza, sob diversas formas, não é necessariamente a supressão de toda a ação de conjunto, mas, acima, de tudo, a desconexão entre esses níveis (ou às vezes entre dois deles). A ação de conjunto, quando mantida, mudou de sentido, tornando-se, segundo os casos, distante, fantasística ou puramente interior, de aparência aleatória – raramente o resultado de um projeto, um plano preestabelecido [...] (DANAN. In: SARRAZAC, 2012, p 38).

Utilizando, entre outros exemplos, as dramaturgias de Beckett e Vinaver, Danan afirma que a ação de conjunto passa a ser identificável *a posteriori*, como o resultado de um processo no qual o sujeito é mais objeto do que agente. Ao invés de um sentido determinável, ou pré-determinado, haveria nessas dramaturgias um “impulso rumo ao sentido” que, assim como a ação, seria produzido pela e na escrita, não preexistiria a ela. Assim, a participação do leitor/espectador fica mais evidente, e a abertura do sentido (como significado e também como direção da ação) torna-se uma preocupação comum a muitos autores. Essa tentativa de multiplicação e indeterminação do sentido (e da ação) pode ser considerada como uma espécie de tendência moderna e contemporânea, identificável tanto na Europa como em Salvador, inclusive, de maneiras bem distintas, nos três textos comentados anteriormente. Outro ponto que considero relevante, e que é apresentado na argumentação de Danan, se refere à percepção de que haveria nessa desconstrução da ação dramática

tradicional uma série de questões e reflexos nas dramaturgias e nas teatralidades contemporâneas que acabariam por ressaltar o plano de ação do espetáculo, do “aqui e agora”, do jogo cênico.

Dizer que o presente do texto, na ordem de seu desdobramento, prevalece, é remeter ao presente da cena e ao seu jogo. Retomando a ambiguidade original – *prattontes*, literalmente em grego, “seres em ação”, podendo-se referir-se igualmente, e às vezes indistintamente, aos “actantes” e aos atores – , Denis Guénoun, em *O teatro é necessário?*, afirma que, se o estabelecimento da mimese enfatizou os primeiros, assistimos hoje ao “retorno” dos segundos, os “personagens atuantes” apagando-se por trás dos “atores atuantes”. Além disso, sem dúvida, um certo número de textos contemporâneos enfraquece o “personagem” até dissolvê-lo, delegando a ação ao ator. Parece, contudo, que outros, preservando certo nível de ficção, não extinguem completamente nem o personagem nem suas ações próprias, e que o jogo do ator continua então a se basear nesse fingimento (ou simulacro) de ficção e representação mimética de “ações reais” executadas diante de nossos olhos. O que caracteriza diversas escritas de hoje é que elas se situam na articulação de uma dramaticidade, digamos mimética, e do jogo de cena a se efetivar, ou então que essa dramaticidade – que ainda resiste, às vezes por um fio, à mimese – está destinada a se articular sobre um jogo de cena que dela vai desvencilhar-se (DANAN. In: SARRAZAC, 2012, p 40-41).

Portanto, haveria uma ênfase no plano de ação dos “atores” (mesmo que considerados como personagens-atores), ou seja, um destaque do jogo cênico ao vivo, da situação de espetáculo, que seria recorrente em muitos textos dramáticos modernos e contemporâneos – ao invés da ênfase tradicional na ação desempenhada pelas personagens dramáticas, e que seria responsável pela composição da fábula. Como afirmei anteriormente, considero possível identificar essa prática nos textos *Entre Nós*, *Matilde* e *Papagaio*, apesar das abordagens e gradações diferenciadas. Em *Entre Nós*, por exemplo, as “personagens-atores” são explicitamente as protagonistas da ação, já em *Matilde* e *Papagaio* isso acontece com certa dose de ambiguidade, ou de uma maneira mais sugestiva (vide a “nota do autor” de *Matilde* e algumas das rubricas de *Papagaio*). De qualquer forma, acredito que essa explicitação do modo de construção da ação, ou da atuação, seria recorrente, e se constituiria num dos principais elementos que problematizam as noções de ação, de fábula, de drama absoluto e, conseqüentemente, as noções diretamente relacionadas de personagem e de diálogo destes e de muitos textos encenados em Salvador.

CAPÍTULO 3 - A CRISE DO DRAMA ATRAVÉS DAS NOÇÕES DE PERSONAGEM E DIÁLOGO.

No capítulo anterior, baseando-me em formulações de Szondi, Sarrazac, Brecht, Pavis, Ryngaert e Mendes, procurei destacar como a emersão de elementos *épicas* e *líricos* pode servir como ponto de partida para uma reflexão sobre dramaturgias contemporâneas e suas respectivas abordagens da noção de fábula. Considerando a fábula como categoria central para o *drama absoluto* e, portanto, diretamente relacionada à *crise do drama*, abordei a opção recorrente de dramaturgos contemporâneos pela recusa a enredos e intrigas baseados no desenvolvimento de uma ação dramática linear e causal, além da recusa à construção de uma narrativa com sentido prévio, ou mensagem predeterminada. Também destaquei a noção de *situação dramática*, na medida em que é notável um predomínio desta em detrimento da ideia de desenvolvimento de uma ação linear, tanto em textos dramáticos com características mais *épicas* quanto naqueles que têm uma inclinação mais *lírica*.

Dando sequência a essa reflexão, abordarei neste capítulo mais duas noções que estão diretamente associadas ao drama absoluto e, conseqüentemente, também à crise do drama: *personagem* e *diálogo*. Começo pela noção de personagem e por alguns aspectos gerais que definem as principais concepções do termo no universo literário. Item fundamental da narrativa e, conseqüentemente, da ação dramática – a personagem é um ser ficcional, não existe fora das palavras e, no entanto, representa pessoas segundo modalidades próprias da ficção. A ambigüidade, e mesmo a confusão entre personagem e *pessoa*, tão frequente ainda hoje, remete a questão da representação em geral, das estratégias do homem na reprodução e definição de suas relações com o mundo. No universo da literatura, é possível congrega as ideias de reprodução e de invenção de seres humanos, através dos recursos de linguagem de que dispõe o autor. Porém a complexidade desses seres construídos pela linguagem desafia as abordagens teóricas. Na trajetória das reflexões sobre a personagem, a compreensão do conceito aristotélico de *mimesis* como “imitação do real” procurou associar a criação poética à elaboração de uma semelhança ou imagem da natureza e, conseqüentemente, estimulou as associações entre personagem e *pessoa*. Beth Brait (1990) assevera que essa concepção empobreceu as afirmações do discurso aristotélico, uma vez que a preocupação de Aristóteles não seria exclusivamente aquilo que é “imitado” num poema, mas também a própria construção do poema, a maneira como seu autor o constituiu. Porém, os estudos aristotélicos

serviram de apoio para a compreensão de personagem como pessoa e, mais do que isso, como representação de uma pessoa exemplar, moralmente virtuosa (o que, obviamente, não pode ser atribuído a Aristóteles e, sim, a seus intérpretes, especialmente ao poeta latino Horácio) até meados do século XVIII, quando a personagem passa a representar o universo psicológico de seu autor. Nesse período (século XVIII e XIX), motivadas pelo expressivo desenvolvimento do romance, diversas pesquisas procuraram associar a gênese da obra de arte às circunstâncias psicológicas e sociais de seus respectivos criadores. Ainda assim, neste contexto, a personagem continuou sendo vista como ser antropomórfico cuja medida de análise seria uma pessoa. Esta tradição só vai ser alterada no século XX, a partir, principalmente, dos formalistas russos que irão desenvolver uma concepção da obra como um sistema de signos, a soma de todos os recursos nela empregados. Conseqüentemente, a personagem será encarada como um ser de linguagem, um dos componentes do texto, que constitui um sistema de significação particular. A partir dessa ruptura, diversos teóricos começaram a explorar uma concepção semiológica da personagem, através de nomenclaturas e teorias variadas. Todos os caminhos percorridos, de certa forma, podem ser relacionados a tentativas constantes de encontrar novos métodos para analisar e interpretar a obra literária, principalmente, dando conta da especificidade dos textos produzidos em determinadas épocas e que tem a ver com as transformações e tendências que circunscrevem o fazer artístico. “Nesse sentido, uma abordagem atual da personagem de ficção não pode descartar as contribuições oferecidas pela Psicanálise, pela Sociologia, pela Semiótica e, principalmente, pela Teoria Literária moderna centrada nas especificidades dos textos” (BRAIT, 1990, p.47).

3.1 Personagens entre nós

GALY GAY – Eu agora poderia ir embora, mas
 Deve alguém ir embora quando é mandado embora?
 Talvez, quando tenha ido embora
 Precisam dele? E pode alguém ir embora
 Quando precisam dele?
 Se não for necessário
 A gente não deve ir (BRECHT, Um homem é um homem, 1987, p. 167).

A noção de drama está totalmente vinculada à noção de personagem. Se o drama pode ser originalmente definido como representação de uma ação, para citar a definição aristotélica,

essa ação é desempenhada por “personagens que *agem* diante de nós”. No verbete *Personagem* (PAVIS, 2011), encontramos uma definição de *persona* como a máscara usada pelo ator no teatro grego, e que correspondia ao papel desempenhado por ele. O termo não se refere à personagem esboçada pelo autor dramático. O ator e sua personagem não se confundiam na antiguidade, o ator era apenas seu executante, e não sua encarnação. De acordo com a noção apresentada no verbete, “toda sequência da evolução do teatro ocidental será marcada pela completa inversão dessa perspectiva” (PAVIS, 2011, p. 285), ou seja, a personagem passa a se identificar cada vez mais com o ator que a encarna, e transforma-se em entidade psicológica e moral “semelhante aos outros homens”, responsável por produzir no espectador um efeito de identificação. Temos então, nessa perspectiva apresentada, uma distinção entre *ação* e *caráter* na definição da personagem. Quanto mais definida a partir de suas ações, a personagem pode ser associada a uma noção mais aristotélica: “[...] não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações” (cap. VI da *Poética*). Quanto mais definível por seu caráter (no sentido de *identidade psicomorale*) a personagem se aproximará de uma acepção mais “burguesa” do termo.

O caráter surge no Renascimento e na época clássica e se desenvolve plenamente no século XIX. Sua evolução acompanha a do capitalismo e do individualismo burguês; culmina no modernismo e na psicologia das profundezas. A vanguarda, desconfiada em relação ao indivíduo – esse mau sujeito burguês – tende a superá-lo, do mesmo modo que deseja a ir além do psicologismo para encontrar uma sintaxe dos tipos e das personagens “desconstruídos” e “pós-individuais” (PAVIS, 2011, p. 39).

Ryngaert (1996) considera que, ainda hoje, o texto dramático parece ter a necessidade da personagem para unificar os procedimentos de enunciação, vetorizar a ação e possibilitar a construção do sentido entre outras funções tradicionalmente associadas ao termo. Em relação ao espetáculo, a personagem ainda se apresenta para o ator como um instrumento capaz de unificar o seu papel – forma de orientar um pensamento sobre a enunciação de seu conjunto de réplicas. Já para o público, podemos afirmar, parafraseando Ryngaert, que o leitor/espectador ainda tem na figura da personagem o principal apoio para entrar no universo ficcional do drama. Essa mediação operada pela personagem é a principal característica da linguagem dramática, e é através dela que o público pode associar cada palavra a um desejo, ou a uma intenção individualizada, garantindo assim sua participação no jogo dramático.

É uma linguagem encarnada, centrada num emissor jamais indiferente ao que sua fala exprime ou provoca; as estratégias do drama fazem detonar

claramente, na personagem, uma situação universal da fala: a linguagem nascendo de um sujeito a quem simultaneamente ela dá existência (MENDES, 1995, p32).

Porém, quando a noção de *ação* é problematizada nos textos dramáticos, conseqüentemente, a noção de personagem também sofre transformações. Os três textos especialmente comentados no capítulo anterior, por exemplo, apresentam dois planos de ação distintos, articulados por uma situação *metadramática*, que permite que as personagens de um plano comentem e determinem as ações das personagens relacionadas ao outro plano. Procedimentos como esse enfraquecem a ideia de uma suposta “autonomia” da personagem dramática tradicional, cuja ação externa seria resultado de sua própria motivação interior. São muitas as tentativas de desreferencialização das personagens e das situações dramáticas no drama moderno e contemporâneo. O drama expressionista é considerado um dos exemplos mais radicais nesse sentido. São recorrentes nos textos desse movimento, o excesso de dissolução lírica nas réplicas, a abstratização dos conflitos, e a despersonalização progressiva das personagens, entre outros procedimentos. Cabe considerar, no entanto, que esse “enfraquecimento” da personagem não seria exclusividade do drama. Em relação às formas literárias, por exemplo, é sabido que a noção de personagem sofreu um processo de desreferencialização progressiva ao ponto de alguns teóricos anunciarem “a morte da personagem” nas narrativas modernas. A particularidade em relação ao drama, porém, estaria justamente no fato de que a mediação operada pelos sujeitos-agentes é sua principal característica.

A presença absoluta dos sujeitos-agentes é o que impressiona o receptor do drama. Embora a linguagem seja aí o *meio*, tanto quanto na narrativa e no poema, a estratégia dramática consiste em ocultar, pela força da ação, a construção linguística dos caracteres (MENDES, 1995, p.37).

Diante do exposto acima, a distinção entre ação e caráter continuaria útil para a compreensão e para a construção das personagens nas dramaturgias modernas e contemporâneas. Só que agora, ao invés de nos limitarmos à procura da ação ou do caráter que define uma personagem, procuraríamos, antes, observar o gesto compositor do *autor-rapsodo*, para identificar como ele apresenta seus enunciadores, e como articula aqueles elementos que podem (ou não) ser relacionados a qualquer uma das duas noções (ação e caráter). As formas de composição das personagens pelos autores de teatro são diversas, mas duas estratégias são bastante emblemáticas: a mais identificada com o *drama absoluto*, na qual o dramaturgo procura se esconder e, assim, evidenciar a “autonomia” das personagens, transformando-as

em “pessoas de verdade”; e aquela que trata as personagens como meros enunciadores do discurso do dramaturgo, figuras manipuláveis por ele, que corre o risco de fazê-las passar à categoria de natureza “morta”.

A perspectiva de Sarrazac (2002), com a qual este estudo se identifica, aponta para a existência de uma terceira estratégia, que seria característica do *autor-rapsodo*, na qual a personagem seria dotada de um “antropomorfismo incerto que o autor acompanharia ao longo do seu périplo teatral, cujas tribulações ele seguiria passo a passo e à qual estaria tão indissociavelmente ligado quanto o Doutor Frankenstein à sua Criatura” (SARRAZAC, 2002, p. 97). Associo essa afirmação a um movimento dialético de aproximação e afastamento em relação às duas estratégias de composição mencionadas (personagem como “pessoa autônoma” e como simples figura enunciativa), que, frequentemente, vem sendo explorado pelos dramaturgos contemporâneos. Essa dinâmica estaria presente, em maior ou menor grau, em toda composição dramática, e ganharia destaque na dramaturgia contemporânea através da opção recorrente por sua explicitação, e no fato de que muitos textos contemporâneos utilizam essa dinâmica (ou dialética das abordagens das personagens) como tema central, ou analogia dos assuntos abordados nas peças. Nesse sentido, a observação e reflexão dessas estratégias, que incluem também o modo de ação e o caráter das personagens, ajudariam a revelar o gesto do autor, ou indicar os caminhos para a nossa interação com cada obra.

No verbete *Personagem (crise do)* do *Léxico*, Ryngaert afirma que o enfraquecimento da personagem nos textos dramáticos modernos e contemporâneos está diretamente relacionado à crise do drama, como causa e também como consequência. Tradicionalmente investida de diversas funções (vetor da ação, suporte da fábula, condutor da identificação etc.), a personagem seria a principal articulação da relação entre o texto e a encenação e seu estatuto fomentaria desde sempre ambiguidade (e também confusão) entre “o fantasma de papel”, isto é, entre o ser imaterial, constituído de palavras, de linguagem, que é percebido no texto e o corpo do ator que lhe proporciona uma identidade. Essa identidade, no caso de um espetáculo, significa a presença do ator, que materializa uma figura, constitui uma imagem, através da qual as palavras ganham vida, possibilitando ao espectador se relacionar com a obra. É através das ações (físicas e verbais) desses seres presentes no palco que acompanhamos o jogo dramático de cada espetáculo. Essas presenças são, antes de tudo, as presenças dos atores – são eles os responsáveis pela enunciação das réplicas e pelas ações das personagens. Sem os

atores, ou sem a atuação mediadora desempenhada por eles, as personagens (mesmo pré-existentes no texto) não se apresentam ao público, não “existem”.

Ryngaert afirma que o estado de crise quase permanente da personagem tem consequências na arte do ator e no trabalho cênico, de modo que “a morte anunciada seria frequentemente contrariada pelas tradições da interpretação, as exigências da cena e os hábitos de recepção” (RYNGAERT. In: SARRAZAC, 2012, p.136). Ainda assim, uma tendência ao enfraquecimento da personagem seria evidente, e poderia ser observada em diversos aspectos como: perda de características físicas e de referências sociais; perda de um passado, de uma história e de um projeto identificável; perda de um nome próprio (Monossilábicos em Beckett, siglas em Nathalie Sarraute); ou mesmo através da cisão da personagem em várias entidades (em idades diferentes, ou clonadas pela representação etc.). Um exemplo é a personagem Vicente do texto *Rastro Atrás*, do dramaturgo paulista Jorge Andrade, que é apresentada em vários períodos de sua vida (aos 5, 15, 23 e 43 anos). A ação da peça salta no tempo e no espaço, apresentando acontecimentos e transformações da vida do dramaturgo Vicente que, em meio a uma crise existencial, decide voltar a sua cidade natal para reencontrar suas raízes. A primeira encenação do texto estreou em 1966, no Rio de Janeiro, produzida pelo Teatro Nacional de Comédia.

Outros exemplos mais recentes estão nos textos do dramaturgo pernambucano João Falcão, que exploram com frequência o recurso de cisão da personagem em várias entidades e tempos. Em *A Dona da História* (1998), uma mesma personagem é apresentada em duas versões: a MAIS NOVA e a MAIS VELHA. A peça é um diálogo entre essas duas personagens, que formariam a mesma, ou corresponderiam à mesma personagem em idades diferentes. Outras peças de João Falcão como *A Ver Estrelas* (1995), *Uma Noite na Lua* (1999), e *Clandestinos* (2008) também apresentam recursos dramaturgicos que desdobram e/ou criam efeitos de cisão das personagens.

Considero que é possível identificar exemplos de personagens que possuem, pelo menos, algum dos aspectos mencionados acima em muitos textos encenados em Salvador, entre eles, as peças já citadas por esta dissertação. No caso de *Entre Nós*, para citar nosso principal objeto de análise, se consideramos a intriga dos “atores”, é evidente que há perda de características físicas e de referências sociais, perda de um passado, de uma história nessas personagens. Como são os atores fisicamente? Quais suas respectivas classes sociais? Por que

eles não definiram a história da peça antes? Por que estão criando no momento da apresentação? Por que escolheram o tema diversidade sexual? Essas questões não são respondidas pelo texto, e nem me parecem necessárias para a construção de sua fábula ou de suas respectivas personagens. As hipóteses levantadas na sequência final do texto (a possível heterossexualidade do Ator1, que justificaria sua posição contra o beijo, e o possível desejo do Ator2 de ser beijado pelo Ator1, que justificaria, por sua vez, sua posição afirmativa durante a peça) são apenas hipóteses que permanecem em aberto depois de enunciadas e que, por mais que digam respeito ao caráter das respectivas personagens, ainda assim, não constituem de fato uma abordagem no sentido “psicologizante” das mesmas, muito menos justificam por completo suas ações. Vejamos um trecho da primeira cena de *Entre Nós*, que começa sem nenhuma rubrica ou indicação anterior além do título da peça.

CENA 1

ATOR1

Bom dia a todos.

ATOR2

Bom dia.

ATOR1

Eu sou o Ator 1.

ATOR2

Eu sou o Ator 2.

GUITARRISTA

Eu sou o guitarrista.

ATOR1

E nós estamos aqui pra...

ATOR2

Pra falar sobre Diversidade.

ATOR1

Diversidade é uma palavra ótima.

ATOR2

Eu adoro essa palavra.

ATOR1

Mas nós estamos aqui para...

ATOR2

Para falar, especificamente, sobre **Diversidade Sexual**.

ATOR1

Sexual também uma palavra ótima.

ATOR2

Mas o tema **Diversidade Sexual** tem lá as suas polêmicas.

ATOR1

O que é curioso, porque se tem uma coisa que quase todo mundo gosta é de sexo.

ATOR2

Sexo é um assunto polêmico. Mexe com a intimidade das pessoas.

ATOR1

Juntando com o quesito Diversidade então, é polêmica que não acaba mais.

ATOR2

Porque diversidade aí não significa apenas as infinitas posições sexuais.

ATOR1

Diversidade aí significa, principalmente, as diversas manifestações da sexualidade humana.

ATOR2

As diversas práticas sexuais entre as pessoas.

ATOR1

Práticas sexuais ENTRE as pessoas ou práticas sexuais DAS pessoas? Porque você sabe que tem gente que curte um jumento, uma galinha...

ATOR2

Eu não acho interessante abordar a questão “sexo com animais”.

ATOR1

Mas essa questão diz respeito ao tema diversidade sexual. No interior mesmo, muita gente...

ATOR2

Diz respeito sim. Mas talvez seja mais interessante abordar a questão das diversas combinações sexuais entre seres HUMANOS.

Como é possível notar, é clara a existência de um projeto identificável: fazer uma peça sobre diversidade. A cisão em várias entidades não me parece um traço das personagens-atores de *Entre Nós*, pelo menos, se não considerarmos como tal as personagens que elas interpretam (Rodrigo, Fabinho, etc.). Porém, ainda de acordo com os aspectos mencionados por Ryngaert, as personagens-atores do texto não têm um nome próprio, antes, são nomeadas por sua função: “ator” e “guitarrista”, sendo esses “atores” diferenciados por um número. Apesar de serem possíveis associações entre as personagens-atores de *Entre Nós* e alguns aspectos mencionados por Ryngaert a respeito do *enfraquecimento* da personagem, ainda considero que, de maneira geral, o texto faz uma abordagem das personagens relativamente convencional e até mesmo com uma inclinação aristotélica. Isto, se considerarmos como aristotélica uma construção dramática onde a personagem é secundária em relação à ação, onde “não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações” (ARISTÓTELES, 1984, p.246). No texto *Entre Nós*, a caracterização dos atores, por exemplo, é definida basicamente através de suas ações e/ou atos de fala, não há quase nenhuma informação pessoal ou psicológica sobre eles. Sabe-se apenas que um tende a defender um ponto de vista mais afirmativo em relação ao tema, enquanto o outro tende a optar por acontecimentos e posições mais ambíguas – essa seria a base do conflito entre eles. As características mais pessoais desses “atores” são levantadas por eles na sequência final da peça e são, todas, justificadas ou associadas a essas duas perspectivas. Também as personagens no plano da intriga de Rodrigo e Fabinho podem ser associadas a uma construção mais aristotélica. Pois, embora aspectos ou conflitos psicológicos sejam sugeridos, os dois

jovens continuamente são analisados e encenados pelas personagens-atores a partir de uma ação. O que define Rodrigo e Fabinho para as personagens-atores que os criam é, principalmente, o que eles fazem, ou decidem fazer, e a maneira como essas escolhas e atitudes podem influenciar o desenvolvimento da ação dramática.

ATOR1

Ok. Como quase todo adolescente, Rodriguinho está preocupado com as espinhas, está preocupado com o corpo, com os pelos, com o tamanho do pinto, com a virgindade que ele quer perder logo, mas está preocupado também em não brochar na primeira vez, ou em não ter ejaculação precoce.

ATOR2

E espero que esteja igualmente preocupado em estudar e passar de ano.

ATOR1

Claro. Isso já tá subentendido. Rodriguinho está bastante preocupado. Muito mesmo. Aliás, vamos tirar esse “inho”. Rodrigo, pronto. Sem diminutivo. Muito melhor. Rodrigo está cheio de todos os problemas comuns a qualquer adolescente.

ATOR2

Vamos descrever melhor Rodrigo, o passado dele. Rodrigo, desde criança, tinha um jeitinho diferente... Roubava as bonecas das primas e adorava brincar de casinha.

ATOR1

Olha, não concordo. Por que Rodrigo tem que ter esse estereótipo? Rodrigo não era assim não. Rodrigo sempre gostou de futebol, de praticar esporte e joga bem! Rodrigo não é nerd. Embora também goste de estudar. Rodrigo é educado, sempre foi um cara solidário, cheio de amigos, eu diria até que Rodrigo é popular na escola.

ATOR2

Ou seja, Rodrigo é um menino perfeito.

ATOR1

Eu diria que sim.

ATOR2

Mas Rodrigo não é gay?

ATOR1

Pois é, então. A questão é essa.

ATOR2

Ok, ele é gay e é perfeito. Ótimo.

ATOR1

Rodrigo está começando a sentir, digamos, um interesse especial por um colega novo da escola.

ATOR2

Pela primeira vez?

ATOR1

Sim...Eu diria que sim. Ele não sabe se é uma amizade, se é curiosidade...

ATOR2

Ele sente uma atração.

ATOR1

Ele não sabe exatamente o que é.

ATOR2

E ninguém desconfia de Rodrigo? Ele não tem nem um jeitinho?

ATOR1

Não. Nem ele próprio desconfia.

ATOR2

Ah, não.

ATOR1

Quer dizer, o lance tá começando agora.

ATOR2

Mas tem que ter algum indício, alguma pista. Você quer fazer um personagem gay sem nenhuma característica de gay?

ATOR1

Sim! Claro. Muito menos óbvio. Em primeiro lugar, ele ainda não é gay. A história é exatamente essa...

ATOR2

Se ele não é gay e é popular, então, ele tem uma namorada.

ATOR1

Não, ele não tem! Acredite. Isso é um problema para ele.

ATOR2

Isso é um problema porque ele quer e não tem?

ATOR1

Pelo contrário. Ele tem e não quer. As meninas dão o maior mole, mas ele não fica com ninguém.

ATOR2

Isso já pode ser considerado um indício. Vamos prosseguir.

Em suas considerações, Ryngaert, destaca ainda o *caráter* como o elemento mais privilegiado nesse processo de questionamento da noção de personagem, sobretudo pelo teatro dos anos 1950. Segundo o autor, conferir identidade a uma personagem é fazê-la preexistir ao texto e ao palco, mas a personagem moderna é “sem caráter” ou “sem qualidades”. E essa tendência está presente muito antes do Teatro do Absurdo, em Strindberg e Pirandello, quando as contradições e pontos de vistas múltiplos de uma alma supostamente única já são abordados explicitamente. Essa perda de uma identidade fixa da personagem, portanto, é paralela ao questionamento da fábula, uma vez que a progressão lógica da narrativa está condicionada a ação coerente das personagens. Porém, se não é mais o “eu” em cena, quem seria esse “outro”? Para Ryngaert, “essa presença de um ausente” deve ser considerada em sua relação com a fala, na fissura entre o que é falado e a fonte dessa voz. Não se trata de suprimir a personagem, mas de reconfigurá-la, atualizá-la, através dos discursos. É como se as personagens contemporâneas apresentassem uma defasagem entre suas figuras e seus discursos. Elas não correspondem ao que dizem, tampouco são construídas pelo que dizem, pois não reúnem mais um conjunto de réplicas coerente.

Neste contexto, Ryngaert ainda destaca o surgimento de um “teatro da fala”, escrito independentemente de um teatro de personagens (Beckett, Novarina, Vinaver, e Sarraute) onde a fonte emissora figurada pode até ser dispensada. Porém, nessas dramaturgias, o retorno da personagem se desenha sempre que surge um confronto entre um enunciador

convencionalmente identificável e as falas que ele pronuncia. Como consequência, o ator não pode dar conta dessas personagens segundo os sistemas de representação vigentes (identificação ou distanciamento). “Quem fala aqui?”, seria a pergunta subsistente a uma fala independente, emancipada de uma encarnação. Fala que remete a uma voz que não é diretamente a do autor, nem do narrador e nem a do próprio ator. Para Ryngaert, essas personagens são expressões de nossas identidades vacilantes e de nossos engajamentos, “eles não desapareceram do palco como poderíamos esperar, assombram-no graças a reminiscências e desejos que se esgotam, sempre lá, não mais plenamente lá” (RINGAERT. In: SARRAZAC, 2012, p. 140).

Esses aspectos, em intensidades diferenciadas, como já afirmei, podem ser identificados em diversos textos encenados em Salvador. Em *Matilde*, por exemplo, a personagem não apresenta sequer um corpo definido – a única característica que a identifica inicialmente é seu sotaque, segundo uma rubrica. No decorrer da intriga, ficamos sabendo a origem, algumas características e motivações da personagem, o que poderíamos associar a uma construção convencional, que reúne elementos relativos à ação e também a seu caráter. Porém a brincadeira dramática da troca de corpo já carrega inevitavelmente uma reflexão sobre a noção de identidade – quem afinal é Matilde? Essa que se diz Matilde é mesmo quem diz ser? E as vítimas? E o sofrimento de quem está no “corpo de outro”? Também *Matilde*, como *Entre Nós*, afirma e questiona ao mesmo tempo a noção tradicional de personagem por meio de sua estrutura dramática. Afirma a noção tradicional na medida em que suas personagens podem ser definidas por ações, e questiona quando as apresenta, a um só tempo, como narradoras, comentadoras, e também como projeções da mente de outra personagem. É muito interessante como o texto *Matilde* utiliza o mote “estar em outro corpo” para abordar a questão da instabilidade das identidades, apresentando situações hilárias, que tocam em diversos assuntos, da sexualidade ao cinismo contemporâneo.

CENA 14 – ESTÚDIO TV/PROGRAMA ESPORTIVO

(os comentaristas)

JURANDIR – Mas que loucura, hein, Carlos Roberto! O que você tem a dizer sobre aquela falta do Klerberton pra cima do Ericlair no BAVI de ontem? Ripa na chulipa no meio da grama, rapaz!

CARLOS ROBERTO – Pois não é, rapaz! Liberou geral! O povo endoidou, Jurandir. O povo endoidou! O pior não foi a falta propriamente dita, mas o que aconteceu depois. Ninguém entendeu nada quando o zagueiro Klerberton abraçou e beijou na boca do Ericlair, a atacante do time

adversário que ainda estava caído no gramado! Vou dizer uma coisa: a casa caiu pro lado dos dois jogadores! Cartão colorido pra eles, Jurandir!

JURANDIR – E tooooooooooda a torcida que lotava a Fonte Nova viu ao vivo-vo! Até o juiz tava de olho no lance! Vamos ver aí no replay, passsssa aí de novo.

(projeção das imagens do jogo)

JURANDIR – Até aí tudo bem, falta normal. Mas depois... veja só... olha lá... olho no lance-ce!

CARLOS ROBERTO – Parece até que o Ericleimar gostou, Jurandir. Depois ele ainda correu agarrando o Klerberton por trás.

JURANDIR – Em nota, a diretoria do clube disse que o jogador foi vítima de Matilde, a criminosa paraguaia que está foragida em Salvador.

CARLOS ROBERTO – Pra cima de quem, Jurandir? Tudo agora é Matilde? O quê que há! O que estes cartolas querem? Tão querendo esconder alfinete em cabeça de careca? Isso aí é a mais pura boiolicice no futebol brasileiro. Mas quer saber de uma coisa? O que é que tem? Pior é partir pra cima e brigar, concorda comigo, Jurandir? Tem que botar o sentimento pra fora! Gorduchinha entrando no meio da rede é Gol, não é mesmo, Jurandir?

JURANDIR – Bem... isso é você quem tá dizendo!

Também em *Papagaio*, outra peça já citada, a estrutura *épica e metadramática* contribui para uma relativa perda de identidade das personagens. A brincadeira do texto é justamente a contraposição de versões diferentes da fábula por personagens que não apresentam nenhuma justificativa plausível para isso. É difícil caracterizar a psicologia, motivação, ou mesmo diferenciar a ação de uma personagem na peça, já que todas são muito parecidas, pois todas querem “contar outra versão” e “fazer outra personagem”. As personagens são como crianças brincando de teatro, ou de contar histórias: todas as versões são igualmente válidas e legítimas.

MOÇA MUITO BONITA – Não, não, a história não é assim.

Todos reagem com impaciência diante da terceira interrupção, olham para ela irritados. A moça muito bonita, ainda com ares de impaciência, tenta descer da torre, mas todos a obrigam a voltar pra torre.

MOÇA MUITO BONITA – Vocês não vão me deixar sair? Mas a história está mal contada, assim parece que a moça não tinha pai, nem mãe, nem irmãos, nenhum ente querido, ninguém que lhe queira bem.

O Rei do Limo Verde pega seu livraço.

REI VERDEPRADO – Um momento, um momento, primeiro interromperam porque não havia rei, nem madrasta má, nem javali, nem torre do bosque. Depois pararam a história porque não era a irmã quem recebia visitas noturnas, era a vizinha. Agora a mocinha ali para tudo porque a moça muito bonita não era uma largada.

REI DO LIMO VERDE – Está muito confuso. Eu retomarei a história: Era uma vez um rei e sua bela filha.

Os atores se recompõem como podem para retomar a história do Príncipe Verdeprado.

FILHA DO REI – O senhor novamente com essa história!

REI VERDEPRADO – Ah, não quer essa história? Devolva-me a coroa.

O rei Verdeprado tira da cabeça da filha a coroa e coloca na cabeça da moça muito bonita que está na torre do bosque. O rei do Limo Verde passa as páginas tentando achar o ponto onde a história foi interrompida. Ele faz um ar solene para recomeçar.

REI DO LIMO VERDE – Aquele filho de rei vestido de verde prado, com a desculpa de ir caçar, passou de novo pela torre misteriosa do bosque.

O príncipe do prólogo retorna, assim que é citado. Ele e a filha do rei – ou melhor, ele e a moça muito bonita que agora está na torre, no lugar da filha – ficam se olhando, ela da torre, ele da trilha, sorriem, acenam com gestos, fazem reverências, põem uma mão no coração e acenam.

REI DO LIMO VERDE – No primeiro dia ficaram uma hora só se olhando e rindo. No segundo dia ficaram duas horas se acenando, com a mão no coração. No terceiro dia ficaram três horas e até mandaram beijos na ponta dos dedos. Já no quarto dia estavam lá como sempre, quando, de trás de uma moita, apareceu uma bruxa.

A bruxa entra e ri zombeteira.

PRÍNCIPE – Quem és tu? Estas rindo de que?

BRUXA – Onde já se viu dois namorados tão estúpidos a ponto de ficarem tão distantes!

PRÍNCIPE – Se soubesse como fazer para alcançá-la! Nesse torre não há porta nem escada.

BRUXA – Acho os dois simpáticos, vou ajudá-los.

Tira de dentro da vestimenta um velho mapa usado e besuntado, abre-o.

BRUXA *para o príncipe* – A torre do bosque está aqui, esta é trilha dos caçadores. Neste ponto você terá que construir um túnel de cristal, ligando a trilha à torre. Através dele você viajará rápido como um pardal.

PRÍNCIPE – Um túnel de cristal? Mas como?

MOÇA MUITO BONITA – Deixe-me ver esse mapa.

A moça muito bonita joga uma corda, a bruxa amarra o mapa na corda. Ao ter o mapa entre as mãos, acha-o estranho.

MOÇA MUITO BONITA – Não, não, a história não é assim. Não existe nenhum mapa usado e besuntado.

TODOS – Não?!

MOÇA MUITO BONITA – Nessa história não tem bruxa!

BRUXA – Como não? E eu?

Os atores resmungam, estão irritados, falam ao mesmo tempo, re-arrumam o cenário com impaciência, arrastando as coisas, fazendo barulho.

MOÇA MUITO BONITA – Não existem bruxas, os nobres europeus inventaram as bruxas, só pra ter um motivo pra tacar fogo nas mulheres que não acreditavam no deus deles, no rei deles, nas leis deles.

BRUXA – Tacar fogo? Em mim?

Ela desiste, não quer mais ser bruxa, troca o figurino, a barulheira continua.

Entre Nós, Matilde e Papagaio apresentam personagens que são identificáveis e que, de diferentes maneiras, correspondem a uma abordagem mais próxima do sentido aristotélico (que se basearia na ação). Apesar disto, as peças problematizam a noção tradicional de personagem dramática através de suas estruturas ao mesmo tempo *épicas* e *metadramáticas*, onde cada personagem é espectadora e também comentadora de si mesma. No verbete

Metadrama, Sarrazac (2012) coloca alguns desses pontos, e alerta para o esvaziamento do recurso *metadramático*.

Quintessência dramática, conflito distanciado, comentário de um drama mais do que drama vivido, o metadrama acarreta uma profunda mutação na estrutura do personagem: do tradicional personagem dinâmico, passamos a um personagem passivo e espectador de si mesmo, de sua própria existência considerada morta. Dramaturgia da retrospectiva e da revivescência – em virtude disso exposta à crítica de um Lukács, pronto a denunciar toda escrita teatral que se afaste da síntese do movimento da vida –, o metadrama parece onipresente nas dramaturgias modernas e contemporâneas. De Ibsen e Strindberg a Genet, Beckett ou Thomas Bernhard. Convém, no entanto, não esquecer que, embora constitua para esses grandes dramaturgos uma maneira de problematizar a forma dramática e abri-la a um questionamento agudo sobre a nossa presença no mundo, o metadrama proliferante pode também significar – sobretudo através da exploração *ad nauseam* do procedimento do teatro dentro do teatro – um simples facilidade: cortina de fumaça de um pretenso segundo grau que dissimularia a ausência de toda base dramática e dramaturgicamente sólida (SARRAZAC, 2012, p. 108).

Sem entrar na questão do que seria uma base sólida para uma construção dramaturgicamente, considero que os três textos comentados por mim acima (*Entre Nós*, *Matilde* e *Papagaio*) não configuram suas estruturas *metadramáticas* de maneira gratuita. Pois, como afirmei anteriormente, mais do que um simples “teatro dentro do teatro”, esses textos instalam uma situação de narração e/ou de criação dramática que torna todas as ações da peça relativas, provisórias, indefinidas. Essa instabilidade do sentido, da identidade, da ação, é, justamente, o principal objeto de reflexão, o tema principal das referidas peças, o ponto a partir do qual outros assuntos contemporâneos são interligados e discutidos.

3.2 Enunciadores

Como coloquei anteriormente, acredito que podemos utilizar como referencial, ao menos, duas tendências das dramaturgias contemporâneas: uma mais ligada às formas *épicas* (*metadramáticas* inclusas), e outra mais ligada às formas que podemos associar ao gênero *lírico*. Os três textos citados acima estariam mais inclinados à primeira tendência. Para citar outro exemplo ainda mais radical, que me parece seguir num sentido mais próximo da tendência *lírica*, apresento, logo a seguir, um pequeno trecho da peça *Alugo Minha Língua* do autor Gil Vicente Tavares. Identifico na referida peça aspectos que considero *líricos* como a

evidente musicalidade e ambiguidade do texto, assim como sua estrutura cíclica, de ritmo recorrente, que alterna canções e réplicas que, por sua vez, não constituem uma interação, ou confronto entre personagens no sentido dramático tradicional, tampouco correspondem a narrações, ou descrições objetivas, antes, são enunciações de imagens, sensações e ideias cujo sequenciamento não necessita de uma compreensão causal, ou lógica, pelo contrário, demanda do leitor/espectador uma identificação com a disposição anímica, com a atmosfera proposta pelo autor e por suas associações provocadoras. Destaco também como estratégias líricas a instalação de um tempo não cronológico, e a sugestão de cenário na rubrica inicial (“num frigorífico?”) que corresponderia a uma metáfora visual das relações humanas tal como abordadas, e não a uma referência espacial objetiva.

M2
 Perversão.
 H1
 Por um verso grande.
 M1
 Por um pau grande.
 H2
 Por uma boceta pequenininha.
 H3
 Pervertido.
 H2
 Invertido.
 H3
 Sem ter tido a intenção.
 M1
 Com tesão.
 M2
 Com carinho.
 H3
 No cuzinho.
 H1
 Na boceta.
 H2
 Dá um tapa!
 M2
 Senta a mão!
 M1
 Desacata.
 H3
 Lamba e meta!
 H2
 Diz na lata.
 M2
 Perversão.
 M1
 Porque todos fazem.
 M2

Ou querem fazer.
H1
Porque todos querem.
H2
Ou invejam não ter.
H3
Pega o filme que tenha.
M2
Bate uma punheta pensando.
H1
Fecha os olhos enquanto fode.
M2
Chama o nome enquanto grita.
H3
Cospe e mexe enquanto chupa.
H2
Chega ao gozo enquanto xinga.
M1
Alugo a minha língua.
M2
Vendo minha boceta.
H1
Chupo seu pau por 50 reais.
H2
Dou 40.
H3
Dou 30 vezes meu cu.
M2
Numa semana.
H1
Numa semana eu faço...
M1
Uns mil.
M2
Porque gosto.
H1
Preciso.
M1
Me vendo.
H3
Me usa.
H2
Abusa metendo...
H1
Então, cospe.
H2
Então, chupa.
H3
Então, senta.
M2
Então, rasga.
H1
Demônia.
M1
Devassa.

M2
 Se tem de graça, pra que pagar?
 M1
 Se eu pago, eu mando.
 H2
 Se eu mando, eu posso.
 M2
 Se eu posso, eu gosto.
 H3
 Se eu gosto, eu pago.

Encenado originalmente em Salvador pelo diretor Fernando Guerreiro, *Alugo Minha Língua* aborda diversas questões que relacionam sexualidade humana e sociedade de consumo. O texto, inspirado no conceito de *modernidade líquida* do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, tem como objetos de reflexão a urgência e a espetacularização da sexualidade, e sua influência num sentimento contemporâneo de esvaziamento das relações humanas. A despeito dessas questões temáticas, podemos identificar algumas características do texto que se identificam com os aspectos mencionados por Ryngaert e, ao mesmo tempo, com elementos que podem ser associados a uma tendência dramática mais *lírica*.

Percebemos, logo de início, que as personagens, se é que podemos nos referir a essa categoria no caso deste texto, são designadas por letras e números, e não apresentam uma identidade fixa. Essas “letras enunciadoras” proferem um discurso que se situa entre uma expressão subjetiva, carregada de simbolismo, e um questionamento crítico de cunho épico, embora menos acentuado. A construção das personagens não se dá mais no âmbito do confronto individual, elas não são mais (ou apenas) simulacros de “pessoas autônomas em conflito”, antes, correspondem a figuras cambiáveis que dão vida a ideias e imagens acionadas pelo autor e seus jogos de linguagem.

O texto não apresenta, portanto, uma narrativa, ou fábula definida. Não há uma situação dramática no sentido até aqui utilizado, apenas a proposta cênica de apresentar enunciadores que falam (ou recitam) e cantam diretamente para o leitor/espectador. Nesse *cabaré erotrágico*, as réplicas se alternam como versos de um grande poema dramático sobre o tema. A definição apresentada pelo verbete *Poema dramático* do *Léxico* me parece adequada ao tipo de estrutura dramática de *Alugo...*, na medida em que o referido texto se configura como uma espécie de “peça-monólogo”, que contraria radicalmente a forma dramática “absoluta”, por não apresentar uma fábula, tampouco personagens identificáveis, progredindo

de maneira circular, através da associação e repetição de ideias, palavras, imagens, e atmosferas.

Ele progride segundo uma lógica da repetição ou do *leitmotiv* [...] o poema dramático substituiu a observação realista por uma visão fantasista, irreal ou interiorizada do mundo, privilegiando a sugestão e a emergência de uma voz lírica (JOLLY; MOREIRA DA SILVA. In: SARRAZAC, 2012, p.140-141).

Um forte efeito de *coralidade* também pode ser identificado na construção da peça *Alugo...*, que apresenta seus enunciadores como uma espécie de personagem coletiva, que, com o recurso ao endereçamento direto das réplicas ao leitor/espectador, comenta, generaliza, questiona, e também “exprime um *pathos* que simboliza o próprio *pathos* dos espectadores; com a adjunção à fala poética da dança e do canto” (LOSCO; MÉGEVAN. In: SARRAZAC, 2012, p.61). Segundo o verbete *Coro/Coralidade* do *Léxico*, mais do que reproduzir as características originalmente associadas ao coro (personagem coletiva da tragédia ática), a partir do fim do século XIX, a coralidade de diversas dramaturgias ocidentais corresponderia a um questionamento da concepção do microcosmo dramático e da dialética do diálogo, organizadas em torno do conflito dramático.

No nível da palavra, a coralidade manifesta-se como um conjunto de réplicas que escapam ao enunciado lógico da ação, e que podem estruturar-se de forma melódica, qual um canto em várias vozes; no nível dos personagens, corresponde a uma comunidade que não está mais propensa ao desafio do confronto individual. A coralidade desfaz assim o que Ricoeur designa como “configuração lógica” característica do *mythos* aristotélico, privilegiando estruturas de irradiação e fragmentação do discurso (LOSCO; MÉGEVAN. In: SARRAZAC, 2012, p.62)

Sem entrar numa descrição ou estudo mais detalhado do texto *Alugo Minha Língua*, gostaria apenas de indicá-lo como exemplo de texto dramático brasileiro encenado em Salvador que pode ser associado a uma tendência mais lírica das dramaturgias contemporâneas. Além disso, destacaria que, se todos os exemplos citados até aqui contrariam a noção de *drama absoluto* e, conseqüentemente, também as noções de ação, fábula e personagem, podemos afirmar que a estrutura e linguagem *líricas* de *Alugo Minha Língua* evidenciam ainda mais a problematização de outro termo também diretamente relacionado à ideia de drama: o diálogo.

3.3 Entre diálogos e monólogos

A *crise do drama* se revela em aspectos das formas dramáticas contemporâneas que contrariam a noção de *drama absoluto* em seus principais elementos constitutivos. Destacamos neste estudo, especialmente, a fábula, as personagens e o diálogo. Em relação à fábula, abordamos como os dramaturgos passaram a problematizar a “grande ação” dramática causal e linear, e como isso se traduz, entre outros aspectos, na emersão de elementos épicos e líricos, assim como na predominância das situações dramáticas sobre a ideia de um conflito desenvolvendo-se até à catástrofe e ao desfecho. Em relação à noção de personagem, a ideia de um simulacro de “pessoa autônoma” passou a sofrer questionamentos diversos, e o *gesto compositor* do dramaturgo ganhou mais evidência, enfraquecendo as identidades das personagens e, muitas vezes, limitando-as à única função de enunciadoras dos discursos de seus respectivos autores. Consequentemente, a noção tradicional de diálogo dramático também passou a ser problematizada. Abordaremos, neste subcapítulo, aspectos da construção do diálogo nas dramaturgias contemporâneas que contrariam sua noção tradicional, ou “absoluta”.

Segundo Sarrazac (2012), nas dramaturgias modernas e contemporâneas, o universo interno da personagem, o “ser-aí”, tenderia a prevalecer sobre a relação interpessoal e ela se apresentaria em estado de isolamento. Assim, a concepção hegeliana do diálogo como o único recurso utilizado pelos indivíduos em ação para expressar uns aos outros seu caráter, seus objetivos, suas discordâncias e imprimir, dessa forma, “um movimento real à ação”, se veria abalada. Para ele, as dramaturgias do fim do século XIX como as de Ibsen, Strindberg e Tchekhov antecipam o surgimento de dramaturgias como a de Beckett, nas quais o diálogo é ofuscado pelo monólogo, e que se tornariam frequentes a partir da segunda metade do século XX. Trata-se, no entanto, de um tipo diferente do monólogo clássico, pois o atual serviria para “suspender” o diálogo, ao invés de relaná-lo. Nesse teatro de tendência estático-dinâmica, os conflitos seriam mais intrapsíquicos do que interpessoais. Citando a etimologia da palavra diálogo (“réplica à distância”), Sarrazac afirma que, a partir dos anos 1880, tudo se passa como se as “personagens nunca estivessem na distância correta que permite o diálogo fundado na relação interpessoal” (SARRAZAC, 2012, p. 70). No drama moderno e contemporâneo, a relação entre as personagens se tornaria mais instável do que a de cada personagem com o espectador. Isto é, a personagem, mais do que responder a outra personagem, dirige-se para o

espectador (a priori inexistente). Citando Bernard Dort, Sarrazac assevera que é o espectador moderno que se acha em diálogo, não mais as personagens.

Como então caracterizar esse texto teatral no qual – ao lado de longos monólogos, de momentos de coralidade, de relatos não submetidos ao regime dramático, ou mesmo cartas, relatos, nomenclaturas, fragmentos de diários íntimos e outros materiais heterogêneos – subsistem contudo vestígios (manifestam-se reincidências) de diálogo? Como dar conta, de Beckett a Koltès e de Müller a Novarina, dos textos escritos para o teatro nos quais os modos épico, lírico, argumentativo, em vez de se integrar dialeticamente segundo o princípio aristotélico-hegeliano ao modo dramático, permanecem relativamente autônomos e coexistem com ele? (SARRAZAC, 2012, p. 70-71).

Sarrazac aponta a presença de um diálogo *relativo* no teatro moderno e contemporâneo que é *mediatizado*. Ou, para usar seu próprio conceito, existe um diálogo *rapsódico*, que costura e descostura modos poéticos diferentes e é mediatizado por um operador – o *sujeito rapsódico*. O autor procura ampliar e flexibilizar o conceito de sujeito épico de Szondi no sentido que, além de demonstrador desvinculado da ação, o *sujeito rapsódico* “apresenta-se como um sujeito dividido, ao mesmo tempo interior e exterior à ação” (SARRAZAC, 2012, p. 71). Ou seja, se na concepção clássica o autor estaria ausente, nas dramaturgias modernas e contemporâneas o autor tem a sua presença explicitada tanto na voz do *rapsodo* (que se sobrepõe a das personagens), como no gesto da montagem. Esse diálogo contemporâneo, esse “outro diálogo” seria uma mistura do antigo diálogo dramático com outros tipos de diálogos (como o filosófico, o científico etc.). E o movimento de hibridização expressaria uma vontade recorrente de emancipar o diálogo dramático da univocidade, valorizar a confrontação de diferentes vozes, ou, como observa Sarrazac quando reflete sobre a “impulsão do monólogo no teatro moderno e contemporâneo”:

Reconstruir o diálogo sobre a base de um verdadeiro dialogismo. Dar autonomia à voz de cada um, inclusive àquela do autor-rapsodo, e operar a confrontação dialógica das vozes singulares de uma época. Expandir o teatro fazendo os monólogos dialogarem [...] (SARRAZAC, 2012, p. 73).

Acredito que esse “outro diálogo” que, para Sarrazac, se daria quase que diretamente entre o autor e o público (não totalmente porque o autor ainda “fala” através dos atores, das personagens, ou dos enunciadores) é um aspecto recorrente de muitos textos dramáticos encenados em Salvador. Sabemos que os recursos dramaturgicos do monólogo, do aparte e da narração são tão antigos quanto a arte teatral, porém sua utilização nas dramaturgias

contemporâneas teria particularidades e, entre elas, essa tentativa de relativizar os discursos, de colocar diferentes vozes, pontos de vistas, perspectivas em evidência. Seja por essas, ou por outras razões, é possível identificar a recorrência nas dramaturgias contemporâneas de um endereçamento do discurso dos atores, ou dos enunciadores do texto, direto para a plateia, ou mais: a natureza desse endereçamento constitui a própria situação dramática central de muitas peças, em muitos casos, é a única situação. A noção de *endereçamento* é abordada pelo *Léxico*, e ajuda a refletir sobre essa característica do drama contemporâneo, pois permite determinar o destinatário do discurso teatral. O termo foi formulado por Roman Jakobson, em sua abordagem do processo comunicacional, e estendido ao diálogo dramático por Anne Ubersfeld. Dos diversos tipos de endereçamento presentes nas dramaturgias contemporâneas, o verbete *Endereçamento* do *Léxico*, destaca o *interno*, que se referiria ao diálogo entre as personagens da fábula, ao diálogo “dramático”, e o *externo*, que seria o direcionamento direto do discurso ao público, seja através de uma narração, aparte ou monólogo.

Para uma concepção de drama tradicional, os recursos do monólogo, do aparte e da narração seriam efeitos de distanciamento, estratégias que romperiam com o diálogo dramático, com a troca interpessoal no presente entre as personagens – o modo de enunciação dramático por excelência. É possível identificar nos textos analisados *Entre Nós* (2012), *Matilde* (2010), *Papagaio* (2010), *Alugo Minha Língua* (2011), *Fic Vêi, Fic Legal* (2013), e nos monólogos *Tia Judith ao Vivo* (2013), *Monstro* (2010), *O Indignado* (2008), *A Casa da minha Alma* (2003), entre tantos outros, essa tendência de direcionar para a plateia o discurso dos atores ou das personagens seja como narração, comentário, ou reflexão. O “diálogo” dessas peças se daria principalmente entre autor e leitor/espectador, ainda que com a mediação dos atores, das personagens, ou de simples enunciadores, sem a qual não poderíamos caracterizar o texto como dramático. Dentro dessa tendência a um endereçamento externo, a uma interlocução direta com o público, temos textos como *Entre Nós*, *Matilde* e *Papagaio* nos quais a situação dramática básica, como vimos, é a criação/narração de uma fábula para uma plateia. Essa fábula, por sua vez, alterna cenas no modo dramático e cenas onde o discurso é enunciado diretamente para o público. Mas outros exemplos citados possuem uma situação de enunciação majoritariamente direta, sem que apresentem uma narrativa central, ou fábula a ser encenada.

No monólogo *O Indignado*, os autores Cláudio Simões e Djaman Barbosa criaram uma estrutura que remete aos tradicionais shows de humor ou mesmo aos populares “stand up

comedies” - “comédias em pé” atuais – porém com um viés político mais acentuado do que normalmente encontramos nesses tipos de espetáculos, ou de dramaturgias. No referido texto, uma personagem-ator indignada (no caso, o ator baiano Frank Menezes) “desabafa” com a plateia, comentando e reclamando de diversos aspectos da vida contemporânea, sem a preocupação de contar uma história específica. A continuidade do discurso não se dá em função de uma única narrativa, pelo contrário, são assuntos diversos que são abordados de maneira fragmentada e pontual, numa espécie de montagem de pequenas histórias, de pequenos “casos”, que são alvo dos comentários satíricos, e da desconstrução da personagem. Vejamos um trecho do início da peça:

FRANK – Vocês acham que eu devo fazer uma plástica? Mudar o meu nariz? Que é que vocês acham? Não ria não, é sério. Uma amiga me sugeriu outro dia. Ela disse, “Frank, você devia fazer uma plástica! Hoje em dia a gente pode corrigir pequenas imperfeições, etcétera”. Eu perguntei: “Que imperfeições?” Ela riu, como se estivesse na cara. Eu perguntei de novo: “Que imperfeições?” E ela disse: “Tá na cara!” Eu não agüentei e ameacei: “Ou você fala ou eu te deixo aqui no meio da Paralela” – ela tava de carona. Ela, na maior naturalidade, disse: “Seu nariz, por exemplo.” (*Indignado*) O que é que tem o meu nariz? Ela riu de novo! (*Mais indignado*.) Responda, o que é que tem o meu nariz? Ela me olhou e disse: “Que cara de pau!” (*Ainda mais indignado*) Cara de pau por quê? (*Amiga*.) “Esse seu nariz não vai te levar pra lugar nenhum, né, Frank?” Eu que quase não levava ela pra lugar mais nenhum e despejava ela lá no meio da Paralela, chovendo. Mas aí eu comecei a pensar: será? Ela viu que a minha cara não tava boa. Aliás, pra ela a minha cara não devia nunca tá boa, né? Ela viu meu mau humor e tentou fechar o assunto: “Todo mundo precisa de alguma plástica”. Mas eu não sou todo mundo, eu sou um ator. Eu tenho mais de vinte anos de profissão... com esse nariz. Eu fiz as duas peças de maior sucesso do teatro baiano até hoje, fiz cinema, fiz tevê... com esse nariz. Mas vocês não acham que eu seria bem melhor ator com um nariz menor? E o sorriso? Será que não tá na hora de recapear tudo, fazer clareamento a laser? Tem que ser a laser, que tudo agora é a laser. Tatuagem: a laser; tirar gordura: a laser; depilação: a laser; dentes brancos: a laser. Fui fazer o clareamento: não pode tomar café, não pode tomar açaí, não pode comer chocolate, tomar vinho, suco de uva, comer feijão. Doutor, e fuder, pode? Graças a Deus!

Se, por conta dos comentários satíricos, ou mesmo do ato explícito de narrar e/ou “costurar” os temas e assuntos, é possível associar a estrutura e a linguagem do texto *O Indignado* a uma tendência mais épica, em *A Casa da Minha Alma* de Aninha Franco, por exemplo, também temos uma personagem-atriz “desabafando” com a plateia, porém, o texto apresenta uma linguagem e uma estrutura dramática que tendem mais ao lírico. Na peça, uma atriz (no caso, a atriz Rita Assemany) se dirige ao público para anunciar que não fará o espetáculo. Numa espécie de crise de identidade, ela decide vagar pela casa de ensaio para refletir sobre a

situação. Convida o público, então, a acompanhá-la nesse périplo. Com uma linguagem poética acentuada, e misturando (montando) textos da autora e citações de outros autores, a atriz dirige seu discurso todo tempo ao público, que se desloca com ela pela casa. O texto é dividido em “passos”, que correspondem aos diferentes espaços da casa (entrada, escada, acervo de figurino, palco, plateia etc.), a cada “passo”, são feitas novas associações entre o espaço ocupado e as questões que afligem a personagem, sem nenhuma causalidade aparente. Outro exemplo muito próximo é a peça-poema *Monstro*, do dramaturgo Marcos Barbosa. A peça foi escrita para a atriz Yumara Rodrigues, e foi encenada em homenagem aos seus 50 anos de carreira. O texto alterna cenas de diversas peças já interpretadas por Yumara com o discurso da personagem Aracne (também uma “personagem-atriz”) cuja linguagem, marcadamente simbólica, remete a uma maldição da qual ela é vítima: o “teatro”. Esta maldição, que condiciona seu destino trágico de “monstro”, foi jogada pela deusa Atena – que não tem réplicas na peça, mas é a principal destinatária do discurso de Aracne. Vejamos dois pequenos trechos:

[...]

Quando me vi,
 Foi que enxerguei que é meu, que é meu o céu,
 O céu do engenho em que se encanta e funde
 Um monstro em outros; de um só monstro, mil.
 Engenho que estrofia o que é banal
 E do banal dá molde a maravilhas,
 Engenho de palavras repetidas
 A cada noite, mas que seguem novas,
 Viçosas como o sopro que engasgou
 No antanho tempo o barro e deu-lhe vida.
 Engenho de mulheres que se afogam
 Nas ampulhetas dos felizes dias.
 (– Que dia mais feliz! Que lindo dia! Ô Grandes favores!)
 Engenho da coragem da carroça
 Em cuja roda a guerra aterra os filhos.
 Engenho da coragem da carroça
 Engenho dos juízes loucos, sábios, engenho da Margarida
 Engenho do Sr. Puntilla, Engenho de Medéia
 Que calam Salomão só por sorrir.
 Engenho desmanchado a cada noite
 Desfeito em trapos, luz, papel, borrões,
 Mas que se guarda firme nas memórias,
 Como uma cicatriz de gozo e dor.

[...]

ARACNE

Rogo-te paz, coruja, folga, ócio,
 Hiato. Um tempo escasso de peleja,
 Ungüento, enfim, pra chaga sempre aberta

De quem velou a vida toda em guerra.
 [Vai abrir a caixa, mas hesita.]
 Um canto brando, deusa, em que me caiba
 O sono brando, o amparo que merece
 Até a que fizeste, um dia, em monstro.
 Os monstros também cansam do combate,
 Aprendem que não são todas as lutas
 Que devem ser de fato combatidas,
 Entendem que não são todas as rinhãs
 Que pagam nas apostas as feridas.
 Enxergam que não há merecimento
 Em toda arena ou charco ensangüentado
 Ou campo de batalha em que a platéia
 Aplauda pela imolação do herói.
 Por isso, deusa, eu rogo a tua trégua.
 Humildemente eu peço a concessão
 Da bênção branda e morna do armistício.
 O sol é onde queres que ele brilhe
 Assim, te peço o sol que vaza a treva
 E desfaz em fios de ouro a escuridão.

Apesar de ambas as peças apresentarem temáticas, linguagens e estruturas mais líricas, na *Casa da Minha Alma* a situação dramática, ou o conflito central da peça é mais evidente, uma vez que a personagem explicita seu impasse na primeira réplica:

- Não vou! Não posso! O que nos faz conviver com esse mundo irreal? Não sei, não sei, não sei... Perdi a certeza. Perdi a certeza entre o camarim e a plateia. Perdi, com a certeza, a vontade de entrar! Não sei. Ahh! (*Música*) Estava pronta para fazer o de sempre: sair do camarim e encontrar vocês, o público! Não é esse o desejo do ator? Não conheço um ator que não goste disso. Ele sempre gosta. O ator é um ser disponível. Só deixa de entrar em cena em caso de morte. E olhe lá. Alguns morreram em cena. Só não entra em cena impedido pela dor. Mas se não entra, vai sofrer duas vezes mais. Noite após noite, depois da estreia, a gente continua a estreiar, e mil sessões depois, faz as mesmas perguntas: quem está, hoje, na plateia? De onde vocês vêm? Quem são vocês? Por que vieram? Virão?
 [...]
 Portas e paredes. Aqui é onde ensaio. Onde construo os mundos que levo pro palco. Aqui é a casa da minha alma. Entro? Entramos? Vocês querem fazer esse caminho? Pra que querem? Por que precisam dele? Eu vou ter que entrar de qualquer maneira. Esse é o meu caminho. Paredes e Portas. Aqui fora eu sou uma. Lá dentro, sou muitas. Paredes e Portas.

Já em *Monstro*, a linguagem é ainda mais ambígua e poética que na *Casa da minha Alma* – o que torna mais complexa a tentativa de definir uma motivação, ou identificar um conflito central. Porém, como mostra o trecho da peça citado anteriormente, o discurso de Aracne expressa uma oposição a seu destino trágico de representar. Considero que este seria o

conflito central e o que definiria a estrutura cíclica da peça: o discurso de Aracne (que lamenta a maldição jogada pela Deusa Atena) é alternado com cenas nas quais Aracne interpreta outros textos/discursos – cumprindo o destino ao qual tenta, em vão, se opor. Uma passagem do artigo *O Drama Lírico* de Cleise Mendes pode servir como síntese para algumas das diferenças e das semelhanças que busquei explicitar entre o texto *O Indignado* e os dois monólogos cuja linguagem associei a uma tendência mais lírica.

A unificação de tempo, espaço e ação no drama prende-se a uma motivação totalmente oposta à concentração do foco lírico. Esse se sustenta por uma comunhão, uma perfeita intimidade entre o sujeito e o objeto, e, conseqüentemente, gera o mesmo sentimento no leitor do poema. O drama, ao contrário, alimenta-se do conflito, do antagonismo, da agonia do choque entre vontades contrárias. Daí que a manutenção da unidade espacial e temporal é uma exigência de manter coesa, circunscrita num dado limite, uma força que tende a fazer explodir as fronteiras da obra. Qualquer quebra dessas unidades no drama indica imediatamente a intromissão de recursos épicos. Já a presença do lírico na obra dramática atinge principalmente a linguagem e o modo de encadeamento das situações, quebrando o nexos causal que as faria desfilar numa seqüência lógica. Em termos estruturais, a hibridização lírico-dramática atinge sobretudo o argumento da peça, reduzindo a intriga a uma única situação básica e recorrente (MENDES, 1981, p. 56).

Acredito que, seja com uma inclinação mais ao *épico*, ou ao *lírico*, ou mesmo misturando, combinando elementos relativos às duas tendências com relativo equilíbrio, as dramaturgias brasileiras encenadas em Salvador também expressam esse movimento *rapsódico*, esse “outro diálogo” contemporâneo, que problematiza a noção tradicional de diálogo dramático, exatamente por estabelecer a comunicação entre o autor e o espectador de maneiras cada vez mais diretas. Conseqüentemente, essas diferentes estratégias contemporâneas de enunciação tendem a apresentar abordagens de personagens que as tornam, cada vez menos, indispensáveis na mediação dramática. Como afirma Ryngaert, a personagem contemporânea “ainda fala, mas nem sempre se sabe de onde isso vem, por falta de referências sociais, psicológicas, ou simplesmente de identidade afixada” (RYNGAERT, 1998, p. 136).

Porém, mesmo com o “enfraquecimento” da ação, da fábula, da personagem e da noção de diálogo dramático como troca de falas entre as personagens, o drama ainda se baseia na interação verbal, no discurso do “outro”, já que a linguagem de uma maneira geral se funda na possibilidade de uma interlocução. E, no caso do drama, essa interlocução é mediatizada por uma personagem, por um ator, ou por um enunciador – o que criaria o jogo primordial do

drama como acontecimento estético-comunicativo: “os sujeitos que interagem parecem ser a fonte natural das emissões, autores absolutos de suas enunciações” (MENDES, 2011, p. 02), mesmo quando submetidos ao olhar e à condução de um narrador – mesmo quando eles próprios, esses “seres de papel”, ou os atores que os encarnam, são seus próprios narradores e comentadores. Esses sujeitos que interagem, por isso mesmo, nunca estão completamente sozinhos. A interação enunciativa é o que os define, mesmo nos monólogos, onde a personagem dramática dirige sua fala a “si mesma”, ou a interlocutores imaginários. Esses interlocutores representam as diferentes vozes que atravessam e compõem seu discurso. Uma personagem dramática sempre fala com e para alguém, o discurso do outro não apenas perpassa e motiva sua fala, a personagem recebe desse discurso a própria justificativa para sua presença, para sua existência, pois, como afirma Cleise Mendes, “sem o outro, não há drama”.

3.4 Diálogos entre diálogos

Outro dado de considerável importância, que pode ajudar a observar aspectos que caracterizam construções particulares do diálogo de muitas dramaturgias contemporâneas, é a noção de dialogismo. Frequentemente utilizada em estudos sobre a narrativa, a noção foi formulada pelo filólogo Mikhail Bakhtin e, em princípio, estaria associada exclusivamente a sua teoria do romance. Cleise, no artigo *O diálogo no drama e o discurso do outro*, desenvolve uma ampliação da noção de dialogismo estendendo sua utilização para os estudos dramáticos.

Trata-se de uma propriedade da língua em seu uso real, concreto, que leva todo falante a engendrar o seu discurso a partir do discurso de outro. Assim, por esse princípio, pode-se dizer que qualquer proferimento, qualquer ato de enunciação se faz em tensão dialógica com outros tantos, reproduzindo-os, citando-os, parafraçando-os, parodiando-os, negando-os, contrapondo-se a eles (MENDES, 2011, p.3).

A autora também diferencia *dialogismo* e *polifonia*, se referindo ao primeiro termo como um princípio constitutivo de todo discurso, e reservando o segundo para indicar efeitos de sentido de certos tipos de textos, cujas construções tornam o princípio dialógico mais explícito, através da exibição das vozes que os constituem. Ou seja, considerar um texto como “monofônico”, não significaria considerar que nele há uma ausência de confronto entre

diferentes vozes, e sim que sua construção procura ocultar os sinais desse confronto. Com essa perspectiva, Cleise amplia a noção bakhtiniana, “buscando identificar *os diálogos que tecem os diálogos*, ou seja, a malha discursiva, o tecido de enunciações que engendra a escrita dramaturgica” (MENDES, 2011, p. 5). Para isso, é necessário distinguir o *diálogo* como organização textual característica do drama e esse sentido mais amplo de *dialogismo* como confronto entre discursos, pois, como Bakhtin defende em sua obra, o princípio dialógico está presente em todo ato de enunciação. A linguagem é, por constituição, dialógica: ela depende sempre de, ao menos, dois interlocutores, com diferentes pontos de vista. Ou seja, nenhum discurso é absolutamente individual, porém, nem todo discurso procura explicitar seu *dialogismo*. Com essa perspectiva, o diálogo dramático não é *dialógico* por ser caracterizado pela alternância de réplicas e de enunciadores, e sim por expressar discursos, atitudes e posições ideológicas diferentes. Há, por exemplo, textos dramáticos nos quais os diálogos entre diferentes personagens não apresentam efetivos embates de ideias ou visões de mundo, assim como há textos nos quais, através de um monólogo (ou de vários), o confronto entre diferentes vozes é evidente.

Baseando-se na pragmática de Dominique Maingueneau, e na teoria polifônica da enunciação desenvolvida por Oswald Ducrot, Cleise Mendes também destaca a distinção entre *locutor* e *enunciador*.

Oswald Ducrot distingue o *locutor* – aquele que é responsável pela produção do enunciado – do *enunciador* – o que é sujeito do ato de enunciação. Essa distinção admite ainda desdobramentos, com a possibilidade de dois locutores num mesmo enunciado, como no discurso relatado em estilo direto (MENDES, 2011, p.6).

Partindo desse princípio, a autora apresenta e comenta um pequeno trecho da peça *Avental Todo Sujo de Ovo*, do dramaturgo Marcos Barbosa, em que uma personagem, além de enunciativa do discurso do autor (ou do locutor), é também, ao mesmo tempo, locutora e enunciativa de seu próprio discurso. O trecho citado por Cleise apresenta um interessante exemplo de utilização da enunciação sobre a enunciação, reproduzo a seguir:

NOÉLIA – Graças a Deus, hoje aquela seca não bota o pé lá em casa. Ela já obrigou Cabeça a passar o dia na casa da mãe dela, com a família dela, achando que ia tirar meu juízo. Pois quebrou a cara e eu achei foi bom. Não disse uma palavra: “Meu filho, se sua mulher quer que você passe o Dia das Mães com a mãe dela, por mim, tudo bem. Vá com ela e lá mesmo você

fique. Não precisa vir me ver, não. Pra quê? Deixe que eu fico só. Se Fafata fosse viva, eu garanto que ela ficava comigo, mas Fafata era uma e você é outro. Você inventou de gostar dessa sua mulher, que me odeia. Odeia, sim. Odeia, sim, senhor. Tanto me odeia que já disse na minha cara. Mas tudo bem. O gosto é seu, a vida é sua, você faz o que você quiser. Se ela não vai com a minha cara, o problema é dela e quem não tem com o que me pagar, a mim não me deve nada! Agora, sem querer rogar praga – que eu, graças a Deus, não sou disso – eu vou logo lhe dizendo que do jeito que ela está lhe proibindo de ficar com sua própria mãe no Dia das Mães, talvez aconteça do mesmo jeito com algum filho dela!” E pronto, calei minha boca.

ALZIRA – E Cabeça?

NOÉLIA – Cabeça naquela conversa dele de “Mamãe, não é isso. Mamãe, não é aquilo.” E aí resolveu que quando desse de noitinha ele passava aqui em casa pra comer um bolo, tomar um café, dar um guaraná pros menino. “E me dê o presente de não trazer sua mulher” – eu disse.

ALZIRA – Disse mesmo?

NOÉLIA – Disse, e disse alto, por que eu sei que ela fica na extensão.

Em seu comentário sobre o trecho acima, Mendes (2011) destaca como uma situação tão típica como a animosidade entre sogra e nora ganha novo sabor através do jogo da linguagem, do “jogo de vozes no interior das réplicas”, que transforma um ato de enunciação em “sutil desvelamento do universo linguístico e social da personagem” (MENDES, 2011, p.8). Ou seja, a construção do diálogo é um aspecto determinante na relação do leitor/espectador com a obra. E, nesse sentido, são infinitas as possibilidades polifônicas do diálogo dramático, ainda mais se considerarmos que os dramaturgos não criam apenas personagens enunciantes, mas também novos locutores capazes de acionar outros tantos discursos, e colocá-los em confronto – “o que Noélia pretende exhibir, desdobrada em eu-para-ele, eu-para-o outro, diante da amiga, é exatamente a força ilocutória de ‘sua’ fala, relatada aqui e agora em tom de mágoa e triunfo” (MENDES, 2011, p. 8).

Aqui é necessário sintetizar outra referência do estudo da pesquisadora Cleise Mendes que é a Teoria dos Atos de Fala (*speech acts*), originalmente desenvolvida por J.L.Austin (1990), e apresentada no livro *Quando Dizer é Fazer*. Para Austin, o ato de dizer algo seria um ato “locucionário” (ato de proferir locuções), já realizar um ato ao dizer algo (além do simples ato de dizer algo) seria um ato *ilocucionário*. Nesse caso, é considerado não apenas o significado das palavras, mas também a força desse proferimento – a sua força *ilocucionária*. Além de realizar um ato *locucionário*, que possui uma força *ilocucionária* e que, por isso, também é um ato *ilocucionário*, podemos também produzir efeitos sobre os nossos interlocutores – esse seria o ato *perlocucionário*, seria o que se faz por dizer algo. Assim, é possível (e comum) que a força *ilocucionária* e a intenção associada a ela produzam efeitos *perlocucionários*

diferentes dos pretendidos pelo locutor – esse tipo de situação é muito explorado pelo diálogo dramático. Embora Austin tenha classificado a linguagem poética como um uso “parasitário da linguagem”, diversos estudos já ampliaram as noções formuladas por Austin, utilizando-as para os estudos literários, a exemplo da *Pragmática para o discurso literário* de Dominique Maingueneau.

Acredito que a ampliação da noção bakhtiniana de dialogismo, tal como apresentada por Cleise Mendes, juntamente com as noções da pragmática relacionadas aos *atos de linguagem*, e a noção de *rapsódia/autor-rapsodo* de Jean-Pierre Sarrazac são complementares, e podem servir como instrumentos capazes de revelar aspectos relacionados a essa “crise do diálogo” mencionada pelo *Léxico*, contribuindo para a compreensão das estratégias de muitas dramaturgias contemporâneas que parecem ter na construção do diálogo seu principal investimento poético.

Todas essas mestiçagens e hibridizações parecem corresponder a uma vontade comum: emancipar o diálogo dramático da univocidade, do monologismo (todas as vozes dos personagens reabsorvendo-se em definitivo na única voz do autor) que tanto lhe recrimina Bakhtin; instaurar, no seio da obra dramática, um verdadeiro dialogismo, “captar o diálogo de sua época”, “ouvir sua época como um grande diálogo”, “apreender não apenas as vozes diversas, mas, acima de tudo, as relações dialógicas entre essas vozes, sua interação dialógica” (SARRAZAC, 2012, p. 72-73).

Apresento, a seguir, uma cena do texto *Entre Nós*, na qual acredito que há utilização de um discurso sobre outro discurso, como foi identificado por Mendes na análise do texto *Avental Todo Sujo de Ovo*, porém, no caso de *Entre Nós*, a estrutura *metadramática* da peça amplia ainda mais os planos de locução, e os efeitos de polifonia, pois dois atores criam, narram e encenam a fábula de Rodrigo e Fabinho. São, portanto, enunciadores do locutor-autor, e também são locutores do discurso da fábula que encenam. Temos ainda o plano de locução das personagens da fábula encenada (Rodrigo, Fabinho etc.) pelas personagens-atores. Na cena que apresento a seguir, Rodrigo e um colega de sala vão parar na diretoria, porque estavam brigando. A personagem Diretora é surpreendida pelo motivo da briga, e suas réplicas, por vezes, produzem *efeitos perlocucionários* não esperados por ela nos dois jovens, e vice-versa. Na tentativa de lidar com a situação, a Diretora chega a citar (e satirizar) o discurso dos alunos.

DIRETORA

Ok. Quem começou a briga?

BRUNO

Fui eu.

DIRETORA

Posso saber por quê?

BRUNO

Porque ele me chamou de bichinha.

RODRIGO

Ele me chamou de bichinha primeiro.

BRUNO

Mas você é bichinha!

DIRETORA

Bruno! Por que você chamou ele de bichinha primeiro?

BRUNO

Porque ele é bichinha! E ainda tá namorando com a outra bichinha lá da sala.

DIRETORA

E você está com ciúmes? É isso?

BRUNO

Como é?

RODRIGO

Eu nem tô namorando com ele.

BRUNO

Eu vou meter a mão na sua cara.

DIRETORA

Respeito na minha sala! Que é que é? Tão pensando que isso aqui é o quê?

Olha, é o seguinte. Eu vou ser bem sincera. Eu acho que vocês não têm mais idade pra esse tipo de briguinha. Que coisa mais ridícula, “ai, ele me chamou de bichinha”.

Não tem coisa mais bichinha do que essa briga de vocês.

Tenham paciência. O vestibular tá aí. Vão estudar.

RODRIGO

Quem bateu primeiro foi ele! E quem me chamou de bichinha primeiro também.

DIRETORA

Mas, quando um não quer, dois não brigam! Isso aqui é uma escola cristã.

Levou um tapa, tem que dar a outra face.

RODRIGO

É sério isso?

DIRETORA

Quer dizer. A escola é laica! Mas eu sou cristã. Enfim. De qualquer forma, você também agrediu o colega.

RODRIGO

Mas eu fui provocado!

DIRETORA

Por que ele te chamou bichinha? Que idiotice. Você, por acaso, é bichinha?

RODRIGO

Eu sou!

BRUNO

Eu não disse?

RODRIGO

Bichinha não! Eu sou gay, diretora.

DIRETORA

E está namorando com um colega de sala??

RODRIGO

Não. Ele não quer.

DIRETORA

Jesus Cristo, me ajuda.

Você já namorou com algum aluno dessa escola, Rodrigo?

RODRIGO

Não. Eu nunca namorei com homem.

DIRETORA

Mas já ficou com algum colega nas dependências da escola?

RODRIGO

Não. Nem na escola, nem fora. Eu nunca nem beijei um menino.

DIRETORA

Você nunca nem beijou um menino?

RODRIGO

Não.

DIRETORA

Ah, então você não é gay! Você deve estar confuso, Rodrigo. É normal na sua idade.

RODRIGO

Diretora, eu tô apaixonado por Fábio.

BRUNO

Mas você é muito bichinha.

DIRETORA

Bruno, se controle.

Quem é Fábio, Rodrigo?

BRUNO

A outra bichinha lá da sala!

RODRIGO

Ele é aluno novo na escola. Entrou esse ano.

DIRETORA

Fábio. Hum. Acho que sei quem é. Então foi ele o motivo da briga?

RODRIGO

O motivo da briga foi homofobia.

BRUNO

O motivo da briga foi a sua viadagem.

RODRIGO

Tá vendo? Ele confirma. Ele tem orgulho de ser criminoso.

BRUNO

Bater em bichinha não é crime.

RODRIGO

Ainda.

DIRETORA

Olha, eu entendo que essa fase é difícil, são muitos hormônios, muitas dúvidas, muitas questões. O vestibular, a pressão da família, eu entendo que você esteja confuso, Rodrigo. Assim como entendo que você esteja estressado, Bruno. Mas a gente tem que se controlar. O ano letivo está acabando, daqui a pouco, vocês estarão na faculdade e vai ser tudo lindo. Vamos combinar assim: a gente esquece essa história de briga, de bichinha, de homofobia, de Fábio, ok? Eu libero vocês, se vocês me prometerem que vão esquecer esse assunto e parar de criar confusão. Pode ser?

A cena acima apresentada é só um exemplo de uma série de construções das dramaturgias em discussão que procuram, de maneiras diversas, criar efeitos de polifonia, desdobrando as

enunciações, explicitando os diferentes discursos e vozes que a compõem, para ampliar os caminhos de construção de sentido. Acredito que muitas dessas estratégias de composição se baseiam na ampliação da noção tradicional de diálogo dramático e podem indicar como os jogos de linguagem têm um papel relevante nas dramaturgias contemporâneas. Nessas escritas mais recentes, que autores como Sarrazac definem como um “teatro da fala” em muitos casos, ainda haveria *algo* de fábula, como também *algo* de personagem. Porém, não seria mais uma fábula constituída *a priori*, nem uma personagem facilmente identificável, o que as caracterizaria, e, sim, “a explicitação de um estado (micro) conflituoso diretamente presente na linguagem” (SARRAZAC, 2012, p.80).

Em outras palavras, quando parte das dramaturgias atuais problematizam a fábula, através de estratégias como a recusa à linearidade narrativa, à progressão causal da ação e à tentativa de predeterminação do sentido, as personagens, conseqüentemente, passam a sofrer um processo de desreferencialização que, entre outros efeitos, explicita o papel básico desempenhado por elas como enunciadoras do discurso de um dramaturgo, ampliando, assim, a noção tradicional de diálogo dramático (troca entre as personagens) para *um diálogo entre autor e leitor/espectador*. Nesse contexto, parece ganhar importância para a dramaturgia contemporânea os jogos de linguagem e a exploração de suas possibilidades na composição das interações verbais, que são, assim como a fábula, as personagens e mesmo o diálogo tradicional, fontes inesgotáveis para a criação poética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de que as grandes narrativas unificadoras não são mais capazes de dar conta de um mundo radicalmente modificado com e pelas ciências e tecnologias é uma questão ainda controversa, e de grande amplitude. Se narrativas como o cristianismo, a psicanálise e o marxismo não correspondem mais às expectativas de uma sociedade profundamente modificada por relações supostamente mais horizontais e democráticas, e por um “relativismo” legitimado pela ciência, isto também continuará a ser objeto de muitos estudos, até porque milhões de pessoas ainda consideram estas e outras narrativas como unificadoras, assim como concepções de democracia, horizontalidade e relativismo também são permanentemente problematizadas. O que, de fato, parece evidente é que a narrativa como estratégia de comunicação, como meio de transmissão de conhecimento, ou como forma de representação da realidade permanece firme e forte. Um exemplo de estudo que reflete sobre a importância da narrativa é de autoria do filósofo e pesquisador francês Paul Ricoeur: *Tempo e Narrativa*. Em linhas gerais, a tese do estudioso defende que a experiência humana do tempo só é apreensível através da narrativa, “o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa” (RICOEUR, 2010, p.9). Sem entrar num exame da tese, apenas aponto a existência deste estudo como um exemplo (entre muitos outros) de trabalhos acadêmicos e científicos reconhecidos, que afirmam o poder e a utilidade da narrativa. De qualquer forma, é evidente que a literatura, o teatro e todo o meio audiovisual (cinema, TV e internet) estão continuamente produzindo narrativas ficcionais, e as novas tecnologias permitem a expansão tanto do acesso às obras quanto das possibilidades de criação.

Porém, não apenas os conteúdos, mas também as formas de narrar/representar se modificam, se transformam, e este processo envolve recusas e atualizações constantes de tradições. O que a produção literária e, especificamente, a dramaturgia contemporânea parece questionar com suas obras não é tanto a narrativa e, sim, a predeterminação do sentido. As escritas atuais tendem a deixar para o leitor/espectador um papel cada vez maior na construção do(s) significado(s) da obra, explicitando esta estratégia e fazendo dela, em muitos casos, o tema central. Isto se traduz no gosto pelo fragmento, pela descontinuidade, pela ambiguidade, pelos efeitos de polifonia, pelos recursos metalinguísticos, pelas estruturas cíclicas e prismáticas em oposição a estruturas lineares, lógicas, definidas, acabadas. Mas este suposto “gosto contemporâneo”, vislumbrado em recorrentes inclinações dos artistas atuais por uma abertura

do sentido e, conseqüentemente, pela procura por formas novas de representação, não exclui da contemporaneidade todas as outras concepções que correspondem a um universo amplo de práticas e tradições.

O drama (e o que nele há de narrativa), seja como gênero (conceito), ou como texto dramático (forma particular), ainda permanece vigorosamente presente na nossa produção literária, teatral, audiovisual e, principalmente, nos hábitos de recepção e expectativa dos diferentes públicos. Se o mundo e a sociedade vêm se transformando, parece natural que as formas de representação também se transformem. Porém será possível um mundo, ou uma sociedade, sem formas de representação? E seria o drama uma forma definida de representação? O drama como gênero é uma abstração, mas como forma (texto dramático) é uma realidade concreta, um objeto. Não me parece muito “contemporâneo” um pensamento que procure dar conta de todas as formas, de todos objetos existentes e, principalmente, dos que estão por existir. Por estas razões, acredito que uma abordagem do drama como forma em processo, como forma em constante transformação, possivelmente, permite uma observação mais livre, ou menos condicionada, das obras e dos fenômenos estudados. Neste sentido, o presente estudo procurou utilizar um determinado instrumental teórico, que oferece algumas estratégias para a análise das dramaturgias modernas e contemporâneas, partindo do pressuposto de que o drama não é uma forma definida, muito menos superada.

Encontrei nas noções apresentadas, e em estudos relacionados a elas, realizados por diferentes autores, muitas possibilidades de estabelecer uma abordagem menos dogmática dos textos dramáticos contemporâneos, que continuam surgindo, e desafiando o trabalho acadêmico e artístico. Mais do que realizar a análise rigorosa de um, ou de vários textos dramáticos, este estudo procurou relacionar conceitos operativos e formulações recentes a alguns aspectos de textos já encenados em Salvador. Ou seja, procurei verificar se o instrumental teórico ao qual tive acesso daria conta de alguns dos aspectos mais recorrentes, ou evidenciados, de criações dramáticas contemporâneas, em particular de uma peça de minha autoria. Nesse processo, acabei chegando à formulação de mais algumas hipóteses. Tentarei sintetizá-las a seguir.

A primeira delas se refere aos conceitos de gênero. Adotar a noção *crise do drama* como crise permanente da forma dramática, tal como propõe o *Léxico*, seria também adotar os conceitos de gênero *épico*, *lírico* e *dramático* como referenciais para uma abordagem de textos contemporâneos. Com o auxílio destes conceitos, poderíamos considerar elementos que

problematizam a noção de *drama absoluto* como a emersão, ou como os *transbordamentos* de elementos *épicos* e *líricos* na forma dramática. Nesse sentido, é possível identificar, pelo menos, estas duas tendências nas dramaturgias desde sempre. Destacamos nesta dissertação a tendência *metadramática*, porém, considerada como uma variação da tendência *épica*. No atual estágio deste estudo, tenho a impressão de que as estratégias *épicas* e *metadramáticas* foram e continuam sendo frequentemente teorizadas, enquanto que as tendências mais *líricas* carecem do mesmo empenho de formulação teórica, ainda que formas dramáticas já bastante conhecidas como o drama de estações, ou como as peças “de absurdo”, entre tantas outras, sejam associadas ao gênero lírico por alguns estudos (a exemplo do brilhante trabalho da professora Cleise Mendes) e, tomando Beckett como exemplo, sejam também consideradas determinantes no questionamento à forma dramática tradicional, ocorrido a partir do final do século XIX.

De qualquer maneira, a observação de aproximações e afastamentos entre os aspectos *épicos*, *líricos* e *dramáticos* possibilitaram a identificação de algumas características em comum dos textos dramáticos abordados neste estudo. A principal delas é o predomínio da noção de *situação* sobre as noções de *ação* e de *fábula*. Esta característica está presente em todos os textos estudados, em maior ou menor grau. Dos mais *épicos*, como *Entre Nós*, *Matilde* e *Papagaio*, aos mais *líricos*, como *A Casa da minha Alma* e *Monstro*. Da mesma forma, o predomínio de estratégias de enunciação direta para o leitor/espectador (enfraquecendo assim a aparente autonomia da personagem dramática tradicional), com diferentes abordagens, está presente em todos os exemplos estudados. Também a fragmentação do discurso, os efeitos de polifonia, as tentativas de relativização e explicitação dos diferentes pontos de vista constituem, em graus diferenciados, estratégias e recursos poéticos comuns a todos os textos citados. Por fim, acredito que o trabalho de construção do diálogo parece ganhar especial importância na atualidade, pois os jogos de linguagem parecem se tornar ainda mais evidentes em dramaturgias nas quais a *ação*, a *fábula* e as *personagens* são problematizadas, relativizadas, ou “enfraquecidas”. Como afirma Sarrazac, um “outro diálogo” se articula no drama contemporâneo, na tentativa de reabrir o palco original do drama, desassociá-lo da “hiperdramaticidade do diálogo burguês”, e abrir caminho, revelando, para além das personagens, a voz do *autor-rapsodo* – voz que questiona, duvida, liga, desliga e multiplica os possíveis.

Como afirmei anteriormente, acabei por formular novas hipóteses com este pequeno estudo sobre dramaturgias contemporâneas. As questões levantadas e, principalmente, a grande quantidade de conceitos e aspectos que não tiveram espaço nesta dissertação me estimulam a continuar a pesquisa no sentido de reunir uma maior quantidade de textos dramáticos contemporâneos encenados em Salvador, e ampliar tanto o meu objeto de estudo quanto o meu instrumental teórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Jorge. *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1984.
- AUSTIN, J.L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BARBOSA, Marcos (Org.). *Novo drama alemão*. Salvador: Dramatis; Instituto Cultural Brasil-Alemanha, 2011.
- BARTHES, Roland. *Essais Critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1964.
- BARTHES, Roland. et al. *Linguística e Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P & A Gráfica e Editora, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *Sobre os sonhos e outros diálogos*. São Paulo: Hedra, 2009.
- BORNHEIM, Gerd Alberto. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. *Teatro completo, vol. 2*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- CUNHA, Newton. *Dicionário Sesc: a linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva: São Paulo, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DIAS, Maurício Santana. *40 novelas de Luigi Pirandello*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP 2010.

GUINSBURG, J. (Org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (Orgs.). *O Pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva / Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.

_____. (Org.). *Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras*. Salvador: EDUFBA, 2011.

_____. *Estratégias do drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

_____. *O diálogo no drama e o discurso do outro*. In: Anais do VII ENECULT. Salvador: Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, UFBA, 2011.

_____. *O drama burguês: sociologia da sentimentalidade*. A Tarde Cultural, Salvador, p.8-9, 04 jun. 2005.

_____. *O drama lírico*. Art Music Review, Salvador, 002, p. 47-67, jul. 1981.

MOSE, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal*. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O futuro do drama*. Porto: Campos das Letras, 2002.

_____. *Reprise: uma resposta ao pós-dramático*. Questão de Crítica – Revista eletrônica de crítica e estudos teatrais, Rio de Janeiro, mar. 2010. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>>. Acesso em: 09 jun. 2012.

SOURIAU, Etienne. *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TAVARES, Gil Vicente. *O conceito de atonia*. In: Anais da V Reunião Científica da ABRACE. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/dramaturgia/Gil_Vicente_Tavare_s_-_O_conceito_de_atonia.pdf> Acesso em: 24 fev. 2013.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *A tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ANEXO A – Texto dramático **ENTRE NÓS: uma comédia sobre diversidade** de João Sanches.

ENTRE NÓS – uma comédia sobre diversidade

CENA 1

1. ATOR1
Bom dia a todos.

2. ATOR2
Bom dia.

3. ATOR1
Eu sou o Ator 1.

4. ATOR2
Eu sou o Ator 2.

5. GUITARRISTA
Eu sou o guitarrista.

6. ATOR1
E nós estamos aqui pra...

7. ATOR2
Pra falar sobre Diversidade.

8. ATOR1
Diversidade é uma palavra ótima.

9. ATOR2
Eu adoro essa palavra.

10. ATOR1
Mas nós estamos aqui para...

11. ATOR2
Para falar, especificamente, sobre **Diversidade Sexual**.

12. ATOR1
Sexual também uma palavra ótima.

13. ATOR2
Mas o tema **Diversidade Sexual** tem lá as suas polêmicas.

14. ATOR1
O que é curioso, porque se tem uma coisa que quase todo mundo gosta é de sexo.

15. ATOR2
Sexo é um assunto polêmico. Mexe com a intimidade das pessoas.

16. ATOR1
Juntando com o quesito Diversidade então, é polêmica que não acaba mais.

17. ATOR2
Porque diversidade aí não significa apenas as infinitas posições sexuais.

18. ATOR1
Diversidade aí significa, principalmente, as diversas manifestações da sexualidade humana.

19. ATOR2
As diversas práticas sexuais entre as pessoas.
20. ATOR1
Práticas sexuais ENTRE as pessoas ou práticas sexuais DAS pessoas? Porque você sabe que tem gente que curte um jumento, uma galinha...
21. ATOR2
Eu não acho interessante abordar a questão "sexo com animais".
22. ATOR1
Mas essa questão diz respeito ao tema diversidade sexual. No interior mesmo, muita gente...
23. ATOR2
Diz respeito sim. Mas talvez seja mais interessante abordar a questão das diversas combinações sexuais entre seres HUMANOS.
24. ATOR1
Ou seja, homem com mulher, homem com homem e mulher com mulher.
25. ATOR2
Isso só para citar as básicas.
26. ATOR1
Que, por incrível que pareça, ainda chocam muita gente.
27. ATOR2
O fato é que, apesar da polêmica, o sexo faz parte das nossas vidas.
28. ATOR1
Independentemente das nossas orientações, preferências ou posições sexuais.
29. ATOR2
E a polêmica só é ruim quando a gente não respeita as diferentes posições das pessoas.
30. ATOR1
Por isso, o negócio é ser adepto do OK.
31. ATOR2
Ok, se você gosta de meninos e meninas.
32. ATOR1
Ok, se você gosta apenas de meninos ou apenas de meninas.
33. ATOR2
OK, se você não gosta de sexo.
34. ATOR1
Ok, se você gosta.
35. ATOR2
Ok, se você quer casar virgem.
36. ATOR1
Ok, se você não é mais virgem.
37. ATOR2
Ok, se você ainda é virgem.
38. ATOR1
Ok, se sua religião não permite.
39. ATOR2
Ok, se você não se permite.
40. ATOR1

Ok, se você acha que sexo é só pra reprodução.

41. ATOR2

Ok, se você acha que não.

42. ATOR1

E quer fazer.

43. ATOR2

Ok, se você pensa em sexo 24 horas por dia.

44. ATOR1

Desde que você consiga fazer outra coisa além disso, eu não vejo nenhum problema.

45. ATOR2

Ok, se você não concorda comigo.

46. ATOR1

Ok, se você concorda.

47. ATOR2

Ok é uma palavra ótima.

48. ATOR1

Assim como sexo.

49. ATOR2

Mas sexo só é ok quando praticado com cuidado.

50. ATOR1

E com a devida autorização das partes envolvidas.

51. ATOR2

Ok. Por falar em partes envolvidas, é bom lembrar que o tema diversidade sexual não está só relacionado ao ato sexual propriamente dito.

52. ATOR1

Com certeza. A questão são as relações afetivas como um todo. Os diversos tipos de envolvimento.

53. ATOR2

Isso! Na verdade, é sobre isso que nós estamos aqui para falar. Sobre os diversos tipos de envolvimento.

54. ATOR1

Na verdade verdadeira, nós NÃO estamos aqui para falar, nós somos atores e estamos aqui para fazer uma peça.

55. ATOR2

Mas, para isso, precisamos falar.

56. ATOR1

Sim, mas a gente pode abordar o tema através de uma história. Interpretando personagens.

57. ATOR2

Sim! Claro. Pro pessoal não achar que é uma palestra.

58. ATOR1

Se bem que todo mundo sabe que isso aqui é uma peça.

59. ATOR2

E que já começou.

60. ATOR1

O que ninguém sabe é qual é a história dessa peça.

61. ATOR2

Mas estamos aqui pra isso. Pra contar a história dessa peça.

62. ATOR1

Pra fazer a história dessa peça.

63. ATOR2

Ok. Então vamos à história.

64. ATOR1

Ok. A história.

65. ATOR2

Então.

66. ATOR1

A história...

67. ATOR2

?

68. ATOR1

...

69. ATOR2

Sim?

70. ATOR1

Pois é.

71. ATOR2

Ah...

Vamos fazer uma história de amor?

72. ATOR1

...

73. ATOR2

Pode ser?

74. ATOR1

Ok.

Poder ser.

75. ATOR2

Ótimo.

76. ATOR1

Mas uma história de Amor tipo Paixão, Amor tipo Família ou Amor tipo Amizade?

77. ATOR2

Uma história de Amor tipo Paixão. Com elementos de histórias de Amor tipo Família, Amor tipo Amizade e muito mais. Inclusive, de desamor.

78. ATOR1

Elementos de desamor com certeza, até porque tem a questão da homofobia que é importante entrar na história.

79. ATOR2

Mas é legal que seja comédia.

80. ATOR1

Ok. Uma história com elementos de comédia, de tragédia e, principalmente, de drama.

81. ATOR2

Claro! Afinal, é uma história de Amor.

82. ATOR1

Realmente, uma história de amor só é engraçada para quem não está envolvido nela.

83. ATOR2
E, como toda história de amor, a nossa terá basicamente os mesmos problemas.

84. ATOR1
Acrescidos de um elemento complicador.

85. ATOR2
Sim. É que a nossa história de amor acontecerá entre dois jovens do sexo masculino.

(Silêncio)

86. ATOR1
Ok. Vamos pros personagens.

87. ATOR2
Ok. Um deles chama-se Rodriguinho.

88. ATOR1
Rodriguinho?

89. ATOR2
Rodriguinho, como todo adolescente, está cheio de hormônios e conflitos.

90. ATOR1
Adolescente? Tem certeza?

91. ATOR2
Ahan.

92. ATOR1
Ok. Como quase todo adolescente, Rodriguinho está preocupado com as espinhas, está preocupado com o corpo, com os pêlos, com o tamanho do pinto, com a virgindade que ele quer perder logo, mas está preocupado também em não brochar na primeira vez, ou em não ter ejaculação precoce.

93. ATOR2
E espero que esteja igualmente preocupado em estudar e passar de ano.

94. ATOR1
Claro. Isso já tá subentendido. Rodriguinho está bastante preocupado. Muito mesmo. Aliás, vamos tirar esse "inho". Rodrigo, pronto. Sem diminutivo. Muito melhor. Rodrigo está cheio de todos os problemas comuns a qualquer adolescente.

95. ATOR2
Vamos descrever melhor Rodrigo, o passado dele. Rodrigo, desde criança, tinha um jeitinho diferente... Roubava as bonecas das primas e adorava brincar de casinha.

96. ATOR1
Olha, não concordo. Por que Rodrigo tem que ter esse estereótipo? Rodrigo não era assim não. Rodrigo sempre gostou de futebol, de praticar esporte e joga bem! Rodrigo não é nerd. Embora também goste de estudar. Rodrigo é educado, sempre foi um cara solidário, cheio de amigos, eu diria até que Rodrigo é popular na escola.

97. ATOR2
Ou seja, Rodrigo é um menino perfeito.

98. ATOR1
Eu diria que sim.

99. ATOR2
Mas Rodrigo não é gay?

100. ATOR1
Pois é, então. A questão é essa.

101. ATOR2
Ok, ele é gay e é perfeito. Ótimo.

102. ATOR1

Rodrigo está começando a sentir, digamos, um interesse especial por um colega novo da escola.

103. ATOR2

Pela primeira vez?

104. ATOR1

Sim...Eu diria que sim. Ele não sabe se é uma amizade, se é curiosidade...

105. ATOR2

Ele sente uma atração.

106. ATOR1

Ele não sabe exatamente o que é.

107. ATOR2

E ninguém desconfia de Rodrigo? Ele não tem nem um jeitinho?

108. ATOR1

Não. Nem ele próprio desconfia.

109. ATOR2

Ah, não.

110. ATOR1

Quer dizer, o lance tá começando agora.

111. ATOR2

Mas tem que ter algum indício, alguma pista. Você quer fazer um personagem gay sem nenhuma característica de gay?

112. ATOR1

Sim! Claro. Muito menos óbvio. Em primeiro lugar, ele ainda não é gay. A história é exatamente essa...

113. ATOR2

Se ele não é gay e é popular, então, ele tem uma namorada.

114. ATOR1

Não, ele não tem! Acredite. Isso é um problema para ele.

115. ATOR2

Isso é um problema porque ele quer e não tem?

116. ATOR1

Pelo contrário. Ele tem e não quer. As meninas dão o maior mole, mas ele não fica com ninguém.

117. ATOR2

Isso já pode ser considerado um indício. Vamos prosseguir.

118. ATOR1

Tem uma menina, inclusive, que é louca por ele. O nome dela é Larissa.

119. ATOR2

Uma cena com Larissa?

120. ATOR1

Larissa tem se oferecido abertamente para Rodrigo.

CENA 2

121. LARISSA

Eu estou solteira, sabia?

122. RODRIGO

É?

123. LARISSA

E você também, né?

124. RODRIGO
É.

125. LARISSA
Eu acho você o maior gatinho.

126. RODRIGO
Obrigado.

127. LARISSA
Você me acha gatinha?

128. RODRIGO
Acho.

129. LARISSA
Então, por que você não namora comigo?

130. RODRIGO.
Nós somos amigos, Larissa.

131. LARISSA
Nada a ver uma coisa com a outra. Você não me acha gatinha?

132. RODRIGO
Nada a ver uma coisa com a outra.

133. LARISSA
Eu não sou só gatinha, eu sou gostosa.

134. RODRIGO
E modesta.

135. LARISSA
Tá vendo? Você gosta de mim.

136. RODRIGO
Mas eu não tô afim de namorar.

137. LARISSA
Ok. A gente podia só ficar então.

CENA 3

138. ATOR1
Fugir de Larissa, ultimamente, só não era o esporte que Rodrigo mais praticava...

139. ATOR2
Porque, em casa, Rodrigo tinha que praticar outro esporte muito mais radical:

140. ATOR1
Fugir das perguntas inconvenientes do Pai.

CENA 4

141. PAI DE RODRIGO
Rodrigão!
Cadê o time?
Tava onde?
Com a gatinha?
Como é o nome dela?
Larissa, né?
Deixa besteira, eu sou seu pai, po.
É namorada ou não é?

Você é que nem eu. Não gosta de compromisso.
 Seu irmão é que fica com essa de noivado.
 Onde já se viu? Isso é coisa de veado. Noivado.
 Ninguém quer mais casar não.
 Casamento é coisa de veado.
 Só veado é que quer casar hoje em dia.
 Não sei por que tem tanta gente que é contra.
 Sim, mas você tá pegando essa Larissa, né?
 Eu sou seu Pai, po. Pode falar.
 Ou você é muito come-quieto ou tá aveadando que nem seu irmão.
 Por que não traz essa Larissa pra cá?
 O negócio é a camisinha, pra não engravidar a menina.
 Tá com vergonha de quê, rapaz?
 Você não namora, não traz ninguém pra cá, qual é a sua, Rodrigo?
 Eu já sei.
 Você é.
 Diz aí. Se não é isso.
 Você é ou não é, Rodrigo?
 Deixa besteira, eu sou seu pai.
 É ou não é, Rodrigo?
 É virgem.
 Você é virgem. Só pode.
 É isso. Os meninos de hoje são tudo besta.
 Que nem seu irmão, de noivo.
 Na sua idade, eu já tinha...
 Se bem que seu irmão também.
 Peraí.
 Eu vou resolver seu problema.
 Sábado.
 Pronto. Resolvido.
 Diga a essa Larissa que sábado você vai sair com seu irmão.
 Ele vai te levar num lugar. Eu não posso ir por que...
 Inclusive, sua mãe não pode saber.
 Mas seu irmão te leva. Pronto.
 Relaxe que seu Pai vai resolver o seu problema.
 Sábado você sai dessa situação, meu filho.

CENA 5

142. ATOR1

Ou seja, se a situação de Rodrigo não era boa, com a ajuda do Pai, vai ficar um pouquinho pior.

143. ATOR2

Se perder a virgindade já é motivo de preocupação para os heterossexuais, imagine para um adolescente gay? Ainda mais um adolescente gay que tem que perder a virgindade com uma mulher.

144. ATOR1

O que significa que, se Rodrigo for mesmo gay, vai ter que perder a virgindade duas vezes.

145. ATOR2

Rodrigo é gay.

146. ATOR1

Olha, ele ainda é virgem...

147. ATOR2

Mas ele tá afim do colega novo da escola. Ou não tá?

148. ATOR1

Eu não sei... Eu acho que esse momento da história é exatamente a questão da descoberta.

149. ATOR2

Eu queria propor adiantar essa parte da descoberta.

150. ATOR1

Por quê?

151. ATOR2
Porque fica difícil fazer uma história de amor sem ter, pelo menos, um personagem apaixonado.
152. ATOR1
Mas pode ser que Rodrigo não seja gay.
153. ATOR2
Fica difícil contar uma história de amor entre dois meninos se um deles não for gay.
154. ATOR1
Rodrigo pode ser bi.
155. ATOR2
A proposta não era essa.
156. ATOR1
A proposta é falar sobre diversidade.
157. ATOR2
Através da história de dois GAYS que se apaixonam.
158. ATOR1
Mas se um deles for bissexual é ótimo, representa ainda mais a questão da “diversidade”.
159. ATOR2
Querido, a platéia toda sabe que seu personagem é gay desde que a peça começou. Não é possível que só você e seu personagem não se dêem conta disso.
160. ATOR1
Não, eu me dou conta, eu sei. Mas é que o personagem tá em processo.
161. ATOR2
É impressão minha ou você está com uma certa resistência em assumir que seu personagem é gay?
162. ATOR1
Eu não! De forma alguma. Eu sou um ator. Se o personagem é gay, é gay e pronto. Tô aqui pra fazer. Vumbora.
163. ATOR2
Ok. Então, sem processo. Vamos adiantar. Rodrigo é gay e está afim de Fabinho.
164. ATOR1
Fabinho?
165. ATOR2
O aluno novo da escola.
166. ATOR1
Ele se chama Fabinho?
167. ATOR2
Sim.
168. ATOR1
Ok. O colega por quem Rodrigo misteriosamente passou a ter um interesse especial se chama Fabinho.
169. ATOR2
Vamos tirar o “misteriosamente” que tudo mundo aqui já sabe a temática da história.
170. ATOR1
Ok. Vamos tirar o “misteriosamente” de Rodrigo e colocar no aluno novo.
171. ATOR2
Isso é bom. Fabinho é misterioso. E silencioso. E discreto. Talvez tímido. Será que é porque ele não conhece ninguém na escola?

172. ATOR1

Ele podia se chamar Fábio, por que o diminutivo?

173. ATOR2

Porque sim. Você não quis o seu sem diminutivo?

174. ATOR1

Ok. Ele é novo no colégio, acabou de entrar na turma e é misterioso.

175. ATOR2

Fabinho sabe que é gay, tem um certo jeitinho e não é virgem. Fabinho é assim, mimadinho, os pais deles sabem dele e dão o maior apoio. Fabinho é também meio nerd, adora estudar, não suporta futebol e não é de muito papo.

CENA 6

176. RODRIGO

Você é novo aqui? Tipo, eu não me lembro de você.

177. FABINHO

É porque você não me conhece.

178. RODRIGO

Não, isso eu sei. Mas você não estudava aqui antes, né?

179. FABINHO

Não.

180. RODRIGO

Tá gostando?

181. FABINHO

Não.

182. RODRIGO

Mas foi você quem escolheu vir pra cá?

183. FABINHO

Foi.

184. RODRIGO

Então se arrependeu?

185. FABINHO

Também não.

186. RODRIGO

E por que você veio pra cá?

187. FABINHO

Pra me livrar de “encheção” de saco.

188. RODRIGO

Ah. Tá.

E conseguiu?

189. FABINHO

Ainda não.

190. RODRIGO

Eu já reparei que você não gosta muito de conversar, né?

191. FABINHO

Você é bem observador.

192. RODRIGO

Meu nome é Rodrigo. Prazer.

Você é Fábio, né?

193. FABINHO
É.

194. RODRIGO
Fábio. Por que você é tão calado?

195. FABINHO
Não tenho nada interessante pra falar.

196. RODRIGO
Ah.
Isso foi uma indireta?

197. FABINHO
Depende do seu ponto de vista.

CENA 7

198. ATOR1
Do ponto de vista de Rodrigo aquilo foi uma direta.

199. ATOR2
Do ponto de vista de Fabinho também.

200. ATOR1
Mas, do ponto de vista da história, aquela foi apenas a primeira de muitas tentativas frustradas de Rodrigo.

201. ATOR2
Rodrigo não conseguia estabelecer um diálogo real com Fabinho.

202. ATOR1
Nem Rodrigo, nem ninguém. Fabinho evitava falar com qualquer aluno da escola.

203. ATOR2
E Rodrigo só descobriu por que quando o seu colega de time, Bruno, comentou...

CENA 8

204. BRUNO
Diga ae, Digão!

205. RODRIGO
E aí, Bruno? Beleza?

206. BRUNO
Porra nenhuma.
Não tá sabendo?
Tem uma bichinha em nossa sala.

207. RODRIGO
Tem certeza que é só uma?

208. BRUNO
To falando sério, porra.
Tem uma bichinha na sala da gente.
Uma magrinha que fica no canto.
Metida, não fala com ninguém.

209. RODRIGO
Fábio?

210. BRUNO
Você andou de conversinha com ela?

211. RODRIGO

Ele é aluno novo, qual o problema?

212. BRUNO

O problema é que eu cansei de perturbar menina feia, gorda, ou deficiente. Também tô de saco cheio de bater em nerd. Tá faltando uma bichinha, to precisando variar.

213. RODRIGO

Eu não chamaria isso de variação.

214. BRUNO

Eu tenho que aproveitar logo, enquanto não tem lei pra viado. Já não posso mais bater em menina, em velho, em preto, em japa, nem em argentino eu posso mais bater! Do jeito que a coisa anda, daqui a pouco, a gente não vai poder bater em mais ninguém.

215. RODRIGO

A gente não. Você. Me inclua fora dessa.

216. BRUNO

Parece que, esse ano, as bichinhas decidiram se disfarçar, não sei o que é. Mas essa lá da sala não engana ninguém.

217. RODRIGO

Deixa Fábio quieto, o cara é gente boa.

218. BRUNO

Mas era só o que faltava você agora querer proteger a bichinha.

219. RODRIGO

Eu realmente não consigo entender por que é que você tem que ficar perseguindo as pessoas.

220. BRUNO

Porque eu gosto, ué.

221. RODRIGO

Você devia poupar alguém. Criar uma cota. Sei lá. Pras meninas, pros gays, pelo menos, pros deficientes.

222. BRUNO

Eu não tenho preconceito. Eu odeio todo mundo igual.

223. RODRIGO

Parabéns, você é um sociopata.

224. BRUNO

Não sei o que é isso, mas muito obrigado.

225. RODRIGO

Eu acho que você tá precisando de uma namorada.

226. BRUNO

Com Larissa, eu até casava! Mas ela é a fim de você.

227. RODRIGO

Não seja por isso. Eu te ajudo com Larissa e você deixa Fábio em paz.

228. BRUNO

É sério isso? Você quer proteger a bichinha? Rodrigo, eu to te estranhando.

229. RODRIGO

Ele é legal, deixa o cara.

230. BRUNO

Ele é o quê? Ele é viado, Rodrigo! É isso que ele é. Ai, meu Deus! Rodrigo, Rodrigo...

231. RODRIGO

Bruno, esquece o cara. Você devia gastar seu tempo com Larissa.

232. BRUNO

Você também. Ao invés de ficar preocupado com a bichinha nova da escola. Rodrigo, você virou viado??

233. RODRIGO

Essa semana tá é puxada.

234. BRUNO

Rodrigo, você me desculpe, mas amigo de viado não dá. Gosto muito de você, mas eu tenho os meus princípios.

235. RODRIGO

Eu to te fazendo uma proposta: eu te ajudo com Larissa e você deixa Fábio em paz. É pegar ou largar. Simples.

236. BRUNO

Um cara como você. Artilheiro, boa pinta, estudioso, disputado pelas meninas. Meu Deus, virar viado! Realmente, esse mundo tá perdido. Rodrigo, é sério isso? Eu pensei que você fosse uma pessoa normal.

237. RODRIGO

Defina "normal".

238. BRUNO

Uma pessoa assim como eu. Normal. Que gosta de mulher.

239. RODRIGO

Que gosta de Larissa.

240. BRUNO

Exatamente.

241. RODRIGO

Então! Eu to me oferecendo pra ajudar no seu lance com Larissa. Em troca você deixa o menino em paz.

242. BRUNO

Você está fugindo do assunto.

243. RODRIGO

Você é que está.
Topa ou não topa?

244. BRUNO

Sim, mas você vai me ajudar com Larissa como? Tá muito vago isso.

245. RODRIGO

Eu garanto que você vai ficar com Larissa. Prometo. Pelo menos, uma vez. Agora a continuidade é problema seu. E dela. Acho até que é mais dela.

246. BRUNO

Prazo?

247. RODRIGO

Uma semana.

248. BRUNO

Fechado. Agora, se não rolar com Larissa, vocês dois vão se lascar na minha mão. Eu vou fazer churrasquinho de casal gay. E outra: você tá fora do time. Nem me apareça na quadra, muito menos no vestiário.

CENA 9

249. ATOR1

Rodrigo não levou a sério aquela ameaça de Bruno. Até porque futebol não era a prioridade no momento.

250. ATOR2

A prioridade era Fabinho, sem dúvida.

251. ATOR1

E o próximo sábado à noite. Inclusive, depois disso, Rodrigo procurou Larissa.

CENA 10

252. LARISSA
Vai me convidar pra ir na sua casa?

253. RODRIGO
Na verdade, eu to precisando da sua ajuda.

254. LARISSA
Amiga é pra essas coisas.

255. RODRIGO
Você gosta mesmo de mim, Larissa?

256. LARISSA
Você é a coisa mais gostosa desse colégio.

257. RODRIGO
Eu queria te pedir um favor.

258. LARISSA
Eu faço.

259. RODRIGO
É uma coisa estranha de se pedir.

260. LARISSA
Hum... Já gostei.

261. RODRIGO
Não tenho tanta certeza.

262. LARISSA
Um pedido seu é uma ordem. Diz.

263. RODRIGO
Eu fico até sem graça de dizer.

264. LARISSA
Eu gosto de você bem sem vergonha. Fala.

265. RODRIGO
Você não vai se ofender com o pedido?

266. LARISSA
Você quer me enlouquecer, né, seu cafajeste? Pede logo!

267. RODRIGO
Eu quero que você fique com Bruno.

268. LARISSA
Você quer o quê?

269. RODRIGO
Não é que eu quero. Eu preciso que você fique com Bruno.

270. LARISSA
Você precisa?

271. RODRIGO
Eu não. Na verdade, Fabio precisa que você fique com Bruno.

272. LARISSA
Fábio?

273. RODRIGO

Eu sabia que você ia se ofender.

274. LARISSA

De forma alguma. Se você quer, eu fico com Bruno. Sem problema.

275. RODRIGO

Você fica?

276. LARISSA

Contanto que você retribua o favor ficando comigo.

277. RODRIGO

Eu?

278. LARISSA

Mas quem é Fábio?

279. RODRIGO

Então você só vai me fazer esse favor se eu ficar com você?

280. LARISSA

Claro. Você quer um favor de graça??

281. RODRIGO

Geralmente, é assim.

282. LARISSA

Não, meu bem. Ainda mais um favor desses. Tem que ter alguma compensação.

283. RODRIGO

Já sei. Pode ser sábado à noite?

284. LARISSA

O nosso encontro?

285. RODRIGO

Isso. Lá em casa. Topa?

286. LARISSA

Fechadíssimo.

Mas quem é Fábio?

CENA 11

287. ATOR1

Pronto. Resolvida a questão do sábado.

288. ATOR2

Além da de Fabinho. E da de Bruno.

289. ATOR1

Naquele momento, entre ter que transar com uma profissional desconhecida e dar uns beijinhos em Larissa no sábado, sem dúvida, a opção Larissa soava quase agradável.

290. ATOR2

Satisfeito, ainda naquele dia, na saída da aula, Rodrigo conseguiu conversar com Fabinho pela primeira vez.

CENA 12

291. RODRIGO

Oi, Fábio.

Pô, cara, deixa disso. Eu sou do bem.

Deixa eu falar com você.

292. FABINHO

E você precisa de permissão?

293. RODRIGO
Mas eu não quero só falar. Eu quero que você me escute.
294. FABINHO
Pode falar.
295. RODRIGO
Bruno queria aprontar com você e eu fiz um acordo com ele pra ele te deixar em paz.
296. FABINHO
E que é que eu tenho que fazer?
297. RODRIGO
Você, nada. Quem vai fazer sou eu.
298. FABINHO
Então, muito obrigado.
299. RODRIGO
Peraí, rapaz. Vamo conversar. Po, por que você não confia em mim?
300. FABINHO
E por que eu deveria?
301. RODRIGO
Porque eu to me esforçando pra evitar que te perturbem.
302. FABINHO
Eu já agradeci.
303. RODRIGO
Fabio, eu quero que você converse comigo. To tentando ser seu amigo.
304. FABINHO
Se eu fosse você, pensava duas vezes antes de se aproximar.
305. RODRIGO
Eu tenho pensado bastante. Ultimamente.
Em me aproximar.
306. FABINHO
Como é?
307. RODRIGO
É isso mesmo que você ouviu.
308. FABINHO
Entendi. Você é gay e está fim de mim, é isso?
309. RODRIGO
Eu acho que sim.
310. FABINHO
Foi uma piada.
311. RODRIGO
Eu acho que não.
312. FABINHO
Você acha que eu vou cair nesse papo, Rodrigo?
313. RODRIGO
Eu acho.
314. FABINHO

Por quê?

315. RODRIGO
Porque é verdade.

316. FABINHO
Vocês estão é querendo aprontar alguma comigo. Com licença.

317. RODRIGO
Por favor, é verdade. Você acha que é fácil pra mim falar isso? Eu tô confuso, não sei o que fazer.

318. FABINHO
Masturbação é uma prática segura e saudável.

319. RODRIGO
Eu tô falando sério.

320. FABINHO
Eu também.

321. RODRIGO
A gente não pode ser, pelo menos, amigos? Eu só quero conversar, pedir uns conselhos.

322. FABINHO
Você é tão cheio de amigos, por que quer conversar logo comigo?

323. RODRIGO
Porque eu estou afim de você, ué.

324. FABINHO
Mas você quer conversar comigo pra me pedir uns conselhos ou pra dar em cima de mim?

325. RODRIGO
Primeiro, pedir uns conselhos.

326. FABINHO
Olhe, com licença.

327. RODRIGO
Por favor, Fábio.
Então, deixa eu te contar uma coisa.

328. FABINHO
Mais uma?

329. RODRIGO
Por favor, eu só tô te pedindo pra voce me escutar, só isso.

330. FABINHO
Entendi, é a compensação pelo seu favor.

331. RODRIGO
Claro que não. Mas tem a ver. É que, pra Bruno não mexer com você, eu vou ter que ficar com Larissa.

332. FABINHO
Você não acabou de dizer que é gay?

333. RODRIGO
Não é que eu queira ficar com ela. Mas é que, pra Bruno não mexer com você, Larissa tem que ficar com ele. Pra Larissa ficar com ele, eu tenho que ficar com ela.

334. FABINHO
E, pra nós ficarmos quites, eu tenho que ficar com você?

335. RODRIGO
Eu nem tinha pensado nisso. É uma boa.

336. FABINHO
Desculpe, Rodrigo. Mas eu tenho o que fazer.

337. RODRIGO
Você não acredita que eu sou gay, é isso?

338. FABINHO
Muito menos que está afim de mim.

339. RODRIGO
Tudo bem. Pelo menos, eu to te avisando que eu vou ficar com Larissa. E por quê. Mas saiba que vai ser uma ficada burocrática. Eu gosto mesmo é de você, Fábio.

340. FABINHO
Super original, a sua declaração.

341. RODRIGO
Eu tô falando a verdade.

342. FABINHO
Rodrigo, se você fosse gay e estivesse afim de mim, ainda assim, você não me deveria nenhuma satisfação. Você não é meu namorado, se toque.

343. RODRIGO
Não sou ainda. Mas posso vir a ser.

344. FABINHO
Acho difícil.

345. RODRIGO
Por quê? Você me acha feio? Ou é a minha roupa? Tá certo, eu sou meio desleixado, mas é que eu ainda tô meio por fora de como é ser gay, o que é que tem que fazer, como me vestir. Mas eu posso me esforçar, eu prometo. Já conheço quase todas as músicas da Lady Gaga. E gosto!

346. FABINHO
Ok, eu acredito. Você é gay.

347. RODRIGO
Então? Vai me dar uma chance?

348. FABINHO
Infelizmente não.

349. RODRIGO
Por quê? Eu não sou o seu tipo?

350. FABINHO
Eu não sou gay.

351. RODRIGO
Sério?

352. FABINHO
Foi uma piada.

353. RODRIGO
Então, eu não sou mesmo o seu tipo?

354. FABINHO
Eu já tenho namorado, Rodrigo.
Mas podemos ser amigos.
Sem problema.

CENA 13

355. ATOR1

Rodrigo, obviamente, ficou de cara com aquela notícia. E eu também, inclusive.

356. ATOR2

Por quê? Só porque Rodrigo faz a linha principzinho heterossexual, ele não pode levar um fora? Me desculpe. Mas o seu personagem não é tão irresistível assim.

357. ATOR1

Eu fiquei chocado porque a idéia era fazer os dois se apaixonarem logo, ou eu entendi errado?

358. ATOR2

Sutilmente, eu tentei demonstrar que Fabinho ficou mexido. Mas as histórias de amor são assim.

359. ATOR1

Quer dizer, a pessoa faz um esforço danado, se assume, se declara, se expõe e leva um fora.

360. ATOR2

Isso é bem comum. A história ainda vai complicar mais.

CENA 14

361. ATOR2

Assim que Rodrigo foi embora, Bruno, que observava de longe a conversa entre os dois, se aproximou de Fabinho. E não cumpriu a promessa.

362. ATOR1

Como é?

363. ATOR2

Desceu a porrada em Fabinho.

364. ATOR1

Como assim?

365. ATOR2

Já chegou batendo. Enfurecido.

366. ATOR1

Pera aí, você tem certeza? Mas por quê?

367. ATOR2

Até então, Bruno achava que Rodrigo estava dando uma de bom moço, como sempre. Mas agora, depois de ver Rodrigo e Fabinho juntos, Bruno enfureceu. Lembrou de todos os momentos que ele e Rodrigo ficaram nus no vestiário...

368. ATOR1

...lembrou dos contatos físicos nos jogos de futebol...

369. ATOR2

...lembrou da amizade tão próxima dos dois e sentiu um nojo, um arrepio, um ódio, uma vontade matar... Fabinho.

370. ATOR1

Isso parece coisa de vilão de novela. Por que tanto ódio assim, meu Deus? Que é que tem os dois meninos conversarem? Tô achando a reação de Bruno meio exagerada.

371. ATOR2

O nome disso é homofobia.

372. ATOR1

O nome disso é ciúme.

373. ATOR2

Não é não. É Homofobia.

374. ATOR1

Mas por que ele não bateu em Rodrigo? Rodrigo é que era amigo dele.

375. ATOR2

Mas Fabinho é que aparenta ser gay. E é isso que incomoda. No Brasil, um homossexual é morto a cada dois dias, aproximadamente 200 crimes por ano.

376. ATOR1

Mas como assim? Bruno matou Fabinho? Fabinho morreu vítima de homofobia? Como é que a história vai andar se um dos protagonistas morrer no meio?

377. ATOR2

Fabinho não morreu. A cena ainda não terminou. Nesse momento, ele está levando porrada de Bruno.

378. ATOR1

Ok. Entendi. Mas então alguém vai chegar. Alguma coisa tem que acontecer. O menino tá apanhando.

CENA 15

379. ATOR2

Larissa chega e surpreende Bruno batendo em Fabinho.

380. ATOR1

E o que é que ela faz?

381. ATOR2

Ela grita.

382. ATOR1

E Bruno?

383. BRUNO

Larissa! Po, calma. Perai.
A gente só tava conversando.

384. ATOR1

E Larissa?

385. LARISSA

Suma daqui, seu marginal!
Ele tá sangrando, meu Deus!

386. ATOR1

E Bruno?

387. BRUNO

Perai, calma, Larissa.
Eu não sabia que ele era seu amigo.
Ele é viado, po!

388. ATOR1

E Larissa?

389. LARISSA

Se você não sair daqui agora, eu vou chamar a polícia! Meu Deus, e pensar que eu queria ficar com você...

390. ATOR1

E Bruno?

391. BRUNO

Você não queria ficar comigo. Provavelmente, Rodrigo que te convenceu. E sabe pra quê? Pra proteger essa bichinha aí. Rodrigo é veado, Larissa.

392. ATOR1

Ah, se Rodrigo sabe disso...

393. BRUNO
Eu é que gosto de você de verdade. Fica comigo.

394. ATOR1
Ele ainda cantou Larissa??

395. ATOR2
Ele agarrou Larissa!

396. ATOR1
E Larissa?

397. ATOR2
Chutou o saco dele e ele saiu correndo.

398. ATOR1
E Fabinho?

399. ATOR2
Sangrava. E chorava.

400. ATOR1
De dor?

401. ATOR2
De medo. Fabinho estava apavorado com a possibilidade de ficar com alguma cicatriz no rosto.

402. ATOR1
E Larissa?

403. ATOR2
Então. Larissa se solidarizou com Fabinho. Fico cuidando dele até a mãe dele chegar. Aliás, Larissa ficou tão comovida que foi junto com eles até o hospital. Só saiu de perto de Fabinho depois que ele adormeceu.

404. ATOR1
Só faltava agora Larissa ficar afim de Fabinho ou vice-versa. Haja diversidade.

405. ATOR2
Acho que isso não. Larissa estava apenas sendo solidária com um colega.

CENA 16

406. ATOR1
Ok. Mas agora vamos voltar ao núcleo do meu personagem. Rodrigo.

407. ATOR2
Ok. Enquanto isso, Rodrigo ia pra casa, achando que a questão do sábado estava resolvida.

408. ATOR1
Era só contar que Larissa ia dormir lá no sábado que, provavelmente, seu pai se daria por satisfeito.

409. ATOR2
Mas não foi isso que aconteceu.

CENA 17

410. PAI DE RODRIGO
Boa, meu filho!
Essa Larissa vale pena.
É isso aí. Sábado!
Sábado.
Mas, então. Melhor ainda.
Seu irmão tá na faculdade, sua mãe saiu.
Vamo aproveitar.
Deixa que eu mesmo te levo lá na Dona Carmen.
Hoje.

Agora.

É bom que você vai praticar antes.

Quando chegar amanhã, você já tá craque.

Vai ser melhor pra Larissa também.

Ela vai gostar, pode confiar no seu pai.

Quer dizer. Mas você não precisa contar nada pra ela, ok?

411. ATOR1 e 2

Pensão de Dona Carmen.

412. PAI DE RODRIGO

Vá lá, filho.

Pode ficar a vontade.

Dona Carmen tirou a virgindade do seu irmão, do seu primo Yuri, do seu tio Marcelo, tirou até a minha!

É de total confiança.

413. ATOR1

Rodrigo agradeceu e entrou no quarto de Dona Carmen.

CENA 18

414. DONA CARMEN

Então.

Vamo começar do zero ou você já sabe o be a bá?

415. RODRIGO

Sabe o que é, dona Carmen? É que eu tô meio tenso.

416. DONA CARMEN

Isso é um bom sinal.

417. RODRIGO

Não é não. Eu tô, assim, muito tenso mesmo.

418. DONA CARMEN

Calma. Quer beber alguma coisa? Boto na conta do seu pai, pode dizer.

419. RODRIGO

Não precisa. Sabe o que é... É que eu vim aqui por causa do meu pai.

420. DONA CARMEN.

O seu irmão também. E adorou.

421. RODRIGO

Pois é, mas eu vim única e exclusivamente por causa do meu pai.

422. DONA CARMEN

Você não quer perder a virgindade? É isso? Tá essa moda agora...

423. RODRIGO

Eu quero. Mas... Desculpa. Não é nada pessoal. Mas é que eu não quero perder a virgindade com a senhora.

424. DONA CARMEN

Ok. Vou chamar Celina. Vocês de hoje, viu. No meu tempo, menino novo não escolhia o que ia comer não.

425. RODRIGO

Não, eu não quero Celina. Não é isso. É que não quero perder a virgindade aqui.

426. DONA CARMEN

Dissesse isso pro seu pai.

427. RODRIGO

Eu disse, mas ele. Dona Carmen, a senhora podia me ajudar. Diz a ele que rolou entre a gente, e pronto. Ele vai ficar orgulhoso e sair do meu pé.

428. DONA CARMEN

Tudo bem, querido. Eu entendo que você não queira ficar comigo. Mas temos meninas de todos os tipos aqui. Loiras, morenas, ruivas.

429. RODRIGO
Muito obrigado.

430. DONA CARMEN
Tem menina de família também.

431. RODRIGO
Mas eu não quero não.

432. DONA CARMEN
Qual é o seu problema? Tá apaixonado?

433. RODRIGO
Tô.

434. DONA CARMEN
Sabia.

435. RODRIGO
Por um menino. Um colega lá da escola.

436. DONA CARMEN
Ai, meu Deus! É gay! Entendi tudo agora.

437. RODRIGO
Pois é.

438. DONA CARMEN
Ok. Eu vou te ajudar, meu filho. Olha, eu não tenho o menor preconceito. A gente dá um tempo aqui, depois eu limpo sua barra com seu pai.

439. RODRIGO
Deus lhe pague, dona Carmen.

440. DONA CARMEN
Seu pai vai me pagar, não se preocupe. Enquanto isso, vou aproveitar e jogar um tarô pra você. Qual é o signo do seu namorado?

441. RODRIGO
Ele ainda não é meu namorado. Ele é comprometido.

442. DONA CARMEN
Relaxe que eu vou te ensinar uma simpatia. Em três dias, ele termina esse namoro.

443. RODRIGO
A senhora é feiticeira? Vidente?

444. DONA CARMEN
Jogo Tarô e passo umas simpatias, só isso. Pra complementar a renda, sabe?

445. RODRIGO
Sei.

446. DONA CARMEN
Qual o signo dele? Sabe a data de nascimento?

447. RODRIGO
Não. Eu sei pouquíssimo sobre ele.

448. DONA CARMEN
Ok. Então pensa nele e tira uma carta.

449. RODRIGO

Pronto.

450. DONA CARMEN

21, O Mundo. Tô dizendo. Quanto aos sentimentos dele, não se preocupe. Vai dar tudo certo. O Mundo está de acordo.

451. RODRIGO

Mas ele tem namorado.

452. DONA CARMEN

O tarô não mente jamais.

Agora, pensa na relação, no namoro que você quer. Tira uma carta.

453. RODRIGO

Aqui.

454. DONA CARMEN

20. O julgamento.

455. RODRIGO

Quer dizer o quê?

456. DONA CARMEN

Que o relacionamento de vocês vai passar por um julgamento. Ou por vários.

457. RODRIGO

E?

458. DONA CARMEN

Tira outra carta.

459. RODRIGO

Aqui.

460. DONA CARMEN

14. A Temperança. É isso mesmo. Tem que ter temperança, bom-senso, auto-controle. O seu destino e o destino do seu amado estão entrelaçados. Mas o desfecho está assim, como eu poderia dizer, em aberto. Fica tranquilo. Paciência. Tem que ter confiança, que o Amor é lindo, né? Dá um beijo aqui. Sempre que precisar de uns conselhos, pode vir me procurar, Rodrigo.

461. RODRIGO

Muito obrigado, Dona Carmen.

E a simpatia?

CENA 19

462. ATOR2

Depois disso, Rodrigo...

463. ATOR1

Ah, não! Rodrigo de novo não. Eu também quero fazer outro personagem.

464. ATOR2

Por quê?

465. ATOR1

Porque, se não, as pessoas vão achar que você é mais versátil do que eu.

466. ATOR2

Você é versátil?

467. ATOR 1

Rapaz, eu tô falando sério.

468. ATOR2

Ok. Então vamo pra casa de Fabinho. Você vai fazer a mãe superprotetora de Fabinho.

469. ATOR1
A Mãe?? Por que tem que ser mulher?

470. ATOR2
Versátil.

471. ATOR1
Por favor...

472. ATOR2
Na casa de Fabinho, Dona Margareth, a mãe superprotetora de Fabinho, e o pai...

473. ATOR1
Discutem...

474. ATOR2
Sobre Larissa.

CENA 20

475. DONA MARGARETH
Roberto, o que você achou daquela Larissa?

476. ROBERTO
Muito bonita.

477. DONA MARGARETH
Não, querido. Eu quero saber se você acha que tá rolando algo entre ela e Fabinho?

478. ROBERTO
Mas Fabinho não tem..?

479. DONA MARGARETH
Tem namorado, mas Michel nem apareceu aqui pra ver ele. E aquela Larissa tava muito preocupadinha.

480. ROBERTO
A menina só foi soli...

481. DONA MARGARETH
Solidária, solidária! Ela tava é dando em cima do meu filho.

482. ROBERTO
Sim, mas e...?

483. DONA MARGARETH
E daí que vai que ele tem uma recaída e começa a namorar com essa Larissa?

484. ROBERTO
E...?

485. DONA MARGARETH
E daí que eu não quero nenhuma sirigaita dando ordens aqui na minha casa.

486. ROBERTO
Isso é uma característica muito sua.

487. DONA MARGARETH
E se não for? E se ele quiser casar com ela? E se ela engravidar?? Essa Larissa não entra mais aqui nessa casa.

488. ROBERTO
Margareth, o menino acabou de ser agredido por que é gay!

489. DONA MARGARETH
Roberto, eu não ia aguentar outra mulher dentro dessa casa.

490. ROBERTO

A gente devia se preocupar em dar uma queixa na polícia ou, pelo menos, marcar uma conversa com a direção do colégio. Se Fabinho quiser namorar com uma menina, o problema é dele.
E Isso também não é uma coisa do outro mundo, né, Margareth?

CENA 21

491. ATOR1

Pronto. Melhor voltar pro Rodrigo mesmo.
Enquanto isso, Rodrigo continuava sem saber do acontecido.

492. ATOR2

E o sábado chegou. E a noite de sábado chegou.

CENA 22

493. ATOR1

E Larissa chegou finalmente na casa de Rodrigo. Conforme o combinado.

494. ATOR2

Rodrigo tratou logo de levar Larissa pro quarto e, já que tinha prometido, criou coragem, agarrou Larissa e tascou-lhe um beijo.

495. ATOR1

Larissa enlouqueceu.

496. ATOR2

E começou a tirar a roupa.

497. RODRIGO

Não, Larissaa. Larissa, peraf, não tira a roupa. Larissa, espera. Olha só. Larissa.

498. LARISSA

Hoje, você faz o que quiser comigo.

499. RODRIGO

Larissa, a gente combinou de ficar, mas eu não vou transar com você.

500. LARISSA

Por que não? Nem adianta dizer que não quer. Quando meu corpo encostou no seu, eu senti que você queria.

501. RODRIGO

Olha só, Larissa. Acredite. Eu estou aqui me esforçando. Eu não quero ficar com você.

502. LARISSA

Então, por dentro, você está sentindo uma coisa. E, por fora, está manifestando outra.

503. RODRIGO

Eu sou gay, Larissa! Eu tô apaixonado por Fábio, por isso que eu te pedi pra ficar com Bruno, por isso nós estamos aqui.

504. LARISSA

Eu não me incomodo de você ser gay. Eu também já beijei uma mulher.
Mas eu não sou lésbica.

505. RODRIGO

Engraçado, eu nunca beijei um menino, mas eu sou gay.

506. LARISSA

Você nunca beijou um menino?

507. RODRIGO

Não.

508. LARISSA

Então você não é gay.

509. RODRIGO
Mas eu tô apaixonado por um.

510. LARISSA
Nada a ver, Rodrigo.
Você não tá solteiro?

511. RODRIGO
Tô.

512. LARISSA
Então?

513. RODRIGO
Mas mesmo assim. E tem mais. Eu sou virgem.

514. LARISSA
Sério?

515. RODRIGO
Verdade.

516. LARISSA
De homem e de mulher?

517. RODRIGO
Isso.

518. LARISSA
Eu também sou virgem.

519. RODRIGO
Você? Virgem??

520. LARISSA
De homem.

521. RODRIGO
Realmente...

522. LARISSA
Vem, meu gostoso.

523. RODRIGO
Olha, Larissa. Não dá. Não rola, entendeu?

524. LARISSA
Por que não rola? Você é o cara perfeito pra uma menina perder a virgindade. Sendo gay, melhor ainda. Inteligente, delicado, sensível, cheiroso. E virgem! Ah, agora eu quero. Por favor, Rodrigo.

525. RODRIGO
Obrigado, Larissa. Eu fico até lisongeadado, mas desculpe. Não vai dar. Esse nosso acordo não tá bom pra ninguém. Eu acho melhor você ir pra casa.

526. LARISSA
Você está me expulsando??

527. RODRIGO
Não. Eu só quero que você saiba que eu não vou ficar aqui te iludindo. Eu não vou transar com você.

528. LARISSA
Então vamo ficar como a gente tinha combinado antes. Só uns beijinhos e não se fala mais nisso.

529. RODRIGO
Não tem mais clima, Larissa.

530. LARISSA
Mas tem o nosso acordo.

531. RODRIGO
Pode esquecer o nosso acordo. Não precisa mais ficar com Bruno. Já deu pra perceber que isso não vai funcionar.

532. LARISSA
Ok. Tá bom.
Ai, meu Deus.

533. RODRIGO
O que foi?

534. LARISSA
Tá. Ok. Eu vou ser sincera.

535. RODRIGO
Como assim?

536. LARISSA
Eu vi Bruno batendo em Fabinho perto da escola.

537. RODRIGO
O quê?

538. LARISSA
Sério. Foi ontem, depois da aula.

539. RODRIGO
E você não fez nada?

540. LARISSA
Eu gritei, fiz escândalo, ameacei chamar a polícia. Se eu não chegasse, a coisa ia ficar feia.

1. RODRIGO
Eu não acredito que você só tá me contando isso agora.

2. LARISSA
Desculpa. É que eu queria muito que você...

3. RODRIGO
Eu já entendi, Larissa. Tudo.

4. LARISSA
Mas Fábio tá bem. Eu fui com ele e com a mãe dele pro hospital.

5. RODRIGO
Ele teve que ir pro hospital?

6. LARISSA
Não foi nada tão grave, é que a mãe dele é do tipo superprotetora, sabe? Rodrigo, relaxe. Eu liguei pra ele hoje. Ele tá bem. Pode acreditar.

7. RODRIGO
Você ligou pra ele?

8. LARISSA
Claro. Pra saber como ele está. Ele é TIM.

9. RODRIGO
Então você agora é amiguinha dele?

10. LARISSA
Por quê? Tá com ciúme?

11. RODRIGO

Qual é o telefone dele?

CENA 23

12. ATOR1
Rodrigo ligou...

13. ATOR2
Mas Fabinho não atendeu.

14. ATOR1
Rodrigo mandou mensagem!

15. ATOR2
E nada.

16. ATOR1
Rodrigo deixou recado!

17. ATOR2
E nada.

18. ATOR1
O jeito foi procurar a casa de Fabinho.

19. ATOR2
E quem abriu a porta foi Dona...

20. ATOR1
Por favor, não...

21. ATOR2
Dona Margareth.

CENA 24

22. MARGARETH
Olá, eu sou Margareth, mãe de Fabinho.
O que é que você quer com ele?
Vocês são colegas? Nunca vi você aqui.
Por acaso foi você quem bateu nele?
Perdão. É que nós estamos muito chateados com isso tudo aqui em casa.
Você é o novo namorado dele?
É que Fabinho não gosta muito de conversa, eu fico sem saber das coisas.
E o namorado dele quase não apareceu, não liga.
Namorado ou talvez ex, é justamente isso que eu quero saber.
Você tá sabendo de alguma coisa?
Se você é o novo, pode dizer.
Eu adoro os namorados de Fabinho.
Até esse Michel, que quase não aparecia, eu gostava.
A gente aqui é super tranquilo com isso. Fique à vontade.
Fabinho! Tem visita pra você!
Pode entrar, Rodrigo.

CENA 25

(Fabinho está com um olho roxo)

23. FABINHO
Você tá fazendo o quê aqui?

24. RODRIGO
Desculpa, Fabio. Bruno me enganou, ele não cumpriu o trato...

25. FABINHO
Eu percebi.

26. RODRIGO
Me desculpa, por favor.

27. FABINHO
Eu espero que agora você entenda por que é melhor ficar na sua.

28. RODRIGO
Como assim?

29. FABINHO
Me deixa em paz. Todo mundo conhece você, eu não quero chamar atenção. Você já viu o que acontece, né? O ano tá pra acabar, fica na sua, por favor.

30. RODRIGO
Não é possível, você vai ficar se escondendo?

31. FABINHO
Eu não tô me escondendo. Eu só não quero aparecer sem necessidade.

32. RODRIGO
Eu vou cuidar de você.

33. FABINHO
Você teria que negociar com minha mãe.

34. RODRIGO
Como é?

35. FABINHO
Foi uma piada.

36. RODRIGO
Eu não entendo as suas piadas.

37. FABINHO
Eu já percebi.

38. RODRIGO
Mas eu penso muito em você, Fábio.

39. FABINHO
De novo, essa conversa.

40. RODRIGO
Eu não sei o que é que eu faço.

41. FABINHO
Não faz nada. Vai pra casa. Fica na sua. Me esquece.

42. RODRIGO
Como é que faço isso?

43. FABINHO
Rodrigo, eu tenho namorado. Eu já te disse.

44. RODRIGO
Michel?

45. FABINHO
Como é que você sabe o nome?

46. RODRIGO
Sua mãe me contou.

47. FABINHO

Contou?

48. RODRIGO
Contou também que vocês terminaram.

49. FABINHO
Você tá jogando verde.

50. RODRIGO
É mentira então?

51. FABINHO
Cara, você não tá vendo a minha situação? Me deixa em paz. Por favor.

52. RODRIGO
Tá. Eu entendo. Desculpa. Eu não quis causar nenhum mal.

53. FABINHO
Não foi sua culpa. Eu entendo também. Mas esquece esse assunto.

54. RODRIGO
Mas eu não paro de pensar em você.
Eu tô gostando de você, de verdade.

55. FABINHO
Você nem me conhece.

56. RODRIGO
Mas tô disposto a conhecer.

57. FABINHO
As suas cantadas são péssimas.

58. RODRIGO
Você não gosta de mim? É isso? Diz. Eu vou embra.

59. FABINHO
Eu não te conheço.

60. RODRIGO
Me dá uma chance.

61. FABINHO
Eu já disse que tenho namorado.

62. RODRIGO
Tem mesmo?

63. FABINHO
A questão não é essa.

64. RODRIGO
Qual é a questão?
Você ainda gosta desse Michel, né?
Você é o primeiro cara que eu...

65. FABINHO
Que você o quê?

66. RODRIGO
Assim... que eu me interesso. Que eu me declaro. E de quem eu levo um fora.

67. FABINHO
Também não é assim esse drama.

68. RODRIGO

Eu sei.

609. FABINHO

Olha, tudo bem. Eu assumo, você é meio brega, mas eu gostei de você. É que esse momento tá complicado pra mim.

610. RODRIGO

Você gostou de mim?

611. FABINHO

Gostei. Assim...Você é um cara legal.

612. RODRIGO

E você me acha bonito?

613. FABINHO

Sim.

614. RODRIGO

E atraente?

615. FABINHO

Rapaz, toma vergonha nessa cara. Eu tô querendo ser seu amigo.

616. RODRIGO

Então faz um favor pra mim. Como amigo.

617. FABINHO

Que favor?

618. RODRIGO

Me dá um beijo. Só um. Por favor.

619. FABINHO

Meu Deus, mas que cara de pau.

620. RODRIGO

É que eu nunca beijei outro menino.

621. FABINHO

Nunca?

622. RODRIGO

Não.

623. FABINHO

Então você não é gay.

624. RODRIGO

Só porque eu nunca beijei outro cara? Mas o que é que eu posso fazer se o outro cara não quer me beijar?

625. FABINHO

Se você é gay e quer beijar, vai pra uma boate. Você é gatinho, não vai faltar pretendente.

626. RODRIGO

Você me acha gatinho?

627. FABINHO

Hiii, rapaz...

628. RODRIGO

Eu topo conhecer uma boate. Mas com você. É você quem eu quero beijar.

629. FABINHO

As suas cantadas são de heterossexual de quinta categoria.

630. RODRIGO

Eu tô sendo sincero.

631. FABINHO
Talvez seja esse o seu problema.

632. RODRIGO
Fabio...

633. FABINHO
Sai daqui, Rodrigo.
Vai pra casa.

634. RODRIGO
Tudo bem, eu vou.

635. FABINHO
E só fale comigo fora da escola. Por favor.

636. RODRIGO
Tá. Mas fora da escola onde?

637. FABINHO
Até mais, Rodrigo.

CENA 26

638. ATOR1
Segunda-feria, Fabinho não foi pra aula.

639. ATOR2
Mas Rodrigo foi. E, obviamente, foi tirar satisfações com Bruno.

CENA 27

640. RODRIGO
Por que você fez isso como ele? A gente combinou uma coisa e você fez o contrário! Por quê??

641. BRUNO
Eu vi você com aquela bichinha, Rodrigo! Você é mesmo uma bichinha. E eu não sou amigo de bichinha!

642. RODRIGO
Pois se tem alguma bichinha aqui é você. Bichinha recalcada! Que fica tentando provar a sua masculinidade agredindo as pessoas!

643. BRUNO
Como é?

644. RODRIGO
Eu sou gay sim. Se é isso que você quer ouvir. Mas não sou covarde como você!

CENA 28

645. ATOR1
É lógico que Rodrigo levou um murro.

646. ATOR2
A briga se instalou. E eles foram parar na Diretoria.

CENA 29

647. DIRETORA
Ok. Quem começou a briga?

648. BRUNO
Fui eu.

649. DIRETORA
Posso saber por quê?

650. BRUNO
Porque ele me chamou de bichinha.

651. RODRIGO
Ele me chamou de bichinha primeiro.

652. BRUNO
Mas você é bichinha!

653. DIRETORA
Bruno! Por que você chamou ele de bichinha primeiro?

654. BRUNO
Porque ele é bichinha! E ainda tá namorando com a outra bichinha lá da sala.

655. DIRETORA
E você está com ciúmes? É isso?

656. BRUNO
Como é?

657. RODRIGO
Eu nem tô namorando com ele.

658. BRUNO
Eu vou meter a mão na sua cara.

659. DIRETORA
Respeito na minha sala! Que é que é? Tão pensando que isso aqui é o quê?
Olha, é o seguinte. Eu vou ser bem sincera. Eu acho que vocês não têm mais idade pra esse tipo de briguinha.
Que coisa mais ridícula, “ai, ele me chamou de bichinha”.
Não tem coisa mais bichinha do que essa briga de vocês.
Tenham paciência. O vestibular ta aí. Vão estudar.

660. RODRIGO
Quem bateu primeiro foi ele! E quem me chamou de bichinha primeiro também.

661. DIRETORA
Mas, quando um não quer, dois não brigam! Isso aqui é uma escola cristã. Levou um tapa, tem que dar a outra face.

662. RODRIGO
É sério isso?

663. DIRETORA
Quer dizer. A escola é laica! Mas eu sou cristã. Enfim. De qualquer forma, você também agrediu o colega.

664. RODRIGO
Mas eu fui provocado!

665. DIRETORA
Por que ele te chamou bichinha? Que idiotice. Você, por acaso, é bichinha?

666. RODRIGO
Eu sou!

667. BRUNO
Eu não disse?

668. RODRIGO
Bichinha não! Eu sou gay, diretora.

669. DIRETORA
E está namorando com um colega de sala??

670. RODRIGO

Não. Ele não quer.

671. DIRETORA

Jesus Cristo, me ajuda.

Você já namorou com algum aluno dessa escola, Rodrigo?

672. RODRIGO

Não. Eu nunca namorei com homem.

673. DIRETORA

Mas já ficou com algum colega nas dependências da escola?

674. RODRIGO

Não. Nem na escola, nem fora. Eu nunca nem beijei um menino.

675. DIRETORA

Você nunca nem beijou um menino?

676. RODRIGO

Não.

677. DIRETORA

Ah, então você não é gay! Você deve estar confuso, Rodrigo. É normal na sua idade.

678. RODRIGO

Diretora, eu tô apaixonado por Fábio.

679. BRUNO

Mas você é muito bichinha.

680. DIRETORA

Bruno, se controle.

Quem é Fábio, Rodrigo?

681. BRUNO

A outra bichinha lá da sala!

682. RODRIGO

Ele é aluno novo na escola. Entrou esse ano.

683. DIRETORA

Fábio. Hum. Acho que sei quem é. Então foi ele o motivo da briga?

684. RODRIGO

O motivo da briga foi homofobia.

685. BRUNO

O motivo da briga foi a sua viadagem.

686. RODRIGO

Tá vendo? Ele confirma. Ele tem orgulho de ser criminoso.

687. BRUNO

Bater em bichinha não é crime.

688. RODRIGO

Ainda.

689. DIRETORA

Olha, eu entendo que essa fase é difícil, são muitos hormônios, muitas dúvidas, muitas questões. O vestibular, a pressão da família, eu entendo que você esteja confuso, Rodrigo. Assim como entendo que você esteja estressado, Bruno. Mas a gente tem que se controlar. O ano letivo está acabando, daqui a pouco, vocês estarão na faculdade e vai ser tudo lindo. Vamos combinar assim: a gente esquece essa história de briga, de bichinha, de homofobia, de Fábio, ok? Eu libero vocês, se vocês me prometerem que vão esquecer esse assunto e parar de criar confusão. Pode ser?

CENA 30

690. ATOR1

Bruno saiu da sala fulminando Rodrigo com o olhar.

691. ATOR2

E Rodrigo saiu da sala pensando no que diria pro pai quando chegasse em casa.

692. ATOR1

A desculpa não foi das melhores.

CENA 31

693. PAI DE RODRIGO

Meu filho, você tá bem?

O que aconteceu?

694. RODRIGO

Não foi nada. Sofri uma falta no jogo...

695. PAI DE RODRIGO

Isso não foi acidente de jogo. Você tava brigando?

696. RODRIGO

Deixa, meu pai. Não foi nada.

697. PAI DE RODRIGO

Rodrigo, eu tô sabendo de você. Pode contar.

698. RODRIGO

Contar o que?

699. PAI DE RODRIGO

Que você é gay.

700. RODRIGO

Quem te contou?

701. PAI DE RODRIGO

Você vai me contar.

702. RODRIGO

Ainda tem necessidade?

703. PAI DE RODRIGO

Quem foi que te bateu?

704. RODRIGO

Quem foi que te contou?

705. PAI DE RODRIGO

Dona Carmen viu nas cartas...

706. RODRIGO

Nas cartas??

707. PAI DE RODRIGO

Tá certo, ela me contou. Mas não fique com raiva dela. Eu paguei pela informação.

708. RODRIGO

Tá, eu sou gay. E briguei com um coleguinha homofóbico. Mas ele também apanhou.

709. PAI DE RODRIGO

Não se preocupe, meu filho. Eu não vou comemorar a sua decisão...

710. RODRIGO
Decisão? Isso não foi uma escolha...

711. PAI DE RODRIGO
Mas eu respeito. Apesar de Dona Carmen ter me dado uns conselhos estranhos...

712. RODRIGO
Que conselhos?

713. PAI DE RODRIGO
Ela conhece uma clínica...

714. RODRIGO
Dona Carmen sugeriu que você me internasse? Como assim? Pra me curar de quê?? Isso é uma coisa absurda, não existe!

715. PAI DE RODRIGO
Eu sei, meu filho. É que ela é meio contra essa coisa de gay. Mas não interessa. Eu vou te apoiar. Seu pai te aceita como você é. Quer ser gay, seja. A bunda é sua, você é quem...

716. RODRIGO
Meu pai!

717. PAI DE RODRIGO
Desculpe Rodrigo, eu não quis... Você sabe. Eu só te peço que não exponha a gente, a sua mãe, entende? Por exemplo, se vestir de mulher...

718. RODRIGO
Meu pai, eu sou gay. Eu não sou travesti.

719. PAI DE RODRIGO
Mas se for travesti também, não tem problema. Só não faça isso por aqui pelas redondezas, pelo bairro, por favor. Sua mãe...

720. RODRIGO
Eu não tô acreditando nisso.

721. PAI DE RODRIGO
Inclusive, você é ativo ou passivo, meu filho?

722. RODRIGO
O que é isso?? Meu pai, por favor. Que besteira é essa?

723. PAI DE RODRIGO
Besteira??

724. RODRIGO
Meu pai, eu sou virgem.

725. PAI DE RODRIGO
Como assim virgem?

726. RODRIGO
Virgem. De homem e de mulher.

727. PAI DE RODRIGO
Ah, então você não é gay! Ah, bem que eu vi.

728. RODRIGO
Não, eu sou gay sim. Eu sou gay!

729. PAI DE RODRIGO
Que gay que nada.

730. RODRIGO
Eu sou gay sim, meu pai!

731. PAI DE RODRIGO
Que gay que nada.

732. RODRIGO
Eu sou, gay, juro! É sério!

733. PAI DE RODRIGO
Você tá confuso, normal. É a idade, meu filho. Não entre nessa onda não, saia dessa.

734. RODRIGO
Não dá, meu pai. Eu tô perdidamente apaixonado por um colega lá da escola.

735. PAI DE RODRIGO
E você diz isso assim, com essa naturalidade toda?

736. RODRIGO
Você não disse que aceita?

737. PAI DE RODRIGO
Mas um pouco de pudor não faz mal a ninguém!

CENA 32

738. ATOR1
A conversa, sem dúvida, foi melhor do que Rodrigo esperava.

739. ATOR2
E agora, o caminho estava livre pra ele ficar com Fabinho.

740. ATOR1
No outro dia, Fabio foi pra escola. Rodrigo, orgulhoso do seu olho roxo, foi puxar conversa.

CENA 33

741. RADRIGO
Fabio.

742. FABINHO
Eu te pedi pra não falar comigo aqui na escola.

743. RODRIGO
Rapidinho.

744. FABINHO
O que foi que aconteceu com você?

745. RODRIGO
Briguei com Bruno ontem.

746. FABINHO
Será que não dá pra você ficar quieto, sem criar confusão?

747. RODRIGO
Desculpe, eu me descontrolei.

748. FABINHO
Machucou muito?

749. RODRIGO
Saber que você tem namorado machucou mais.

750. FABINHO
Gente, você é muito cafona.

751. RODRIGO

Mas eu gosto de você de verdade.

752. FABINHO

Olha, como eu sei o que é estar com um olho roxo, eu vou ser solidário e vou te dar uma boa notícia. Eu tô solteiro.

753. RODRIGO

Jura? Melhor do que essa notícia é saber que você está me dando essa notícia.

754. FABINHO

Como assim? Peraí. Só tô comentando.

755. RODRIGO

Ahan. E o meu beijo?

756. FABINHO

Olha a ousadia. Tá vendo por que eu não dou confiança?

757. RODRIGO

Foi uma piada.

758. FABINHO

Sem graça, né?

759. RODRIGO

Como as suas.

760. FABINHO

As minhas piadas são engraçadas, você que não entende.

761. RODRIGO

É que quando eu olho pra você, eu me desconcentro da piada.

762. FABINHO

Outro momento cafajeste.

763. RODRIGO

Quando é que você vai me dar um beijo?

764. FABINHO

Rodrigo, se controle. Aqui é a escola. Vamo parar com essa conversa.

765. RODRIGO

Na boa, Fabio. Agora eu não tô nem aí pra ninguém. Meu pai, a diretora, Bruno, Larissa, todo mundo sabe que eu sou gay. E a sua mãe me tratou como se eu já fosse o seu namorado. Pronto, basta agora você me dar um beijo.

766. ATOR2

Pra gente acabar com essa história?

767. RODRIGO

Pra gente começar essa história.

768. FABINHO

Mas você é bem convencido, né rapaz? E eu tava com peninha de você...

769. RODRIGO

Eu próprio estou com pena de mim nesse momento.

770. FABINHO

Somos dois.

771. RODRIGO

Somos dois.

(Aproximam-se um do outro, mas são interrompidos)

CENA 34

772. TERAPEUTA

Boa tarde, meninos.

Posso ter uma conversinha com vocês?

773. ATOR1

Sala da ORIENTADORA.

774. TERAPEUTA

Meninos, é o seguinte.

A diretora me contou que vocês estão namorando.

775. FÁBIO

Nós não estamos namorando.

776. RODRIGO

Ainda.

777. TERAPEUTA

Bem, a diretora me contou que você, Rodrigo, disse que estava interessado em Fábio.

778. RODRIGO

Eu estou perdidamente apaixonado por ele.

779. TERAPEUTA

Eu entendo. Bem, Fábio, eu já sabia que você é homossexual. A sua mãe fez questão de esclarecer isso na sua matrícula. Mas você, Rodrigo, eu confesso que me surpreendeu. Por favor, não vejam nesse comentário um pingo de repreensão, por favor. Mas confesso que não esperava.

780. FÁBIO

Nem eu.

781. RODRIGO

Nem eu.

782. TERAPEUTA

A nossa escola é laica, construtivista, solidária e completamente a favor da diversidade de idéias, de culturas, e de orientações sexuais. Eu acho lindo o sentimento que está brotando entre vocês, e apoio todas as relações onde haja respeito mútuo, carinho, atenção. Aconselho sempre o uso da camisinha, vocês sabem que é imprescindível. Mas, como orientadora e como terapeuta, eu sei que essa fase é uma fase difícil. A pressão do vestibular, os hormônios, as crises de identidade, é difícil ser adolescente. Eu sei. Vocês podem não acreditar, mas eu também já fui adolescente. E o conselho que eu tenho pra dar pra vocês, que é muito importante, é que vocês tenham calma, sejam discretos, não fiquem se expondo para não ser alvo de bullying, ou até mesmo de coisas mais graves. Nós aqui na escola não temos o menor preconceito com o homossexualismo...

783. FÁBIO E RODRIGO

Com a homossexualidade.

784. TERAPEUTA

Com a homossexualidade, claro! Perdão. Homossexualismo sugere uma doença, eu não quis dizer isso. Nem pensar. Tem toda a razão. Como eu ia dizendo, a nossa escola não tem o menor preconceito com a HOMOSSEXUALIDADE, com certeza. O que eu estou fazendo aqui, que é o meu papel, é exatamente aconselhar vocês, pra que vocês saibam como agir. Nada na vida é definitivo, meninos. Tudo pode ser apenas uma fase. Por isso, a discrição é importante. Vocês estão na fase de experimentar, eu acho ótimo. Experimentem, mas com reponsabilidade e FORA DAS DEPENDÊNCIAS DA ESCOLA. Por que fora da escola? Para evitar constrangimentos com aqueles que têm preconceito com a questão, entendem? Nós da escola não temos o menos preconceito. Mas tem gente que tem. Então pra quê criar confusão? Vocês não concordam?

785. FÁBIO E RODRIGO

Completamente.

786. TERAPEUTA

Eu sabia que vocês entenderiam o recado imediatamente. Olha, boa sorte. E qualquer dúvida, se quiserem conversar, podem me procurar. Ok?

CENA 35

787. FABINHO
Você ouviu o que ela disse?

788. RODRIGO
Eu não sei se isso foi uma sessão de terapia ou de discriminação.

789. FABINHO
Por mim, você pode me beijar agora.

790. RODRIGO
Só porque você tá com raiva dessa mulher?

791. FABINHO
Eu tô com raiva é da escola toda.

792. RODRIGO
Mas você quer me beijar só porque tá com raiva? Po, eu quero que você me beije porque você quer.

793. FABINHO
Mas eu quero.

794. RODRIGO
Mas porque você ME quer. E não pra contrariar ninguém.

795. FABINHO
Que diferença faz? Você não quer me beijar?

796. RODRIGO
Mas eu quero te beijar porque eu to afim de você.

797. FABINHO
Eu também.

798. RODRIGO
É sério? Você tá afim de mim?

799. FABINHO
Tô.

800. RODRIGO
Repete.

801. FABINHO
Se você quiser, eu posso até gritar.

802. RODRIGO
Ok. Não precisa, eu acredito.

803. FABINHO
Posso te beijar, finalmente?

804. RODRIGO
Eu gostaria muito. Mas não aqui. Por favor. Chega de confusão. Vamo guardar esse beijo pra depois da aula. Pode ser?

CENA 36

805. ATOR2
Ok. Eu entendo que você queira que o momento do beijo seja especial, mas tá na hora de fechar a história.

806. ATOR1
Não, na verdade, eu acho que não deveria ter o beijo.

807. ATOR2
Uma história de amor sem beijo??

- 808.ATOR1
Exatamente. Muito menos óbvio. E bem contemporâneo.
- 809.ATOR2
Ah, não...
- 810.ATOR1
Hoje em dia, o comum é o relacionamento não dar certo.
- 811.ATOR2
Mas, nesse caso, o relacionamento nem começou.
- 812.ATOR1
Bem contemporâneo.
- 813.ATOR2
Eu acho muito pessimista. Melhor ter o beijo.
- 814.ATOR1
Muito melhor deixar a coisa em aberto.
- 815.ATOR2
Esse lance de deixar o casal gay sem beijo é muito novela.
- 816.ATOR1
Esse lance de ter beijo romântico no fim também.
- 817.ATOR2
Ok. Então a platéia decide. Super contemporâneo.
- 818.ATOR1
O público decidir o fim da história é coisa de programa de TV dos anos 90.
- 819.ATOR2
Gente, a verdade é que o meu colega aqui é heterossexual e está resistindo em me beijar. Pronto. Falei.
- 820.ATOR1
Nada a ver! De jeito nenhum! Eu só acho que não tem que rolar beijo porque é muito menos óbvio.
- 821.ATOR2
O que é óbvio aqui é que você não quer interpretar um beijo gay.
- 822.ATOR1
Nada disso! Se é para interpretar, eu interpreto. Mas eu não acho que é a melhor solução.
- 823.ATOR2
Mas você quer que o casal fique junto sem beijo?
- 824.ATOR1
Eu não sei se o casal deveria ficar junto.
- 825.ATOR2
Ah, não! O casal tem que ficar junto! A história foi feita pra isso...
- 826.ATOR1
Ah, foi?
- 827.ATOR2
É muito melhor um final feliz!
- 828.ATOR1
Deixar em aberto é muito mais reflexivo...
- 829.ATOR2
Deixar em aberto significa que eles não vão ficar juntos?

830. ATOR1
Significa que cada um pode imaginar o final que preferir pra história.
831. ATOR2
Ele não quer admitir, mas o problema é o beijo. Ele não quer me beijar. É isso, gente.
832. ATOR1
De jeito nenhum. Por favor, o problema não é o beijo, ainda mais em você...
833. ATOR2
Se explique.
834. ATOR1
Assim... A gente se conhece há muito tempo, somos parceiros...
835. ATOR2
Tá se complicando...
836. ATOR1
Parceiros de trabalho!
Ah, tenha paciência. Se é pra beijar, eu beijo. Eu sou um ator.
Mas acho muito clichê.
Melhor deixar em aberto. Muito menos óbvio.
837. ATOR2
Eu realmente ainda não entendi o que você quer dizer com "deixar em aberto". A gente pára a peça por aqui e diz: "Podem imaginar o fim da história. Bom dia a todos, foi um prazer." É isso?
838. ATOR1
Claro que não. A gente pode fazer uma cena que tenha essa função.
839. ATOR2
Eu insisto no beijo.
Por mais óbvio que seja, todos têm direito à obviedade.
Por que a história de dois gays não pode ter um beijo romântico no fim?
Isso pode ser clichê para os heterossexuais. Mas quantas novelas, quantos filmes, quantas peças, quantas histórias você conhece que terminam assim?
840. ATOR1
Ultimamente, nem heterossexual tá fechando história com beijo.
841. ATOR2
Eu acho que a gente pode ter os clichês que a gente quiser.
842. ATOR1
Esse do beijo no fim não é bom. Acredite.
843. ATOR2
Você acha isso porque você não é gay!
844. ATOR1
A gente podia cantar uma música.
845. ATOR2
Muito menos óbvio, né?
846. ATOR1
Ok. O público decide então.
847. ATOR2
Claro. O público decide.
Ou uma música final que DEIXA A HISTÓRIA EM ABERTO...
Ou uma cena bem romântica, com música também, mas com um suuper beijo, significando que o casal será feliz para sempre!
Vamos lá.
Quem quer a opção que tem o beijo levanta a mão!

(...)

FINAL 1:

848. ATOR2
Você perdeu. Vai ter o beijo.

849. ATOR1
Tudo bem. Eu sou um ator.
Se é pra beijar, eu beijo.

850. ATOR2
Ótimo.
Tenho até uma proposta de texto.
Uma poesia de Fernando Pessoa.
Música, Guitarrista.

851. FABINHO
De tudo ao meu amor serei atento
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto...

852. ATOR1
Esse soneto é de Vinicius de Moraes.

853. ATOR2
É?

854. ATOR1
Não dá pra confiar cem por cento no Google.

855. ATOR2
Mas a poesia é bonita.

856. ATOR1
Que tal a gente tentar ser só um pouquinho menos óbvio?
A gente pode improvisar uma música com os finais de todos os personagens, é melhor.

857. ATOR2
Ao invés de uma, vamos fazer várias cenas?

858. ATOR1
Não. Apenas uma cena musicada.
Olha. De boa, para uma peça sobre diversidade, eu acho que gente ficou muito concentrado no casal gay adolescente.

859. ATOR2
Você queria o quê? Um casal gay da terceira idade? Um casal de lésbicas? Uma trama com travestis? Transexuais?
Eu adoraria, mas você resiste em interpretar um beijo gay, quem dirá...

860. ATOR1
Eu não resisto não! Eu já disse que beijo!
Olha, deixa a música pra lá.
É pra beijar, eu vou beijar.
Pronto.
Eu vou te beijar AGORA!

861. ATOR2
Calma. Tem que pensar como introduzir a cena primeiro.

862. ATOR1
Não importa mais como introduzir. O importante agora é dar o beijo e pronto.

863. ATOR2
Como introduzir é importante sim.
Até porque são os personagens que se beijam!

864. ATOR1

No final das contas, dá no mesmo.
 Aliás.
 Fala a verdade. Essa história de personagem é papo furado.
 Você quer é que eu te beije! É isso!
 Pronto. Falei.
 E vocês apoiando, né?

865. ATOR2

Não venha não. Todo mundo aqui sabe que a gente está interpretando personagens.
 A história é que pede um beijo.

866. ATOR1

A história, a plateia e você também!

867. ATOR2

Não adianta tentar me constranger.

868. ATOR1

Você está constrangido?

869. ATOR2

Você está tentando, mas não está conseguindo.

870. ATOR1

Eu estou tentando te beijar. Mas quem está resistindo agora é você.

871. ATOR2

Não se preocupe com o beijo – se concentre na cena.

872. ATOR1

Rapaz, a cena é essa:

(O ATOR1 beija o ATOR2 surpreendentemente. A partir daí, os dois não param mais de se beijar. O GUITARRISTA toca um fundo musical para a cena e tenta encerrar a peça. Mas os dois atores continuam se beijando.)

873. GUITARRISTA

Meninos, tá bom.
 Já deu.
 Galera, a peça acabou.
 Meninos, tá demais.
 Muito obrigado a todos.
 Foi um prazer.
 Meninos...

FINAL 2:

(Se o público decidir que não quer o beijo, os atores cantam a CANÇÃO DO DEIXAR EM ABERTO)

CANÇÃO DO DEIXAR EM ABERTO

NÃO ESTRANHE SE ESSA HISTÓRIA
 FICAR EM ABERTO
 NÃO ESTRANHE SE ALGO INCERTO
 NO FINAL FICAR

NÃO ESTRANHE MEU VERSO
 NEM ESTRANHE O RESTO
 NÃO ESTRANHE MUDANÇAS
 QUE AINDA VÃO CHEGAR

NÃO ESTRANHE A IDENTIDADE
 QUE SE MOVE LONGE
 NÃO ESTRANHE SE A FONTE
 NÃO QUER SE MOSTRAR

NÃO ESTRANHE A MINHA IDADE
NEM O MEU APRONTE
NÃO ESTRANHE A MINHA PONTE
POIS EU VOU PASSAR

NÃO ESTRANHE SE A VERDADE
NÃO É SUA, NEM PRONTA
NÃO ESTRANHE SE A CONTA
AINDA NÃO FECHAR

NÃO ESTRANHE A DIFERENÇA
NÃO ESTRANHE A CRENÇA
NÃO ESTRANHE O AMOR
E O QUE ELE PODE GERAR

NÃO ESTRANHE A IDENTIDADE
QUE SE MOVE LONGE
NÃO ESTRANHE SE A FONTE
NÃO QUER SE MOSTRAR

NÃO ESTRANHE SE ESSA HISTÓRIA
FICAR EM ABERTO
COMO UM BEIJO TUDO ACABA
OU PODE COMEÇAR

NÃO ESTRANHE A IDENTIDADE
QUE SE MOVE LONGE
NÃO ESTRANHE SE A FONTE
NÃO QUER SE MOSTRAR

NÃO ESTRANHE A MINHA IDADE
NEM O MEU APRONTE
NÃO ESTRANHE A MINHA PONTE
POIS EU VOU PASSAR

ANEXO B – Texto dramático **MATILDE, LA CAMBIADORA DE CUERPOS** de Fábio Espírito Santo.

“MATILDE, LA CAMBIADORA DE CUERPOS”

Texto para teatro

Autor:

Fabio Espírito Santo

Salvador. Bahia. Brasil - 2010

PERSONAGENS:*(por ordem de entrada em cena)*ADALBERTO MULHER – *funcionário público, vítima de Matilde*CECÍLIA DE CAMPOS – *jornalista*DELEGADO NOGUEIRA – *delegado*GERALDÃO – *amigo de trabalho de Adalberto*HOMEM/MATILDE – *Matilde no corpo de um Homem*ROSA MARIA – *âncora de telejornal*ANA JÚLIA – *repórter de telejornal*APRESENTADOR – *mediador do programa de debate*PADRE AUGUSTO DOURADO – *padre de Salvador*JOÃO PEDREIRA – *apresentador de programa mundo-cão*DONA FILOMENA – *mulher pobre moradora do subúrbio de Salvador*REPÓRTERES – *jornalistas, fotógrafos e cinegrafistas de diversos veículos de comunicação*PREFEITO – *prefeito de Salvador*JURANDIR – *comentarista esportivo*CARLOS ROBERTO – *comentarista esportivo*MULHER DO TEMPO – *apresentadora da previsão do tempo na tevê*VELHO/MATILDE – *Matilde no corpo de um velho*PORTEIRO – *atendente do motel*MULHER/MATILDE – *Matilde no corpo de uma universitária*BÁRBARA – *mulher paraguaia, ex-namorada de Matilde*RODRIGUEZ/MATILDE – *Matilde no corpo do namorado de Bárbara*LOCUTORA – *locutora de comercial de produto de beleza*GLORINHA PAVÃO – *apresentadora de programa de auditório*LOCUTOR – *locutor do programa “Pavão show”*MULHER VÍTIMA – *feliz vítima de Matilde*JORGE DE BRITTO – *comentarista político*LARI – *apresentadora de programa de entrevista*CARLENE KRYSTAL – *cantora, estrela da axé-music*PRESIDENTE – *Presidente da Associação Vítimas de Matilde*POLICIAL – *investigador da polícia*CARLINHOS/MATILDE – *Matilde no corpo do ex-namorado de Cecília*BEATRIZ CONSUELA – *Matilde no corpo de uma mulher***Nota do autor:**

Escrito originalmente para ser encenado por duas atrizes que interpretam todos os personagens, o texto sugere o uso de recurso audiovisual. Desse modo, o cenário poderá ter telas de projeção ou telas de leds ou televisores espalhados pelo palco, ambientando o espaço da cena ao exibir detalhes de lugares, imagens dos personagens, cores, frases escritas e outros recursos visuais necessários à narrativa do espetáculo. Vale apontar que a nossa protagonista possui uma grande falha trágica: a impossibilidade de mudar sua fala. Assim, mesmo mudando de corpo Matilde mantém seu sotaque castelhano. Só assim poderemos identificá-la.

CENA 1 - RUA

(escuro; grito de mulher)

Projeção de caracteres:

-“É madrugada em Salvador.”

-“Noite suja, céu tristonho.”

(luz revela Adalberto Mulher)

ADALBERTO MULHER

Me ajude, por favor! Acredite... Eu sou homem! Meu nome é Adalberto. Esse corpo não é meu, essa mulher não sou eu! Roubaram meu corpo! Me ajude, por favor, me ajude!

CENA 2 – PALCO

CECÍLIA DE CAMPOS

Foi assim que conheci a mulher que se chamava Adalberto. Quando nos encontramos, achei que fosse mais uma vítima de assalto em mais uma madrugada da cidade, sabe como é, a cidade anda muito violenta. Ela estava num bruto estado de choque e demorei de entender o que tava acontecendo ali na minha frente: uma mulher desnorteada querendo me convencer que era homem. Confesso que aquilo tudo me deixou meio zozna e quando entendi tudo o que se passava, fui eu que entrei em estado de choque. Não acreditava no que tava vendo: ele dentro dela, e isso não era nenhuma cena de filme pornô, não era. Ele, Adalberto, se dava conta da realidade daquele momento: aquele corpo feminino agora era seu, seu eu masculino em choque com seu eu feminino, o macho preso na couraça fêmea, a mulher exalando aos poros. Adalberto agora era uma mulher. Bem, isso era o que ele dizia e eu acreditava nele. Concluí que o que tinha ocorrido com Adalberto era mais que um roubo, se tratava de um misterioso crime, uma delinqüência refinada... Resolvi ir com ele até a delegacia mais próxima, dar queixa à polícia. E foi assim que tudo começou: na delegacia.

CENA 3 - DELEGACIA

Projeção de caracteres:

-“554ª DP.”

-“Delegado Nogueira. Espírita e especialista em churrasco”

DELEGADO NOGUEIRA

Notei que quando a vítima chegou, ela se encontrava muito nervosa, em um estado psíquico bastante alterado, mas em até certo ponto comum, natural em vítimas de violência, não é verdade? Vejo isso todo dia e sei do que estou falando. De imediato, levantei a suspeita de que a mesma pudesse estar sob efeito de algum alucinógeno, coisa pesada, uma droga nova talvez, sabe como é, o povo inventa é coisa pra ficar doidão, não é verdade?

CENA 4 - DELEGACIA

(interrogatório)

ADALBERTO MULHER

Foi como eu disse, delegado, conheci ela na “Terça da Benção”, era uma gringa, tinha sotaque castelhano, espanhol...

DELEGADO NOGUEIRA

Era Espanhola?

ADALBERTO MULHER

Eu sei lá, doutor, talvez argentina, peruana, cubana, sei lá, não perguntei, não deu tempo...

DELEGADO NOGUEIRA

Como não deu tempo? Como não perguntou? Vai trepar e não pergunta o nome, nem de onde vem? Tá difícil de acreditar, mocinha!

ADALBERTO MULHER

Assim não, aí já é demais! Mocinha, não! Eu sou homem, doutor... já falei, eu sou um homem, porra!

DELEGADO NOGUEIRA

Vamos manear o palavreado aí, mocinha, quer dizer, meu senhor! Vamos manter a calma! Posso te prender por desacato à autoridade, fique você sabendo. É necessário que diga tudo como realmente aconteceu para que eu entenda tudo como realmente aconteceu. Parece lógico, não é verdade? Acho que a situação é nova pra todo mundo aqui! Se nem você entende o que tá acontecendo, imagine eu! Devagar com o andor! *(muda tom)* Prossiga.

ADALBERTO MULHER

Ela não falou muito... “te quero, te desejo...” ah, doutor, nessas horas nem precisa falar muito, né? O doutor sabe disso.

DELEGADO NOGUEIRA

Sei não. Conta tudo.

ADALBERTO MULHER

Ela era atraente. O doutor pode ver pelo material aqui, não é de se jogar fora, não é mesmo? Veio toda dengosa pra cima do negão e não contei conversa, delegado. Não era a primeira gringa gostosa que eu pegava, já tava acostumado! Levei a lôra prum pernoite num hotelzinho barato aqui da Barroquinha.

DELEGADO NOGUEIRA

E como foi que a tal mulher trocou de corpo com o senhor? Em que momento o senhor percebeu que o delito tinha ocorrido?

ADALBERTO MULHER

Foi depois de um beijo.

DELEGADO NOGUEIRA

Um beijo?

ADALBERTO MULHER

A gente tava naquela hora... sabe como é?

DELEGADO NOGUEIRA

Sei não. Quero detalhes.

ADALBERTO MULHER

Ela por cima, naquele chamego todo... aí quando ela me beijou e eu senti algo estranho... alguma coisa dentro de mim...

DELEGADO NOGUEIRA

Hum.

ADALBERTO MULHER

Quando me dei conta, eu me vi nela e ela em mim! Tá entendendo, doutor? Eu era ela e ela era eu. Eu estava me vendo fora do meu corpo. Aí entrei em pânico!

DELEGADO NOGUEIRA

Compreensível!

ADALBERTO MULHER

Ainda tentei pedir explicação, saber o que tava acontecendo, o que era aquilo que ela tinha feito comigo... mas ela, já usando meu corpo, me deu um murro que me jogou no chão. Aí desmaiei e não vi mais nada.

DELEGADO NOGUEIRA

Bateu numa mulher indefesa? Que escrotidão!

ADALBERTO MULHER

Foi tudo muito rápido, seu delegado, muito rápido.

DELEGADO NOGUEIRA

Será que o senhor se lembra bem da cara dela? Poderia fazer pra nós uma descrição da meliante, um retrato-falado?

ADALBERTO MULHER

Pera aí, como assim?! Retrato-falado, doutor?! Tá de piada pro meu lado? Só pode ser! Ó o retrato-falado aqui, ó! O senhor não tá entendendo? Eu sou Adalberto! Esses peitos não são meus! Essa bunda não é minha! Esse não é meu cabelo! Eu não tenho xoxota! Eu sou negão, porra! Ai, meu Deus! Ela roubou meu corpo e a polícia tem que ir atrás dela, quer dizer dele, atrás de mim... Olha, eu faço pro senhor um retrato-falado de mim mesmo, doutor, coloca na internet... Ela tem que devolver! Ela tem que devolver! Eu quero meu corpo de volta! Eu quero meu corpo de volta! (*perde o controle*)

DELEGADO NOGUEIRA

Calma, madame, é... meu senhor! Calma! Tome um gole d'água, tome... imagino a sua dor. Não é fácil trocar de sexo.

ADALBERTO MULHER

Vou contar tudo de novo, doutor!

DELEGADO NOGUEIRA

Conta, conta...

ADALBERTO MULHER

Eu sou Adalberto, trabalho na prefeitura, pode perguntar, lá, doutor! Todos me conhecem. Liga pro Setor de Despachos e fala com o Geraldão, o Geraldão sabe quem eu sou. Pergunta por mim, pergunta pelo Adalberto Sucuri do Setor de Despachos!

CENA 5 – PREFEITURA/SETOR DE DESPACHOS

GERALDÃO *(ao telefone)*

Setor de despachos! Sim. Conheço, sim. Sim. Sim. Não! O quê? Ah? Como é? O Adalberto? Meu Deus! O mundo está perdido! O Adalberto Sucuri? Quem diria! *(para fora)* Gente, vocês não sabem da maior: o Adalberto virou mulher! Foi operada!

CENA 6 - DELEGACIA

DELEGADO NOGUEIRA

Resolvi então acreditar na história da vítima e enfim, tratá-la como vítima. Além do mais, um caso diferente sempre é bom pra animar o pessoal, não é verdade? Dá pra colocar em prática tudo que a gente aprendeu vendo os seriados americanos na tevê. Comuniquei imediatamente ao meu superior que imediatamente também informou ao seu superior e assim sucessivamente, porque nessas horas todo mundo tem que aparecer, não é verdade? Quando perguntaram minha opinião, fui sincero: coisa assim só poderia acontecer mesmo com alguém que trabalha no setor de despacho. Era coisa feita! Encosto! Subjugação de espírito ruim. Dei uns passes! Mas não adiantou nada! É. Se fosse coisa feita tava muito bem feita! O pessoal da Polícia Federal veio tomar conta do caso! Era coisa importante! Como nos seriados americanos. Igualzinho.

CENA 7 – PALCO

CECÍLIA DE CAMPOS

Na época eu era recém formada e trabalhava num jornal daqui da cidade. Escrevia notinhas de fofoca sobre artistas de tevê, políticos e sobre a grã-finagem alienada da cidade e do país. Afinal, mediocridade alimenta mediocridade. Não era bem isso que eu esperava da profissão, mas o salário pagava o aluguel da quitinete no 2 de Julho, onde eu ficava gastando o resto do meu tempo pensando o que fazer da minha vida. Mas isso é uma outra história. Levaram o Adalberto para o HGE, onde ficou internado com sintoma de surto psicótico e fui pra casa dormir, mas dormir não consegui! Esparramei os olhos na madrugada pesquisando na internet, tentando achar coisa parecida. E pasmem! Vi muitos casos semelhantes, milhares de

coincidências. Seria possível? Vi que agora tudo se encaixava. Foi então que naquela noite, eu descobri que Adalberto era mais uma infeliz vítima de Matilde, la cambiadora de cuerpos.

CENA 8 – PALCO

(Música envolvente; HOMEM caminha do fundo do palco até o proscênio; sobre ele e nas telas projeções de notícias publicadas na mídia sobre Matilde; um clipe de imagens e sons de noticiários)

HOMEM/MATILDE

Eu sou Matilde, a cambiadora de corpos! Tudo que falam de mim por aí é uma completa invenção, é a mais pura mentira!

CENA 9 - PALCO

CECÍLIA DE CAMPOS

Escrevi a matéria que foi capa do jornal. O Redator-chefe gostou do meu trabalho, disse que meu texto era bom, que eu tinha talento; elogiou meu cabelo, me agarrou pela cintura e me chamou prum jantar. Imagina se eu iria jantar com aquele velho idiota e corrupto! Se ele queria me comer, ficou na vontade. Depois da minha matéria a mídia caiu matando. Quando se acha o filão, aí é que começa a carnificina. Matilde virou febre nos meios de comunicação e eu voltei para as ridículas notinhas de assuntos medíocres... Mas eu só pensava em uma única coisa: em uma maneira de conhecer Matilde.

CENA 10 – ESTÚDIO DE TELEJORNAL

(trilha sonora de edição extraordinária; na bancada)

ROSA MARIA

Vamos agora para Salvador, ao vivo, falar com a repórter Ana Júlia, direto da Secretaria de Segurança Pública. Vamos saber as últimas informações sobre os misteriosos crimes que estão assustando os moradores da capital baiana. Não é isso, Ana Júlia?

(projeção de Ana Júlia na rua em frente à Secretaria de Segurança Pública)

ANA JÚLIA – Boa noite, Rosa Maria. Realmente a situação por aqui até o momento está um pouco confusa, são muitas informações desencontradas sobre estes estranhos crimes que estão deixando em pânico os moradores daqui de Salvador. Mas, agora a pouco, falei pessoalmente com o Secretário Demóstenes Albuquerque que me garantiu que não há motivo para alarde, mas se trata realmente da criminoso paraguaia conhecida//

CENA 11 – ESTÚDIO DE TV/PROGRAMA DE DEBATE

(na bancada)

MEDIADOR

...agradecer a presença dos nossos convidados, hoje aqui, o padre Augusto Dourado, da paróquia de São Salvador; o Pastor Wellington Silva, da Igreja Só Jesus Salva; a Iyalorixá mãe Dedé do Terreiro do Candombá, do médium Hildo Nascimento do centro espírita Lar da Alvorecer, além do parapsicólogo Hector Stroker. O tema do “Oxe, Bahia!” de hoje é o caso que está abalando a cidade: Matilde: subjugação, encosto, possessão, poder da mente? O que a igreja católica acha disso, padre Augusto Dourado? Trata-se de um caso para o exorcismo?

PADRE

Bem, antes de tudo eu quero dizer que a igreja é contra//

CENA 12 – ESTÚDIO DE TV/PROGRAMA MUNDO-CÃO

(efeitos sonoros; imagens captadas ao vivo)

JOÃO PEDREIRA *(exaltado)*

Cadê? Mas, cadê o poder público que deixa uma coisa dessas acontecer?! Cadê? Agora taí, mais uma mãe de família que teve seu filho vítima dessa discrepância, desse aborto da natureza. Não é isso, Dona Filomena?

DONA FILOMENA

É isso, sim, seu Pedreira!

JOÃO PEDREIRA

A senhora tá triste, dona Filomena?

DONA FILOMENA

Tô sim, senhor, seu Pedreira!

JOÃO PEDREIRA

Vejam só a dor de uma mãe! Isso é de cortar o coração de qualquer um. Tudo por causa do descaso das autoridades desse país! Total desprezo pela população! Mas cadê os políticos que não fazem nada? Vamos trabalhar, cambada de vagabundos! Agora, é uma mãe que sofre... agora, o filho desta senhora endoidou e ela ainda vai ter que viver com o corpo de um estranho em sua própria casa... agora, ela vai ter chamar urubu de meu louro! Mas não foi por falta de aviso, não foi! Eu quebro o pau e mostro a cobra! Não sei se vocês se lembram! Tem a imagem aí, Agostinho? Eu falei aqui! Há muito tempo que eu venho alertando! Agora, taí! Olha só o estrondo que deu. Se tivessem me escutado! Mostra a imagem aí, Agostinho? O quê, não achou? Mas tem. Tem sim que eu falei, falei e vou falar mais, porque eu falo mesmo, por que eu não sou homem de ficar calado! Eu não tenho medo de desgraça de Matilde nenhuma, não! Falo na cara dela! Na cara da desgraçada! *(se aproxima da câmera)* É isso mesmo! Quer saber de uma coisa? Eu não tenho medo de você, não Matilde. Se tem vergonha na cara, apareça aqui! *(muda tom)* Mas agora, se você vai construir ou reformar, o melhor preço e produtos de qualidade você só encontra nas casas Pedreira! Lá//

CENA 13 - RUA

(jornalistas correm atrás do Prefeito)

REPÓRTERES

Prefeito, Prefeito... / uma palavrinha... uma palavrinha prefeito... / ei, não empurra... / já podemos dizer que Salvador... / Ai, tira a mão daí... ai, meu pé... Prefeito...

PREFEITO

Não há com o que se preocupar, está tudo sob controle e a população pode ficar tranqüila. A polícia federal está investigando com colaboração da Policia Paraguaia, já que se trata de uma fugitiva daquele país.

(chuva de perguntas)

PREFEITO

Sim, realmente, se trata de uma criminosa de extrema periculosidade! Pelo que disse o delegado responsável pelo caso, ela se apodera do corpo da vítima através do ato de beijar. É, isso mesmo, pela boca... depois do beijo a pessoa passa a viver no corpo de outra pessoa.

(chuva de perguntas)

PREFEITO

Ainda não sabemos ao certo o motivo dela ter vindo para Salvador. Vocês da imprensa já criaram milhares de suposições sobre isso, não é mesmo? Quando for capturada vamos todos perguntar para ela e aí saberemos de toda verdade. Estamos trabalhando para isso. Mas acho natural, todos querem vir para a Bahia. Vai ver, leu algum romance do Jorge Amado!

(chuva de perguntas)

PREFEITO

Não, o Carnaval não corre o risco de ser adiado de forma alguma, não há motivo para isso, mas proibiremos o beijo durante os dias de folia, é uma medida de segurança pública para coibir a ação da criminosa e o aumento de vítimas.

(chuva de perguntas)

PREFEITO

Sim... sim... é verdade...o sotaque castelhano é uma forma de identificá-la. Por isso, a prefeitura está colocando em quarentena todos os hispânicos que moram em Salvador e proibindo por tempo indeterminado a entrada de estrangeiros de origem latina.

(chuva de perguntas)

PREFEITO – Como? Se isso é xenofobia?

(chuva de perguntas)

CENA 14 – ESTÚDIO TV/PROGRAMA ESPORTIVO

JURANDIR

Mas que loucura, hein, Carlos Roberto! O que você tem a dizer sobre aquela falta do Klerberton pra cima do Robercleyde no BAVI de ontem? Ripa na chulipa no meio da grama, rapaz!

CARLOS ROBERTO

O povo endoidou, Jurandir. Liberou geral! O pior não foi a falta propriamente dita, mas o que aconteceu depois. Ninguém entendeu nada quando o zagueiro Klerberton abraçou e beijou na boca do atacante do time adversário que ainda estava caído no gramado! Vou dizer uma coisa: a casa caiu pro lado dos dois jogadores! Cartão colorido pra eles, Jurandir!

JURANDIR

E toooooooooooda a torcida que lotava a Fonte Nova viu ao vivo-vo! Até o juiz tava de olho no lance! Vamos ver aí no replay, passssssa aí de novo.

(projeção das imagens do jogo)

JURANDIR

Até aí tudo bem, falta normal. Coisa do jogo. Mas depois... veja só... olha lá... olho no lance-ce!

CARLOS ROBERTO

Parece até que o Robercley gostou, Jurandir. Olha lá, agora é ele que tenta agarrar o Klerberton por trás.

JURANDIR

Em nota, a diretoria do clube disse que o jogador foi vítima de Matilde, a criminosa paraguaia que está foragida em Salvador.

CARLOS ROBERTO

Pra cima de quem, Jurandir? O que estes cartolas querem? Tão querendo esconder alfinete em cabeça de careca? Isso aí é a mais pura boiolicice no futebol brasileiro. Mas quer saber de uma coisa? O que é que tem isso demais? Pior é partir pra cima pra brigar, concorda comigo, Jurandir? Tem que botar o sentimento pra fora! Gorduchinha entrando no meio da rede é Gol, não é mesmo, Jurandir?

JURANDIR

Bem... isso é você quem tá dizendo!

CENA 15 – ESTÚDIO TV/PREVISÃO DO TEMPO

(projeção de gráficos e mapas)

MULHER DO TEMPO

Tempo nublado. Matilde saiu de Encarnación, no departamento de Itapúa, sul do Paraguai. Subiu num ônibus passando por Sant Ignacio, San Juan Bautista e Paraguarí chegando enfim

a capital Asunción. Pancadas de chuva e trovoada. Cometeu alguns crimes e cruzou o país até a Ciudad del Este. Chegando lá, estudou a umidade relativa do ar e atravessou a fronteira para o Brasil num ônibus de sacoleiros até a cidade de Cascavel. Pegou carona com caminhoneiros até Londrina e de lá vôou para a Bahia. Fortes ventos ao nordeste com escalas em Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, Vitória, Conchichina do Arenoso, Várzea do Judas, Potilândia, Guarinópolis, Caixa-pregos e Ubitubiranga... chegando enfim na cidade de Salvador. A previsão é que a temperatura continue subindo e as vítimas também. Até agora, mínima de 21, máxima de 48 vítimas.

CENA 16 - PALCO

(Imagens de Cecília e rostos de anônimos)

CECÍLIA DE CAMPOS

Será teus atos criminosos, um ato de amor? Você pode ter mil faces, ser infinitas pessoas se quiser, você sabe disso, Matilde; mas no fundo você também sabe que é apenas uma mulher, única e sozinha. Ninguém gosta de ser sozinha, Matilde? Todo mundo precisa de amigos e eu sei que você também. Mas quem lhe dará um ombro amigo? Quem lhe dará um abraço? Eu posso ser sua amiga, Matilde, se você quiser, eu posso ser tua amiga. *(muda tom)* Escrevi esse texto na semana seguinte. Deu um certo trabalho publicá-lo, pois o tal velho e corrupto editor-chefe achou piegas demais. E era mesmo. Mas eu sabia o que tava fazendo. Tive que convencê-lo e joguei todo o charme que eu tinha. Tudo pelo objetivo jornalístico, não foi assim que me ensinaram na universidade? Queria que Matilde lesse meu texto. E ela leu.

CENA 17 – REDAÇÃO JORNAL

(toca o telefone)

Projeção de caracteres:

“Redação. A Província”

“Escrevendo certo por linhas porcas”

CECÍLIA

Alô!... Alô!

MATILDE

É a senhorita Cecília?

CECÍLIA

Sim, é ela.

MATILDE

Muito bonitas tuas palavras. Sempre escreve com o coração, senhorita?

CECÍLIA

Quem é? Quem tá falando?

MATILDE
Uma amiga.

CECILIA (*aparte*)
O coração veio à boca! Era Matilde. Não sabia o que falar e apenas disse sim, sim, sim. E tive medo! Senti-me potencialmente vítima naquele momento. Marcamos um encontro e fui.

CENA 18 – ESTAÇÃO DA LAPA

Projeção de caracteres:

“Estação da Lapa. Calor de rachar miolos.”

“Comendo pérolas aos poucos”

CECÍLIA
Cheguei na hora marcada depois de cumprir todas as exigências feitas por ela. Fiquei próxima à escada rolante e enquanto esperava eu pensava que a curiosidade era a perdição e a glória. Foi quando um frio cortou a espinha com a voz rouca de um velho invadindo o ouvido.

VELHO/MATILDE
A senhorita tá esperando alguém?

CECILIA (*aparte*)
Não falar seu nome era uma das exigências. Por isso contive o impulso.

VELHO/MATILDE
Sim, sou eu. Muito prazer em conhecê-la, senhorita, Cecília. Pode me chamar de... (*pega um documento no bolso*) Clóvis Ribeiro dos Santos.

CECÍLIA
...

VELHO/MATILDE
Não precisa ter medo de um velho.

CECÍLIA (*aparte*)
E eu estava realmente com medo.

VELHO/MATILDE
Ninguém desconfiaria de um velho, não é mesmo, querida? Gostei do que escreveu. Pela primeira vez leio algo sobre mim que não me acusa.

CECÍLIA (*aparte*)
Reclamou que a imprensa inventava mentiras a seu respeito e acusou a mídia de estar entupida de pessoas que estão se lixando para os outros. Não discordei.

VELHO/MATILDE

Eles gostam quando o homem morde o cachorro, e eu estou cansada de ser o homem, com perdão do trocadilho. Tô indo muito rápida?

CECÍLIA

...

VELHO/MATILDE

Estás tão calada! É a emoção do primeiro encontro, eu entendo! Escreveu dizendo que gostaria de ser minha amiga, pois então aqui estou. Seremos grande amigas, tenho certeza disso, não é mesmo? Não foi isso que escreveu? Será que já não se pode mais confiar na imprensa? *(riso cínico)*

CECÍLIA

(aparte) Riu como se fosse uma piada. Não achei graça. Era tudo muito confuso e rápido e duvidei de ter feito a coisa certa. Era muito risco pouco calculado e eu sabia, e ela logo percebeu que eu sabia que ela sabia da minha ingenuidade e foi atravessando sua mão em minha cintura.

VELHO/MATILDE

Minha amiga! Preciso que me faça um favor, um favorzinho de amiga, proponho que façamos uma troca!

CECÍLIA *(aparte)*

Gelei por alguns segundos e me despedi daquele corpo que ainda era meu até ali e que eu sabia que iria perdê-lo. Já estava convencida em assumir a pele do velho suado que sorria para mim. Estranho sorriso. Poderia correr. Esperei o beijo.

VELHO/MATILDE

Calma, muita calma com a imaginação, senhorita.

CECÍLIA *(aparte)*

Devagar, com aquela voz rouca de velho, Matilde foi me contando o seu plano e como eu faria parte dele. Tinha que ir. Colocou a mão no bolso e me estendeu um cartão. Motel Cubanacan, quarto 13, tava escrito.

VELHO/MATILDE

Amanhã, às oito da noite, te espero. Lá eu lhe contarei toda verdade.

CENA 19 – PORTARIA DO MOTEL

Projeção de caracteres:

“Noite caliente no Motel Cubanacan”

“Agora Inês é Marta”

CECÍLIA

Fui de táxi. Não tinha onde enfiar a cara quando falei quarto 13. O rapaz da portaria do Motel me lançou um olhar malicioso e cínico.

PORTEIRO DO MOTEL

Pois não, madame! Suíte transamérica! De luxo!! Pode ir direto, madame, é o quinto da esquerda, tem errada não!

CECÍLIA

Bati na porta antes de abrir. O som tava alto e uma mulher, jovem e sozinha dançava ao ritmo dolente da guarânia. Quando me viu, acenou me convidando pra dançar.

CENA 20 – SUÍTE DE MOTEL

MULHER/MATILDE

Vem dançar, Cecília! Gosta de dançar?

CECÍLIA

Quem não gosta?

MULHER/MATILDE

O que quer beber?

CECÍLIA

Uma água, refrigerante.

MULHER/MATILDE

Que nada! Não tenha medo de você mesma, minha amiga. Sei que veio aqui a trabalho, mas pelo menos uma tacinha de vinho vai aceitar. Faço questão.

CECÍLIA

Não tenho como negar.

MULHER/MATILDE

Pode ir ligando o equipamento. Gosta de vinho tinto?

CECÍLIA

Gosto muito.

(Cecília liga a câmera; imagens projetadas ao vivo; Matilde entrega uma taça para Cecília)

MULHER/MATILDE

Um brinde à amizade!

(brindam)

MULHER/MATILDE

Foi corajosa em aceitar minha proposta.

CECÍLIA

Só acho que devo confiar em você.

MULHER/MATILDE

Fico grata, por isso. Não costuma ser assim, mas promessa é dívida! Pode acreditar em mim. Não vou fazer nada com você. *(ri)*

(a câmera enquadra Mulher/Matilde)

CECÍLIA

De quem é este corpo?

MULHER/MATILDE

De uma universitária que queria diversão! Os jovens são bem impulsivos e isso torna o trabalho mais fácil.

CECÍLIA

Qual sua idade?

MULHER/MATILDE

Não se deve perguntar a idade a uma Mulher. Tá gravando?

CECÍLIA

(aperta o play da câmera) Agora, sim.

MULHER/MATILDE

Bem, por onde devo começar?

CECÍLIA

Fale o seu nome, se apresente. Quem é você, Matilde?

MULHER/MATILDE

É... muito bem... Isso é difícil, né? Falar assim pra câmera... Não estou acostumada.

CECÍLIA

Fique a vontade. Seja você mesma.

MULHER/MATILDE

Isso é um pouco difícil! *(ri)* Mas vamos lá. Então... Eu sou Matilde! Sou aquela que todos procuram, mas ninguém quer encontrá-la. Sim, sou eu mesma. Claro que este corpo não é o meu e é exatamente por isso que a polícia anda atrás de mim.

CECÍLIA

Por que resolveu falar só agora?

MULHER/MATILDE

Primeiro, quero encontrar uma pessoa! Segundo, porque quero que todos conheçam a outra parte da história. Estou cansada do que andam inventando ao meu respeito. Não sou o que dizem.

CECÍLIA

Mas a imprensa só divulga os fatos.

MULHER/MATILDE

Não seja ingênua, minha amiga, você já deveria saber que a imprensa interpreta os fatos ao seu modo, querida. Os reinventam. Tudo é negócio, é troca, interesse...

CECÍLIA

E as milhares de vítimas? Elas são obrigadas a viver nos corpos de outros? Muitas de suas vítimas ficaram loucas por não agüentar viver assim. O que você tem a dizer sobre isso?

MULHER/MATILDE

Peço desculpas por tudo. Minha culpa, máxima culpa! Assumo meu erro. Mas a verdade é que não sou uma criminosa como dizem, apesar de fazer o que faço. Eu não sou o que falam de mim.

CECÍLIA

Quem é você, Matilde?

MULHER/MATILDE

Eu era. Era uma mulher como qualquer outra, com mercado pra fazer, contas pra pagar, aluguel, plano de saúde e almoço de família aos domingos e feriados... Mas essa mulher ficou no passado, ela já não existe mais.

CECÍLIA

Como foi que tudo começou? Quando foi que você descobriu que podia trocar de corpo com outra pessoa?

(projeção de imagens antigas de Matilde com a Família)

MULHER/MATILDE

Desde pequena já fazia isso com meus irmãos, pai, mãe... ninguém mais, só eles. Isso era um segredo nosso e era bom que fosse assim. Ninguém entenderia se soubesse, como não entendem até hoje! Eu era a única da família com esse poder. Pegava emprestado os corpos de meus irmãos, mas no final do dia sempre devolvia. Essa era a nossa diversão! Eles gostavam disso e vivíamos felizes assim. Era bom do jeito que era. Mas as histórias felizes um dia também terminam, não é mesmo?

CECÍLIA

Sim. Mas o que foi que aconteceu então pra você começar a fazer isso, a trocar de corpo com outras pessoas?

MULHER/MATILDE

Me apaixonei.

CECÍLIA

Então foi o amor que fez você entrar para o mundo do crime?

MULHER/MATILDE

Mais ou menos isso. Quer mais vinho?

CENA 21 – SALA/CASA BÁRBARA

(flashback; música latina romântica. Matilde e Bárbara no tapete da sala; garrafa de vinho, taças, CDs e livros espalhados pelo chão; Bárbara segura um livro e termina de recitar uma poesia.)

BÁRBARA

*“...Porém essa boca
Na dor se desgasta
De lugar em lugar
Procurando o local
Para a casa perfeita
A maldição é vasta:
Também se sabe
Condenada a busca.”*

MATILDE *(suspira)*

Lindo! De quem é?

BÁRBARA

Se chama “*Reconoce La Mascara*”, de Esteban Cabañas.

MATILDE

Adoro os poetas que falam de amor.

BÁRBARA

Pra mim os poetas falam de tudo, inclusive do amor. Ah, o amor é belo, o amor move... Amar é bom demais! Por isso é preciso sempre que se cante o amor, para que o amor dance ao sabor dos ventos. Amor gera amor já dizia algum poeta. *(ri)*

MATILDE

E a gente Bárbara? E o nosso amor? O que os poetas diriam?

BÁRBARA

Nós? Nós somos somente boas amigas, Matilde! Já falamos sobre isso, esqueceu?

(se abraçam; Matilde tenta beijar Bárbara)

BÁRBARA

Olha, Matilde. Tenho um carinho todo especial por você, de verdade, você sabe disso, você continua em meu coração, mas de uma forma diferente, um amor de amiga. Você entende? O que houve entre nós duas foi lindo, mas acabou.

CENA 22 – SUÍTE DE MOTEL

(continuação)

MATILDE

Não engoli aquele fora! Estava realmente apaixonada por Bárbara. Ela foi o grande amor de minha vida! Então, não conformada, passei a vigiá-la e logo descobri que ela estava namorando um pianista de Assunción. Álvaro Rodriguez, o nome dele. Foi aí que o ciúme cortou o peito.

CENA 23 – RUA

(flashback; Bárbara espera; chega Álvaro Rodriguez)

BÁRBARA

Amor!! O que houve? Vamos chegar atrasados pro concerto.

RODRIGUEZ/MATILDE

Estás linda!

BÁRBARA

Me arrumei pra você. Gostou? Agora vamos.

RODRIGUEZ/MATILDE

Espera. Me dá um beijo antes da gente ir.

(Rodriguez beija Bárbara)

BÁRBARA

Ai, o que é isso? Assim eu fico sem fôlego!

RODRIGUEZ/MATILDE

Saudade de seus beijos, Bárbara.

BÁRBARA

Saudade? Ai, calma, meu bem. O que houve? Você nunca me beijou assim?

RODRIGUEZ/MATILDE

E você não gosta?

BÁRBARA

Gosto! Mas... espera...você tá estranho... tá parecendo até uma outra pessoa.

CENA 24 – SUÍTE DE MOTEL*(continuação)*

MATILDE

Assumi o corpo do tal pianista. O rapaz era talentoso e se eu não tivesse aparecido na vida dele, iria longe! Mas assim quis a história. No corpo daquele músico, passei com Bárbara noites maravilhosas... Mas ela logo desconfiou que o tal Rodriguez estava estranho demais: faltava aos concertos, não tocava mais... e foi aí que cometi um erro fatal de iniciante. Conte pra ela todo o meu segredo, me revelei, falei abertamente do meu poder e declarei novamente o meu amor por ela. Mas Bárbara não entendeu. Recompota do susto, ela me esnobou mais uma vez. A partir daí, mergulhei num caminho sem volta. Passei a raptar o corpo de todos que Bárbara namorava... homens, mulheres... e não eram poucos! Foi então que eu perdi o controle. Um dia ela me denunciou pra polícia e agora anda fugindo de mim. Penso nela todos os dias e todos os meus dias eu penso em encontrá-la. Soube que ela veio para Bahia atrás de um namorado que conheceu pela internet e é por isso que estou aqui.

CENA 25 – SUÍTE DE MOTEL*(toca o celular)*

CECÍLIA DE CAMPOS

Novamente ressaca. A boca seca. A cabeça gigante. O quarto gelado. O celular gritou na bolsa aberta no chão e eu na cama redonda. Era o corrupto editor-chefe me cobrando a matéria da reinauguração do poste da esquina. Dou qualquer desculpa, mas ele não engole. Estava sozinha. Um bilhete no travesseiro.

Projeção de caracteres:

“Adorei a nossa noite, tenha um belo dia. Não se preocupe, eu encontro você. Beijos, sua amiga”

CECÍLIA DE CAMPOS

Deixou uma flor e levou a fita com a gravação. Estava sozinha. A Boca seca. A cabeça gigante. O quarto gelado. Tem dias que é melhor amnésia. Mas eu me lembrava de tudo. Lembrava que fizemos confissões. Lembrava que falei do Carlinhos, meu ex, que ele tinha me deixado... que rimos de nossas desgraças e que bebemos mais e nos beijamos. Me lembrava de ter trocado de corpo com ela. Olhei pro espelho no teto e fiquei feliz em ver que eu ainda estava ali. Deve ter acontecido mais coisas, mais isso eu não queria lembrar. Vesti minha roupa amassada e saí a pé do motel.

CENA 26 – COMERCIAL DE TV*(imagens de TV shopping; rostos de pessoas ficando mais jovens;)*

LOCUTORA – Seja uma outra pessoa! Com o poder de Belezura3000, você fica jovem de novo! Basta usar Belezura3000 três vezes ao dia e em menos de 30 dias você verá a

transformação! Você será uma nova pessoa! Acredite! Beleza3000. Esse produto até Matilde vai querer usar! Compre já! Ligue agora//

CENA 27 – PROGRAMA DE TV

(vinheta do programa Pavão Show; aplausos)

GLÓRINHA PAVÃO

Boa noite auditório, lindo! Boa noite família brasileira! Boa noite para você que tá aí em casa nos assistindo, minhas fofuras do Brasil inteiro! Bem vindos ao Pavão Show desta noite, comigo mesma, a única, Glorinha Pavão. O programa de hoje tá show, gente! Não sai daí, não! Não mude de canal! Veja só o que vem por aí, de só uma olhadinha, espia só! *(tempo)* Cadê? Coloca aí! Tivemos um peque//

LOCUTOR

No Pavão Show de hoje você vai ver: “Vítima agradece à criminosa!”

VÍTIMA

É eu fiquei feliz, sim. Eu era uma coroa de 60 e estou agora num corpinho de 20. Claro que eu tenho que agradecer! Valeu, Matilde!

LOCUTOR

Você verá também: “Câmara decide leiloar cueca de deputado!” //

CENA 28 – TELEJORNAL/COMENTÁRIO POLÍTICO

(na bancada)

JORGE DE BRITTO

Aí está mais uma prova da ausência do poder público! Enquanto o governo e a oposição brigam por cargos e privilégios, a população fica completamente desamparada. Claro que eu não estou pedindo para polícia ter bola de cristal, mas a captura da criminosa está demorando mais do que era esperado pelo governo. A oposição não fala, mas gosta do embaraço. Já tem até deputado reunindo assinaturas para criação da CPI da Matilde. Ao invés de legislar, os nossos deputados e senadores ficam querendo ser polícia investigativa pra servir à jogatina política. Na Bahia, tem partido tirando proveito da situação. Andam dizendo até que ao invés da Bahia, Matilde poderia ter ido para Brasília, direto pro Congresso Nacional. Iria se assustar com tanto troca-troca de partido que até fugiria do país. *(muda tom; para o lado)* É, mas gari ela não beija, depois o preconceituoso sou.

CENA 29 – PROGRAMA DE ENTREVISTA

LARI

...e como é isso pra você Carlene Kristal, conta pra gente, como é que fica agora a sua carreira de estrela da axé-music depois desta fatalidade, depois de Matilde ter transformado você neste belo senhor de idade? Conta pra gente.

CARLENE KRYSTAL

Bem, antes de tudo, Lari, eu gostaria de tranquilizar nossos foliões e dizer que o bloco “Vai quem quer” está confirmado para os quatro dias de folia.

LARI

Que lindo! E como é isso?

CARLENE KRYSTAL

Temos agora um novo patrocinador que acreditou no nosso potencial e vamos fazer o lançamento de uma nova marca de aparelho de barbear unissex.

LARI

Que lindo! Gente, a Bahia é linda! E essa sua nova música aí, que está bombando no “Iotubo”. Como foi isso? Conta pra gente.

CARLENE KRYSTAL

Ah, Lari, isso surgiu de uma brincadeira do Cegonha, nosso rodie! Uma brincadeira, sabe como é, aí bombou!

LARI

É sucesso total! Já tá na boca do povo, minha empregada não pára de cantar! Mas como é mesmo o nome da música?

CARLENE KRYSTAL

A música se chama: “Sou eu, eu mesma”.

LARI

Ah, que lindo! Dá uma palhinha pra gente!

CARLENE KRYSTAL

Claro que sim, mas você vai me desculpar porque hoje eu tô um pouco rouca... vou cantar à capela.

LARI

À capela é lindo! Uma estrela é sempre uma estrela, querida! Fica à vontade.

CARLENE KRISTAL (*canta*)

Ê, lê, lê, lê, lê, lê, lê

Oi, oi, oi, oi, oi, oi, oi

Ê, lê, lê, lê, lê, lê, lê

Oi, oi, oi, oi, oi, oi, oi

Sou eu,

Sou eu mesma //

CENA 30 - TELEJORNAL

(trecho da matéria)

PRESIDENTE

Nós da “Associação Vítimas de Matilde” estamos organizados e vamos reivindicar nossos direitos! Vamos invadir//

CENA 31 - TELEJORNAL

APRESENTADORA DE TV

Logo mais você vai ver o emocionante reencontro das vítimas de Matilde com seus antigos corpos! A alegria e a dor de milhares //

CENA 32 - PALCO

CECÍLIA DE CAMPOS

Mesmo amassada, fui direto pro trabalho. Mas antes, parei na padaria próxima ao jornal. O atendimento de lá é péssimo e a higiene idem. Mesmo assim tentei um pão com manteiga e um café preto. Foi quando um homem sentou ao meu lado e disse que precisava falar comigo, a sós. Ou era uma cantada ou um sinal de Matilde. Nem uma coisa nem outra. O cara era da polícia.

CENA 33 - RUA

(numa esquina)

POLICIAL

Então, mocinha. Vai entregar o jogo?

CECÍLIA

Que jogo? Não tô entendendo o que o senhor quer?

POLICIAL

Vamos direto ao ponto que eu não tenho tempo pra perder. Cadê ela?

CECÍLIA

Ela?

POLICIAL

Você sabe muito bem. Matilde.

CECÍLIA

O senhor tá enganado.

POLICIAL

Ouvimos a gravação telefônica, mocinha.

CECÍLIA

Que gravação?

POLICIAL

No jornal. Marcando um encontro na Lapa. Quem era?

CECÍLIA

Era uma entrevistada pra uma matéria sobre a quarentena de latinos em Salvador, justamente por causa desse caso.

POLICIAL

Não há matéria nenhuma. Já falei com o editor do jornal.

CECÍLIA

É uma matéria freelance, vou vender pra uma revista de circulação nacional.

POLICIAL

Quem é essa pessoa?

CECÍLIA

Não posso revelar minhas fontes.

POLICIAL

Com quem você estava na noite de ontem?

CECÍLIA

Estão me seguindo?

POLICIAL

É melhor colaborar, mocinha! Conta logo o que sabe. Pode pegar pra você também.

CECÍLIA

O senhor tem mais alguma pergunta?

CENA 34 – QUITINETE DE CECÍLIA

CECÍLIA

Desisti de ir pro jornal e fui direto pra casa. Estranhei a porta aberta e o som da tevê ligada. O apartamento tinha sido revirado e não parecia roubo. A tevê estava jogada no chão da sala e exibia mais um programa desses em que as pessoas emitem suas opiniões sobre tudo. Falavam sobre Matilde. Puro lixo especulativo. Invadiram meu apartamento. Fechei portas, janelas, cortinas e pensava em tudo que tinha ocorrido, na entrevista, sobre tudo o que ela falou. Fiquei pensando sobre seu amor por Bárbara e no que ela foi capaz. Como alguém poderia amar tanto? Resignei-me. Minha fase amorosa não andava tão amorosa assim. Pra não

pensar em mim fico zapeando a tevê que continua largada no chão. Paro num programa religioso, um pastor inflamado faz a sessão de descarrego em uma vítima de Matilde. Muito bizarro. Não quis esperar o resultado e fui jogar uma água fria no corpo.

CENA 35 – QUITINETE DE CECÍLIA

(batidas na porta)

CECÍLIA
Carlinhos!

(Carlinhos entra)

CECÍLIA
Que surpresa! O que tu tá fazendo aqui?

CARLINHOS/MATILDE
Saudade!

(Carlinhos abraça Cecília)

CECÍLIA
Olha, Carlinhos, não é bem assim... você não pode...

CARLINHOS/MATILDE
Eu te amo, Cecília!

(se beijam)

CECÍLIA
Carlinhos... você parece... É você, Matilde?

CARLINHOS/MATILDE
Surpresa!!

CECÍLIA
Matilde! E o Carlinhos? O que você fez...

CARLINHOS/MATILDE
Ele não valia nada mesmo! Foi atrás da primeira sirigaita que passou e acabou virando uma!

(riem)

CECÍLIA
Estamos correndo perigo. Fui interrogada por um policial e invadiram minha casa.

CARLINHOS/MATILDE

Vamos concluir logo a entrevista. Tenho ainda algumas coisas pra falar. Hoje será nosso último encontro. Depois daqui, você vende a matéria para uma grande emissora e eu sigo minha estrada.

CECÍLIA
E pra onde vai?

CARLINHOS/MATILDE
Voltar pra casa.

CECÍLIA
Desistiu de procurar por Bárbara?

CARLINHOS/MATILDE
Vi que a causa não era tão nobre assim. A galinha da Bárbara não merece tanto. Você me fez ver isso.

CECÍLIA
Fico feliz por você!

CARLINHOS/MATILDE
E nesta casa não tem nenhum vinho pra gente comemorar!?

CENA 36 - PALCO

CECÍLIA DE CAMPOS
A vida é bela, pero no mucho. Matilde lamentou por todas as vítimas, pediu desculpas e chorou, mas não muito. Ela mesma estava condenada a carregar a carga de outro, lembrou que seu verdadeiro corpo tinha ficado com seu primo que endoideceu e morreu. – Assim é a vida! Disse ela. Vendi a matéria inédita para uma grande emissora, o que me rendeu um bom trocado. Claro que larguei o jornaleco e me livre das tais cantadas escrotas do sem-escrúpulos editor-chefe. Os ataques de Matilde cessaram e a cidade voltou à sua mediocridade. A mídia logo conseguiu outro homem que mordeu o cachorro e nunca mais o mundo ouviu falar de Matilde.

CENA 37 - PALCO

(música; projeção de imagens: rostos de diversas pessoas, homens, mulheres, crianças e palavras; fotos caseiras de Matilde e Cecília em Madrid; Matilde entra e encontra Cecília)

CECÍLIA
Hoje, Matilde se chama Beatriz Consuela e tem passaporte espanhol. Vive em Madrid, onde estuda física quântica e joga tarô.

MATILDE

Moramos juntas numa linda casa na Calle de Serrano onde Cecília tem um pequeno estúdio fotográfico. Estamos muito felizes.

CECÍLIA

Temos um poodle e pensamos até em adotar uma criança no futuro.

MATILDE

Mas como eu digo, a vida é bela, pero no mucho.

CECÍLIA

Enquanto isso, milhares de vítimas de Matilde estão espalhadas pela América do Sul e continuam vivendo com seus corpos trocados.

(se beijam; sobe música; projeção com a pergunta: “Fim?”)

FIM DE
“MATILDE, LA CAMBIADORA DE CUERPOS”

Autor:
Fábio Espírito Santo
fabioespiritosanto@gmail.com

Brasil - 2010

ANEXO C – Texto dramático **PAPAGAIO** de Cacilda Póvoas.

PAPAGAIO
 texto de Cacilda Povoas
 música de Chico César

Salvador, Bahia – São Paulo, São Paulo
Brasil

2008-2009

História da moça que recebia a visita de um príncipe encantado num papagaio. Escrita entre agosto de 2008 e junho de 2009, a partir de Ângela Carter, Câmera Cascudo, Giambattista Basile, Ítalo Calvino, Neil Philip e Silvio Romero.

*Leitura Pública, em 13 de janeiro e 17 de março de 2009,
 no Cabaré dos Novos, Teatro Vila Velha.*

Filha do Rei, 2ª Narradora, Segunda, Pai da Lua, Vento Grande – Janaina Carvalho

Mais Velha, 3ª Narradora – Evelin Buchegger

Príncipe – Alexandre Moreira

Rei, 1º Narrador – Diogo Lopes Filho

Mais Nova, Lua, Mãe do Sol – Carolina Kharo Ribeiro

Moça Muito Bonita – Luiza Proserpio

Rainha, Bruxa, Sol, Pai do Vento Grande, Rainha do Limo Verde – Fernanda Paquelet

Rubrica – Héctor Briones

Violão – Luiz Asa Branca

Sanfona – Reinaldo Maia

Luz – Priscila Povoas

P E R S O N A G E N S

A Filha do Rei e o
Príncipe Verdeprado

Rei Verdeprado
 Rainha
Filha do Rei
 Príncipe
 Bruxa

A Irmã Mais Nova e o
Papagaio Real

Mais Velha
Mais Nova
 Príncipe
 Bicho Esquisito 1
 Bicho Esquisito 2
 Bicho Esquisito 3
 Bicho Esquisito 4

A Moça Muito Bonita e o
Papagaio do Limo Verde

Mãe
 Mais Velha
 Segunda
 Mais Nova
Moça Muito Bonita
 Príncipe
 Pai da Lua
 Lua
 Mãe do Sol
 Sol
 Pai do Vento Grande
 Vento Grande
 Rei do Limo Verde
 Rainha do Limo Verde

Prólogo

A Filha do Rei e o Príncipe Verdeprado

Imagino um galpão com a platéia no centro e o espaço para encenação ao redor da platéia. Interligando um lado ao outro temos trilhas em meio às cadeiras do público e passarelas acima do público. A platéia é a mata.

De um lado do galpão o Rei Verdeprado está sentado examinando mapas. Do outro lado o Rei do Limo Verde abre sobre a sua mesa um livro usado e besuntado. Em torno do Rei Verdeprado surge a corte. A corte dormita aqui e ali com preguiça. O Rei do Limo Verde começa a narrar, ao serem citados os personagens da corte despertam do seu sono.

REI DO LIMO VERDE – 🎵 Era uma vez um rei e sua bela filha. A mãe dessa filha morreu e a madrasta sentia ciúmes da filha do rei e sempre falava mal dela pro rei. A madrasta tanto fez que o rei mandou encarcerar a filha numa torre, no meio do bosque, no meio do mato, no meio do mundo, no meio do nada.

A rainha leva a filha do rei para a torre do bosque, do outro lado do galpão.

REI VERDEPRADO – A rainha tem razão, é melhor trancá-la na torre do bosque. Seu comportamento não condiz com uma princesa. Ela ficará bem na torre. Cuidarei para que não lhe falte nada.

O rei volta aos mapas e a rainha volta à companhia do rei. A filha debruça-se na janela. Apoiada nos cotovelos, com ares de tédio e permanece assim até o fim do prólogo.

REI VERDEPRADO – E a nossa filha, como vai?

RAINHA – Ela está bem. Ela é muito feliz.

FILHA DO REI – Eu não/

O rei a interrompe.

REI VERDEPRADO *para a rainha* – O que ela tem feito de bom?

RAINHA – A nossa filha tem uma vida de sonhos!

FILHA DO REI – Eu não/

A rainha a interrompe.

RAINHA *para o rei* – Vive no alto da sua torre, no meio do bosque, a contemplar as árvores, as nuvens, a trilha dos caçadores.

O rei e a rainha se entreolham, percebem que enviaram a filha para um local onde ela ficará ao alcance dos caçadores.

FILHA DO REI – Eu não/

A rainha a interrompe.

RAINHA *para o rei* – Fique tranquilo, vou visitá-la amanhã. Na torre só há uma janela bem no alto, não há porta, nem escada, não há meio dos caçadores entrarem lá.

A rainha sai, o rei volta aos mapas. A rainha vai até a torre do bosque.

RAINHA – Você está realmente bem. Não lhe falta nada, não é mesmo? Está corada, com uma boa aparência. Mantenha-se alegre, princesa. Até a Próxima!

A filha do rei permanece debruçada com os braços apoiados no balcão. A rainha volta para junto do rei.


REI VERDEPRADO – E a minha filha, como vai?

A rainha a interrompe.

RAINHA – Ela está realmente bem.

FILHA DO REI – Eu não/

RAINHA – Não lhe falta nada. A princesa está com uma bela cor, sempre alegre. Jamais a vi tão contente.

REI DO LIMO VERDE –  A princesa passava o dia triste, sempre só em seus aposentos, sem damas de companhia, ninguém olhava para ela. Sua janela dava para um bosque, onde havia uma trilha de caçadores. Por ali passou um dia o filho de um rei. Ele perseguia um javali.

Ao ser citado o príncipe entra em disparada. Do outro lado do galpão, do alto da sua torre, a filha finalmente sai do tédio e reage.

FILHA DO REI – A história não é assim. Está tudo errado.

Todos se entreolham, surpresos com a interrupção.

TODOS – Errado?!

FILHA DO REI – Que javali é esse? Não tem javali,

TODOS – Não?!

FILHA DO REI – eu mesma nunca vi um javali. Não tem rei casado com madrasta má,

TODOS – Não?!

FILHA DO REI – Esse rei nem reino tem.

REI VERDEPRADO – Eu tenho/

A filha interrompe o rei.

FILHA DO REI – O senhor só tem esperteza e ambição. Nada disso. A história não é assim.

Os reis confabulam, os demais atores correm de um lado para o outro, consultam o texto do rei do Limo Verde, trocam de roupa uns com os outros, consultam os mapas do rei Verdeprado, re-arrumam o cenário. A filha desce da torre, também se troca, pega seu diário e assume o lugar de narradora.

1º movimento

A) A Irmã Mais Nova e o Papagaio Real

FILHA DOREI – 🎵 Duas moças moravam juntas e eram irmãs, uma era muito boa e a outra maldizente e preguiçosa. Cada uma tinha seu quarto.

Ao serem citadas as duas irmãs entram, primeiro a mais nova com uma bacia e atrás dela a mais velha bisbilhotando os passos da outra. Logo anoitece, as luzes diminuem, a mais velha espera a mais nova se recolher ao quarto.

MAIS VELHA – Pra onde ce vai com essa bacia, moça?

MAIS NOVA – vou me lavar antes de dormir, irmã.

A mais velha permanece um tempo na espreita. A filha do rei abrevia a conversa das duas, quer continuar a história.

FILHA DO REI – 🎵 Cada uma tinha seu quarto.

A mais velha finalmente se recolhe ao seu quarto, depois que a mais nova entra no seu quarto com a abacia. Um enorme papagaio desce até a janela e entra no quarto da irmã mais nova.

MAIS NOVA – Aqui está o seu banho, meu Papagaio Real.

O papagaio mete-se na bacia e se desfaz das asas agitando os braços, deixando cair moedas. A moça recolhe as moedas, encantada com elas e com o lindo moço que surge em meio à agitação.

FILHA DO REI – 🎵 A irmã mais velha começou a ouvir um barulho no quarto da irmã mais nova. Ficou desconfiada e foi olhar no buraco da fechadura.

O moço olha nos olhos da mais nova,

PRÍNCIPE – Venha comigo, vou levá-la para o reino dos Acelóis, serás minha princesa.

Ela levanta-se e recua rindo, eles dão início a uma picula por todo o galpão. A bicharada da floresta corre atrás do casal.

Até que o moço alcança a mais nova e gira com ela, rodopiam.

As luzes se apagam.

FILHA DO REI – 🎵 A irmã mais velha ficou roxa de inveja.

MAIS VELHA – Não é nada disso. (*As luzes se acendem.*) Oxente! Eu estava preocupada com minha irmã mais nova. Eu achei que a tolinha estava em apuros.

FILHA DO REI – 🎵 de inveja, inveja.

Todos se entreolham, novamente surpresos.

MAIS VELHA – A história não é assim.

TODOS – Não?!

MAIS VELHA – Não era ela quem estava recebendo visitas na calada da noite,

TODOS – Não?!

MAIS NOVA – Um lindo papagaio me visitava todas as noites!

MAIS VELHA – aqueles risinhos e aquele barulho de moedas vinham de outro lugar.

A irmã mais nova fica contrariada, todos saem as pressas.

MAIS NOVA – Como assim? Era eu quem recebia a visita do papagaio.

Todos correm de um lado para o outro, menos a mais nova. Eles estão ocupados em reorganizar a cena. Trocam de roupa uns com os outros, recolhem as moedas, re-arrumam o cenário, consultam mapas e papéis. A mais nova fica parada contrariada, a mais velha joga para ela uma roupa, por fim a mais nova também se troca. Em meio à balbúrdia a mais velha apanha seu próprio diário e assume o lugar da narradora. Todos se retiram para um extremo do balcão, só uma velha fica no outro extremo.

1º movimento

B) A Moça Muito Bonita e o Papagaio do Limo Verde

É dia, a velha mãe está sentada rendando numa almofada com bilros.

MAIS VELHA – 🎵 Uma vez havia, num lugar afastado duma cidade, uma velha.

A Mais Velha desfaz-se do seu diário e entra como a filha mais velha com três olhos e cumprimenta a mãe.

MAIS VELHA - A bênção, mãe.

MÃE – Deus te abençoe.

Em seguida entra a segunda filha com dois olhos.

SEGUNDA – Bença, mãe.


MÃE – Deus te abençoe.

Por fim entra a terceira filha de um olho só.

MAIS NOVA – Bença, mãe.

MÃE – Deus te abençoe.

A segunda filha e a mais nova ajudam a velha mãe a rendar. A moça muito bonita abre a janela de sua casa.

MAIS VELHA –  Perto da casa da velha, havia uma outra casa, onde morava uma moça bonita, muito bonita. Por esta moça enamorou-se o príncipe real do Limo Verde, que lhe dava muitas riquezas.

Ao ser citada a moça muito bonita começa a cantarolar. As filhas e a mãe se entreolham atentas à vizinha. A mais velha se aproxima à mãe.

MAIS VELHA – Minha mãe, me deixe ir passar a noite na casa da vizinha que eu descobri o segredo dela.


MÃE – Vá, vá.

A mais velha se dirige à casa da vizinha.

MAIS VELHA – Ó vizinha, faz muito tempo que não lhe vejo, vim passar a noite com você.

MOÇA MUITO BONITA – Pois não, vizinha! Entre, a casa está às ordens.

As luzes vão se apagando.

MAIS VELHA –  Quando foi na hora de dormir, a dona da casa deu a sua companheira um chá, um chá...

Em meio à escuridão ouve-se um ronco.

MOÇA MUITO BONITA –  de dormideira.

As luzes voltam a acender. A mais velha volta para casa, a mãe está rendando com as irmãs.

MAIS VELHA - A bênção, mãe.

MÃE – Deus te abençoe.

As irmãs correm ao encontro da mais velha.

MAIS VELHA – São boatos falsos, na casa da vizinha não há novidade.

A vizinha põe-se a cantar e a contar suas moedas, que tilintam, as irmãs e a mãe olham para a mais velha um tanto desconfiadas.

SEGUNDA - Mãe, me deixe ir passar a noite na casa da vizinha.

MÃE – Vá, vá.

As luzes vão se apagando.

MAIS VELHA –  Ela foi e na hora de dormir,

Em meio à escuridão ouve-se um ronco.

MOÇA MUITO BONITA –  tomou da dormideira.

As luzes voltam a acender. A segunda volta para casa, a mãe está rendando.

SEGUNDA – Bença, mãe.

MÃE – Deus te abençoe.

As irmãs largam suas tarefas e correm até ela. As irmãs olham a segunda apreensivas, mas ela dá de ombros.

SEGUNDA – Não vi nada.

AS IRMÃS – Nada!

SEGUNDA – Não vi nenhum movimento, a casa era um sossego só.

MAIS NOVA – Como não? Eu ouvi os mesmos risinhos.

MAIS VELHA – E o tilintar da moeda.

MÃE – Não pude dormir, com tanto barulho.

SEGUNDA – Não vi nada.

A vizinha põe-se a cantar e a contar suas moedas, que tilintam ainda mais forte, as irmãs e a mãe se entreolham.

MAIS NOVA – Agora, minha mãe, eu quero também ir descobrir o segredo, minhas irmãs já foram.

SEGUNDA – Nós, que temos mais olhos do que você, não vimos nada, quanto mais você, que tem um olho só.

MAIS NOVA – Mãe, me deixe ir.

MÃE – Vá, vá.

A mãe consente, embora as irmãs continuem a caçoar dela. A mais nova se dirige à casa da moça muito bonita.

MAIS NOVA – Ó vizinha, vim passar a noite com você.

MOÇA MUITO BONITA – Pois não, vizinha!”

As luzes diminuem. As duas entram na casa, a moça acende uma lamparina e serve uma xícara de chá para a mais nova. Quando a moça vira-se para descansar a chaleira, a mais nova derrama a dormideira no seio. Em seguida devolve a xícara para a moça, que a recebe surpresa.

MAIS NOVA – Vizinha, que bela casa!

MOÇA MUITO BONITA – Obrigada, vizinha! A casa está às ordens. (Conduzindo-a) Acomode-se aqui, vizinha, vou lhe trazer um travesseiro. Você terá lindos sonhos.

A moça muito bonita acomoda a mais nova no divã, sai e volta com um travesseiro. Acomoda-o na cabeça da mais nova. Sai satisfeita depois de ver a mais nova cerrar os olhos e começar a roncar, tão logo deitou a cabeça no travesseiro. Não percebe que a mais nova finge dormir e abre o olho assim que ela se afasta em direção ao seu quarto.

O príncipe entra no quarto da moça muito bonita pela janela, ele está encantado num grande e lindo papagaio.

PRÍNCIPE/PAPAGAIO – “Dai-me sangue, dai-me leite ou dai-me água.”

A moça lhe apresenta uma grande bacia cheia de água. O papagaio entra na bacia e sacode os braços desfazendo-se das asas. Logo se põe a correr atrás da moça muito bonita. A bicharada da floresta corre atrás do príncipe e da moça muito bonita. Ela sobe na torre do bosque do prólogo.

MOÇA MUITO BONITA – Não, não, a história não é assim.

Todos reagem com impaciência diante da terceira interrupção, olham para ela irritados. A moça muito bonita, ainda com ares de impaciência, tenta descer da torre, mas todos a obriga a voltar pra torre.

MOÇA MUITO BONITA – Vocês não vão me deixar sair? Mas a história está mal contada, assim parece que a moça não tinha pai, nem mãe, nem irmãos, nenhum ente querido, ninguém que lhe queira bem.

O Rei do Limo Verde pega seu livraço.

REI VERDEPRADO – Um momento, um momento, primeiro interromperam porque não havia rei, nem madrasta má, nem javali, nem torre do bosque. Depois pararam a história

porque não era a irmã quem recebia visitas noturnas, era a vizinha. Agora a mocinha ali para tudo porque a moça muito bonita não era uma largada.

REI DO LIMO VERDE – Está muito confuso. Eu retomarei a história: ♪Era um vez um rei e sua bela filha.

Os atores se recompõem como podem para retomar a história do Príncipe Verdeprado.

FILHA DO REI – O senhor, novamente com essa história!

REI VERDEPRADO – Ah, não quer essa história? Devolva-me a coroa.

O rei Verdeprado tira da cabeça da filha a coroa e coloca na cabeça da moça muito bonita que está na torre do bosque. O rei do Limo Verde passa as páginas tentando achar o ponto onde a história foi interrompida. Ele faz um ar solene para recomeçar.

1º movimento

C) A Filha do Rei e o Príncipe Verdeprado

REI DO LIMO VERDE – ♪ Aquele filho de rei vestido de verde prado, com a desculpa de ir caçar, passou de novo pela torre misteriosa do bosque.

O príncipe do prólogo retorna, assim que é citado. Ele e a filha do rei – ou melhor, ele e a moça muito bonita que agora está na torre, no lugar da filha – ficam se olhando, ela da torre, ele da trilha, sorriem, acenam com gestos, fazem reverências, põem uma mão no coração e acenam.

REI DO LIMO VERDE – ♪ No primeiro dia ficaram uma hora só se olhando e rindo, no segundo dia ficaram duas horas acenando, com a mão no coração, no terceiro dia ficaram três horas e até mandaram beijos na ponta dos dedos. Já no quarto dia estavam lá como sempre, quando, de trás de uma moita, apareceu uma bruxa.

A bruxa entra e ri zombeteira.

PRÍNCIPE - Quem és tu? Estas rindo de que?

BRUXA – Onde já se viu dois namorados tão estúpidos a ponto de ficarem tão distantes!

PRÍNCIPE – Se soubesse como fazer para alcançá-la! Nessa torre não há porta nem escada.

BRUXA – Acho os dois simpáticos, vou ajudá-los.

Tira de dentro da vestimenta um velho mapa usado e besuntado, abre-o.

BRUXA *para o príncipe* – A torre do bosque está aqui, esta é a trilha dos caçadores. Neste ponto você terá que construir um túnel de cristal, ligando a trilha a torre. Através dele você viajará rápido como um pardal.

PRÍNCIPE – Um túnel de cristal? Mas como?

MOÇA MUITO BONITA – Deixe-me ver esse mapa.

A moça muito bonita joga uma corda, a bruxa amarra o mapa na corda. Ao ter o mapa entre as mãos, acha-o estranho.

MOÇA MUITO BONITA – Não, não, a história não é assim. Não existe nenhum mapa usado e besuntado.

TODOS – Não?!

MOÇA MUITO BONITA – Nessa história não tem bruxa!

BRUXA – Como não? E eu?

Os atores resmungam, estão irritados, falam ao mesmo tempo, re-arrumam o cenário com impaciência, arrastando as coisas, fazendo barulho.

A MOÇA MUITO BONITA – Não existem bruxas, os nobres europeus inventaram as bruxas, só pra ter um motivo para tacar fogo nas mulheres que não acreditavam no deus deles, no rei deles, nas leis deles.

BRUXA – Tacar fogo? Em mim?

Ela desiste não quer mais ser bruxa, troca o figurino, a barulheira continua.

2º movimento

A armadilha

Em meio ao corre-corre dos atores ouve-se barulho de vidro quebrando-se. A filha do rei pega seu diário.

FILHA DO REI – ♪ A irmã mais velha ficou roxa de inveja. No outro dia ela encheu de cacos de vidro o peitoril da janela.

Os atores continuam agitados, entretidos com o cenário e as roupas. Fazem barulho. A mais velha tenta impedir a filha do rei de continuar a narrativa. Por fim pega seu próprio diário e prossegue a narrativa.

MAIS VELHA – ♪ No dia seguinte foi a velha quem veio passar a noite na casa da moça. Quando entrou para o quarto de dormir disfarçou e botou navalhas bem afiadas na janela por onde tinha de entrar o príncipe.

O rei do Limo Verde recupera seu livroço.

REI DO LIMO VERDE – ♪ Um dia a rainha foi visitar a enteada e descobriu o caminho de vidro ligando a trilha de caça a janela. Por onde passava encantado em pardal o Príncipe Verdeprado. Possessa de raiva, desfez em frangalhos o cristal.

FILHA DO REI – A história não é assim. Desça daí, moça muito bonita, eu sou a filha do tal rei, que de reino nada tinha senão esperteza e ambição. E aquele tiquinho de brilho, ele deixaria pra um filho, pra filha não deixa nada não, só queixa.

A moça muito bonita desce da torre. A filha reassume o lugar de narradora.

FILHA DO REI – Com licença senhores e senhoras, eu retomarei a história 🎵“Duas moças moravam juntas e eram irmãs.”

As luzes diminuem, os atores se acomodam, a irmã mais nova vai para o quarto.

FILHA DO REI – 🎵 “Nas horas da noite o papagaio chegou”

O enorme papagaio desce até a janela e entra no seu quarto. Corta-se todo nos cacos do peitoril da janela e não vira príncipe.

PRÍNCIPE-PAPAGAIO – Ai, ingrata! Se me quiseres ver só no reino de Acelóis.

O príncipe-papagaio ferido sobe e desaparece. A irmã mais nova chora muito, mas num dado momento pára, faz sua trouxa com seus pertences e sai caminhando pelo galpão.

FILHA DO REI – 🎵 “A irmã mais nova deixou a casa. Saiu andando pelo mundo, procurando o noivo.”

MAIS NOVA - Onde fica o reino de Acelóis?

A mais nova repete essa pergunta e caminha pelo galpão.

FILHA DO REI – 🎵 “Ninguém sabia ensinar e a moça ia ficando desanimada.”

Surgem alguns bichos esquisitos, a mais nova caminha com cautela, atenta aos sons da mata. As luzes vão diminuindo, ela sobe num pé de pau.

FILHA DO REI – 🎵 “Uma noite, depois de muito viajar, já cansada, ficou com medo dos animais ferozes e subiu em uma árvore.”

Os bichos esquisitos chegam embaixo do pé de pau e pegam a conversar.

BICHO ESQUISITO 1 – 🎵 “De onde vem você?”

BICHO ESQUISITO 2 – 🎵 “Do reino da Lua.”

BICHO ESQUISITO 1 – 🎵 “De onde vem você?”

BICHO ESQUISITO 3 – 🎵 “Do reino do Sol!”

BICHO ESQUISITO 2 – 🎵 “De onde vem você?”

BICHO ESQUISITO 1 – 🎵 “Do reino dos Ventos!”

BICHO ESQUISITO 3 – 🎵 “Você de onde vem?”

BICHO ESQUISITO 4 – 🎵 “Do reino de Acelóis!”

BICHO ESQUISITO 1 – 🎵 “Que novas me traz?”

BICHO ESQUISITO 4 – 🎵 “O príncipe está doente demais e tratar dele ninguém é capaz.”

Os galos cantam, o dia começa a amanhecer, os bichos esquisitos vão embora. A mais nova desce do pé de pau e segue o bicho que veio do reino de Acelóis.

MAIS VELHA – A história não é assim. Senhoras e Senhores, eu contarei a história. 🎵 Ela foi ao mundo da Lua, depois foi ao reino do Sol, por fim foi a terra dos Ventos. E enfrentou muitos perigos, com sua roupa de bronze chegou aos confins do mundo pra encontrar o reino do Limo Verde.

PRÍNCIPE – 🎵 Reino de Acelóis.

MAIS VELHA – Onde fica esse reino? Que lugar é esse, Acelóis? Acelo não é verme? Não é um platelminto marinho? Que reino é esse, com esse nome?

Os atores sentam no chão, as atrizes ficam em pé, estão animadas.

PRÍNCIPE – Você não entende nada de línguas, muito menos de geografia, o reino de Acelóis fica na antiga Ilha de Circe/

A mais velha toma a coroa do príncipe. Ele se cala, surpreso.

MAIS VELHA – 🎵 Ele era o príncipe do Limo Verde, onde o ano todo se pode plantar e colher. Um reino vasto, um reino rico. Ele era o príncipe do Limo Verde e disse para sua amada: “Ah! Ingrata, nunca mais me veras; a não ser que mandes fazer uma roupa toda de bronze e andes até ela se acabar...”

O príncipe toma sua coroa de volta.

PRÍNCIPE – A não ser que mandes fazer uma roupa toda de bronze e andes até ela se acabar...”

3º movimento

A descoberta da cura

MAIS VELHA – 🎵 E assim a moça muito bonita, com a sua roupa de bronze, largou-se pelo mundo a procurar o reino do Limo Verde. (*O príncipe contrariado com a insistência retirase.*) Até chegar à casa do pai da Lua.

A moça muito bonita ao ser citada pela mais velha se põe a caminhar, sobe e desce pelas trilhas que atravessam o galpão e finalmente chega a casa do pai da lua.

MOÇA MUITO BONITA – Olá, meu senhor, pai da lua! Estou à procura do reino do Limo Verde.

PAI DA LUA – Eu não sei. Só minha filha poderia lhe dar notícias de uma tal terra. Mas ela, quando vem para casa, está muito aborrecida e zangada com todos. Portanto a senhorita se esconda muito bem escondida.

A moça muito bonita se esconde e pouco depois aparece a Lua.

LUA – Aqui me fede a sangue real!

PAI DA LUA – Não, minha filha, aqui não veio ninguém, foi um frango que eu matei para a ceia.

Ela se desfaz dos seus apetrechos de lua, o pai lhe entrega a refeição, ela come e sorri refeita.

PAI DA LUA – Minha filha, se aqui viesse uma peregrina indagar por uma terra, você fazia o quê?

LUA – “Mandava entrar e tratava muito bem, e se está aí, apareça.”

A moça muito bonita sai do seu esconderijo.

MOÇA MUITO BONITA – Senhora Lua, estou à procura do reino do Limo Verde.

LUA – Andei muitas terras, mas nunca ouvi falar desse reino. Mas o Sol há de saber onde fica tal reino.

MOÇA MUITO BONITA – Agradeço a acolhida. Peço licença, preciso seguir viagem.

A moça muito bonita volta a caminhar pelo galpão.

MAIS VELHA – 🎵 Depois de tanto viajar, já com suas roupas de bronze rasgadas, a moça muito bonita chegou à casa da mãe do Sol.

MOÇA MUITO BONITA – Olá senhora Mãe do Sol! Estou a procura do reino do Limo Verde.

MÃE DO SOL – Não sei onde é essa terra, mas meu filho há de saber, ele anda muito. O que tem é que quando ele vem pra casa está muito zangado, queimando tudo. Se esconda bem.

A moça muito bonita se esconde e pouco depois chega o Sol com aquele quenturão de acabar tudo.

SOL – Aqui me fede a sangue real, aqui me fede a sangue real.

MÃE DO SOL – Foi uma galinha que eu preparei para o jantar.

Ele se acalma um pouco, tira seus apetrechos de sol, a mãe traz o jantar, ele come e fica ainda mais sereno.

MÃE DO SOL – Meu filho, se aqui viesse uma peregrina, perguntando por uma terra, você fazia o quê?

SOL – Mandava entrar e tratava muito bem.

A moça muito bonita sai do esconderijo.

MOÇA MUITO BONITA – Senhor Sol, estou à procura do reino do Limo Verde.

SOL – Nunca ouvi falar em semelhante terra, só o Vento Grande pode saber dela, ele anda mais do que eu.

MAIS VELHA – A moça se despediu e seguiu viagem. 🎵 Enfim a moça muito bonita, sozinha pelo caminho em busca do Limo Verde, chegou a casa do pai do Vento.

MOÇA MUITO BONITA – Senhor, pai do Vento Grande, estou à procura do reino do Limo Verde.

PAI DO VENTO GRANDE – Não sei desse reino, mas meu filho há de saber, o que tem é que quando vem é como doido, botando tudo abaixo. Moça, se amarre muito bem naquele esteio da casa.

Ela se amarra. O vento grande chega com um zoadão, botando muros e telhados abaixo.

VENTO GRANDE – Aqui me fede a sangue real!

PAI DO VENTO GRANDE – Não é nada, meu filho, foi um capão para a nossa ceia.

Ele tirou as vestes de vento grande, o pai lhe entregou o jantar. Ele começou a comer e foi se acalmando.

PAI DO VENTO GRANDE – Se aqui viesse uma peregrina, tu o que fazias?

VENTO GRANDE – Mandava entrar e tratava bem.

A moça apareceu.

MOÇA MUITO BONITA – Senhor, Vento Grande, estou à procura do reino do Limo Verde.

VENTO GRANDE – Oxente! Daqui a pouco passarei por lá, é perto. Monte na minha cacunda, onde avistar uma árvore muito grande, com uma copa imensa, na frente de um palácio muito rico, agarre-se nos galhos, deixe-me passar, que é aí.

A moça monta-lhe na cacunda e eles seguem. Voam por muitas terras e rios.

VENTO GRANDE – É ali; agarre-se nos galhos senão eu lhe levo para o fim do mundo.

A moça agarra-se no galho da árvore, o vento segue. Eis que embaixo da árvore chegam os bichos esquisitos.

BICHO ESQUISITO 3 – 🎵 De onde vem você?

BICHO ESQUISITO 4 – 🎵 Do castelo do rei!

BICHO ESQUISITO 3 – 🎵 “Como vai o príncipe?”

BICHO ESQUISITO 4 – 🎵 “Vai mal, coitado, não tem remédio!”

BICHO ESQUISITO 3 – 🎵 Ora não tem? Tem! O remédio é beber três gotas de sangue do dedo mindinho de uma donzela que por ele queira morrer!

MAIS VELHA – Um instante, o remédio não é esse! Vou consultar minhas anotações, aqui está, não tem bicho esquisito, a moça muito bonita ouviu três rolinhas conversando. Leia isso: “Respondeu a terceira rolinha:”

Os bichos esquisitos vão olhar o diário, todos em volta da mais velha.

BICHO ESQUISITO 4 *lendo* – “Ali não há mais remédio; as feridas que ele recebeu na guerra são três e não saram.”

FILHA DO REI – Que guerra? Não houve nenhuma guerra.

BICHO ESQUISITO 3 *lendo* – “Só se pegarem três rolinhas, tirarem os coraçõezinhos, torrarem e moerem, e deitarem o pó nas feridas.”

FILHA DO REI – Nossa, que horror! Arrancar o coraçõezinho das rolinhas?

Todos se voltam para a filha do rei.

4º movimento

A cura e o casamento

FILHA DO REI – 🎵 A moça foi ao palácio e pediu para falar com o rei.

MAIS NOVA – 🎵 “Rei Senhor! Atrevo-me a dizer que ponho o príncipe bonzinho se o Rei Senhor me der, de tinta e papel, a metade do reinado e de tudo quanto lhe pertencer.”

O rei senta em sua mesa e escreve com uma longa pena.

FILHA DO REI – 🎵 O Rei Senhor deu, de tinta e papel, a metade de tudo quanto possuía.

MAIS VELHA – 🎵 Na primeira noite ela lavou o peito ferido do príncipe e ali botou o pó do coração das rolinhas.

FILHA DO REI – 🎵 A moça foi para o quarto, meiou um copo d’água, furou o dedo mindinho, botou três gotas de sangue dentro, mexeu e mandou ele beber.

MAIS VELHA – 🎵 “Na segunda noite que ela dormiu no palácio, a moça continuou o tratamento.”

FILHA DO REI – 🎵 “Assim que o príncipe engoliu, foi abrindo os olhos,”

MAIS VELHA – 🎵 “Na terceira noite acabou o curativo e o príncipe ficou bom.”

FILHA DO REI E MAIS VELHA – 🎵 “o príncipe ficou bom.”

O príncipe levanta-se da cama e abraça a mais nova, numa alegria tamanha. O rei fica muito satisfeito. Todos comemoram.

PRÍNCIPE – Essa é minha verdadeira noiva desde o tempo em que eu estava encantado em um papagaio real.

REI DO LIMO VERDE – Não posso consentir nesse casamento.

RAINHA DO LIMO VERDE – Porque?

REI DO LIMO VERDE – Ela não é uma princesa.

MAIS NOVA – Rei Senhor! Tenho por tinta e papel a metade de tudo quanto é do Rei Senhor nesse reinado. O príncipe é do Rei Senhor e eu tenho direito a metade dele. Se Rei Senhor não quiser que eu case com ele, inteiro, levarei para casa uma banda.

RAINHA DO LIMO VERDE – Oh, não! Cortar o príncipe pelo meio, como um porco?!

REI DO LIMO VERDE – Não, não, isso não. Eu dou o meu consentimento a esse casamento.

Todos comemoram com alegria a decisão do rei, o príncipe e a mais nova se abraçam, trazem um véu, grinalda e buquê para a noiva e tem início a festa do casamento.

FILHA DO REI – 🎵 Foram três dias de festas e danças e até eu me meti no meio, trazendo uma latinha de doce, mas na ladeira do Enconção, tomei uma queda e ela, pafo! no chão!

MAIS VELHA – 🎵 Houve muita festa na cidade e no palácio. E eu trouxe de lá uma panelinha de doce para lhe dar, mas a lama era tanta que ali na ladeira dos Quiabos escorreguei, caí, perdi o doce.

Entrou por uma porta,
saiu por um pé de pinto,
manda o rei meu senhor,
que me conte cinco.

Entrou por uma porta,
saiu por um pé de pato;
manda o rei, meu senhor,
que me conte quatro.

Entrou por uma porta,
saiu por um pé de rês,
manda o rei meu senhor,
que me conte três.

Entrou por uma porta,
saiu por um pé de arroz,
manda o rei meu senhor,
que me conte dois.

Entrou por uma porta,
saiu por um pé de anum,
manda o rei meu senhor,
que me conte um.

REI DO LIMO VERDE – 🎵 Era uma vez um rei e sua bela filha.

Todos reagem com impaciência, reclamam, não querem começar tudo de novo.

ANEXO D – Texto dramático **FIC VÉI, FIC LEGAL** de Aninha Franco.

Fic.Véi, Fique Legal

Deus deve amar os homens medíocres. Fez milhares deles. Abraham Lincoln

As aposentadorias de Tatá e maninha foram sarrupadas pelos empréstimos consignados e elas tiveram que voltar ao trabalho. Maninha precisa sustentar a família, Tatá, pagar o plano de saúde. Um dos tataranetos de Maninha fechou um contrato numa agência de publicidade para vender velhice, e ela levou Tatá. As duas divulgam comida, bebida, cemitério e sexo para os velhos durante 58 minutos. Tatá é apolínea, e acha que está vivendo uma purgação divina. Maninha é dionisíaca, e acha que Deus, seu primo por parte da mãe Eva, é o caralho.

Música 1. Ód(e)io à velhice

Amanda era uma velha que dizia
Que velhice era desgraça terminal,
Ai, ai, coitada de Amanda
Ser velho pode ser bem jovial.
Fic.Véi, Fic.Legal!

Ranulfo não queria envelhecer
Pintava o cabelo de acaju
Ai, ai, coitado de Fernando
Ser velho não é só tomar no thu
Fic.Véi, Fic.Legal!

Marisa não queria envelhecer
E encheu a cara inteira de botox
Ai, ai, coitada de Marisa
Ser velho não é só tomar no cóccix.

(Voz da produção. Parem. Agora, se apresentem)

Tatá.	Boa noite, eu sou Tatá,
Maninha	Boa noite, eu sou Maninha,
Tatá	Com vocês!
Maninha	Mais um!

Tatá e Maninha Fic. Véi, Fic. Legal!
 Tatá. Eu nunca lembro se foi a Creatina Limpa Tudo ou o Creative Commons quem nos contratou para fazer o programa do Fic.véi, fic.legal,
 Maninha. Foi um dos dois, Tatá, e como a gente sempre esquece, melhor dizer que foram os dois pra não passar apuro.
 Tatá. Já basta o que nós passamos lá fora, Maninha. Meus senhores, minhas senhoras nós estamos aqui pra vender fraldas geriátricas, papinhas e sexo seguro.
 Maninha Foda com assistência on-line.
 Tatá Goze sem temer a morte! Bote a camisinha e disque 800. Imediatamente, uma enfermeira especializada em sexo, só sua, fará o acompanhamento do prazer seguro.

(Música)

Ranulfo não queria envelhecer
 Pintava o cabelo de acaju
 Ai, ai, coitado de Ranulfo
 Ser velho não é só tomar no thu
 Fic.Véi, Fic.Legal!

Maninha O Fic.Véi, Fic.Legal também assiste gases, artrite, reumatismo, tosse, caganeira e catarro.
 As duas Vende Viagra para Homens de 70, de 80, e de 90.
 (As duas soltam um peito coreográfico sincronizado)
 Tatá Ânus
 Tatá Com Mulfital, ninguém reclama do seu peido.
 Maninha O remédio do peido legal, o remédio do peido que cheira. Cheira quanto pesa!
 Tatá Cadeiras de roda com porta copo e porta garrafa de whisky, de vinho e de cerveja.
 Maninha Todas diferenciadas porque velho enferrujado precisa mais de álcool do que velho válido!
 Tatá bengalas com esporões.
 Maninha Pra espetar a bunda de mulher bonita, pra avisar ao guarda que quer atravessar a rua, pra pinicar político ladrão.
 Tatá Tô cansada, Maninha! Falta muito?
 Maninha Falta tudo, Tatá. Nós estamos no (quinto) minuto de uma apresentação de 53 minutos, Tatá.

(Música)

Marisa não queria envelhecer
 E encheu a cara inteira de botox
 Ai, ai, coitada de Marisa
 Ser velho não é só tomar no cóccix.

Diretor Corta!
 Tatá Deus nos deu essa provação.
 Maninha Deus, uma pitomba! (Ribomba um trovão, Tatá cobre a cabeça, com medo) Lá vem ele! O merda que inventou essa porcaria toda! (Trovão. Tatá fecha

os olhos) Tenha medo não, Tatá! Nós jogamos pôquer ontem. (*Outro trovão*) E ele roubou! (*Trovões múltiplos finalizado com Nota da produção*)

Tatá Estimados figurantes, desculpe a brincadeira da Senhora Maninha. Deus é apelido do sonoplasta do Serviço Fic.Véi que considera assédio ao divino, deplorável.

Maninha Estimado público, nós fizemos empréstimo consignado de nossas aposentadorias. Acreditamos num casal famoso de artistas, espíritas pessoas idôneas!...

Tatá Idôneas e idosas!!!...

Maninha Eu não vejo nem o cheiro do dinheiro que sai do INSS, o Banco desconta quase tudo!

Tatá Eu, que sou mais cautelosa, perdi a metade, mas o que ficou não paga nem meu seguro de saúde. Estou devendo as calçolas.

Maninha Nossas famílias se juntaram e ficaram horas discutindo se nos atiravam num asilo ou se nos davam uma surra.

Tatá Por que você me lembrou disso, Maninha? Eu choro quando lembro. (*Para a platéia*).Minha gente a situação é grave! Maninha tem seis netos, vinte e seis bisnetos, muitos tataranetos, um papagaio castrado que fala palavrões horríveis, uma família de mico leão que fugiu do Ibama e ela acolheu, um leopardo amestrado que foi do circo.

Maninha Leo, o Leopardo, come feito um alucinado, depois fica olhando para a família se babando todo,

Tatá Todo mundo vive da aposentadoria dela.

Maninha Tatá é uma mulher feliz. Ela não tem família, não teve marido nem filhos. Teve um pai e uma mãe, eu acho. Quando ela nasceu, era Deus quem mandava a cegonha trazer as crianças e essa merda toda que meteram nas nossas cabeças.

Tatá Diga logo que eu sou moça velha, Maninha.

Maninha Melhor do que eu, Tatá, que vivo alerta, protegendo o que eu posso... Se eu dou bobeira, a família pega minha xereca velha, e vende como pega.pulga.

Tatá E pega?

Maninha Hoje? Só pega pulga, Tatá! Então, estimados figurantes, o negócio é o seguinte: todo mundo tem um velho na família.

Tatá Um velho e um gay.

Maninha O gay e velho, se tiverem dinheiro, a família compartilha. Mas se não tiver dinheiro,

Tatá como nós, atualmente.

Maninha Tem que trabalhar. Nós estamos sem as nossas aposentadorias porque... (com raiva)

Tatá Deixa eu contar, Maninha, quando você conta a pressão sobe. Apareceram uns artistas na televisão

Maninha Um rebanho de sacanas! Se eu pego um pela frente, eu esbofeteio!

Tatá Calma, Maninha, calma! Os artistas nos ensinaram assim: (como a propaganda) Gente velha, faça empréstimo, é bom, vocês vão ser muito felizes. E como nós não temos muita coisa mesmo pra fazer nesse país jovem, país do futuro, nós fizemos empréstimos porque queríamos ir para a Tailândia, porque queríamos fazer um curso de massagem tailandesa.

Maninha Pompoarismo ! moça velha, segura ovo!

Tatá Maninha!

Maninha Pois bem, fizemos o empréstimo e estamos sem ter o que comer. Minha família praticamente me vendeu pro Fic.véi, Fic.legal. E eu trouxe Tatá.

Tatá Nós somos muito amigas.

Maninha Tem um tataraneto sacana, que fica perguntando se nós somos caso!

Tatá Que horror! Nós somos amigas, confidentes, e nos amamos com a amizade forte que Cícero descreveu!

Maninha Tatá, o mundo de hoje é pop. Cite Michel Teló, cite Madonna, cite Preta Gil. Ninguém sabe quem foi Cícero! O negócio agora é delícia, delícia, assim você me mata. Ai, ai,

Tatá Tempo estranho! Mas vamos ao trabalho, Maninha. A primeira oferta do michi. É michi, Maninha?

Maninha É mix, Tatá! Mix.

Diretor – (Gravando)

Tatá *(Repetindo)* Mix, Mix. A oferta é a seguinte: sente no seu lugar com o serviço do Fic.véi!

Maninha Fic.Véi, Fic.legal. Pense, você entra no ônibus e existem lugares preferenciais para velhos, grávidas, humanos com crianças, e eles sempre estão ocupados. Por velhos?

Tatá Por jovens musculosos, por garotas saradas. Você olha fixamente para os olhos deles e...

Maninha Eles fecham os olhos. Você encosta sua carcaça velha na juventude deles, e...

Tatá Eles olham ameaçadores pra você.

Maninha No extremo calor do Buzú, você finge um desmaio e imediatamente você perde a carteira, os óculos, a dentadura, o remédio de osteoporose que você trocou por três dias de comida e leva várias dedadas e apalpadadas dos necrófilos.

Tatá Necrofilia é abuso sexual dos mortos, Maninha, eu já te expliquei isso. Se o corpo está vivo é gerofilia.

Tatá Maninha, eu já te expliquei que necrofilia é abuso sexual dos mortos. Se o corpo está vivo, não há necrofilia!

Maninha *(Impaciente)* Evite dedadas, apalpadelas pagando, mensalmente, o Fic.Véi preferencial. Quando você entra no ônibus com seu crachá Fic.Véi, um jovem educado em Sorbonne só pra isso, lhe dará o lugar preferencial que é só seu.

Maninha - Além do seu lugar preferencial, o Fic.Véi suaviza seus dias de solidão. (Voz de mela.cueca) Não fique sozinho nos dias sagrados. No natal, no ano novo, no carnaval, no são João, viaje com suas memórias,

Tatá Maninha, você leva jeito pra publicidade. Eu fui professora de uns rapazes muito talentosos, o João, o Nizan, o...

Maninha Basta, Tatá. Pode parar por aí! Não chegue na rinha de galo nem no mensalão!

Tatá Ele foi absolvido, Maninha. Aquele moleque sempre foi esperto. Mas essa sua veia política é linda, Maninha! Você é a última comunista do Planeta!

Maninha Anarquista! Mas vamos trabalhar, Tatá. Quanto mais cedo nós dissermos tudo, mais cedo acabaremos.

Tatá Maninha, minha véia, eu tô me sentindo uma cobaia de asilo de velhos! Eles estão experimentando tudo! Diretor, releve, eu tô cansada. Eu nunca fiz isso, mas vou continuar. Eu sou uma brasileira velha! Nunca desisto!. O que é que tem aí nesse roteiro?

Voz da Produção Tem as excursões da empresa Leva & Traz, com destaque para Bom Jesus da Lapa por causa da semana santa que vem aí, tem o Vinho Milagre Etilico, que combina com o pacote, e tem o Pilatis.Pilar, só para centenários.

Maninha Vamos fazer a excursão, Tatá!

Voz da Produção Gravando
Daqui a pouco Maninha tá de volta
Daqui a pouco, Tatazinha vai chegar
Elas foram para onde
Para Bom Jesus da Lapa
Tão rezando e vão voltar.

Maninha Saco! Eu odeio essa música! Odeio!

Tatá As rimas são pobrezinhas.

Maninha Quem foi o merda que fez essa merda?

Diretor Corta! Fui eu, Dona Maninha! Eu sou o merda criador!

Tatá As rimas são pobres, mas a alma do diretor é grande. Eu acho que vai funcionar, seu diretor!

Maninha Vamos, vamos, vamos! O bom Jesus da Lapa há de nos ajudar nessa provação feladumaputa!

Tatá Figurantes, queridos figurantes, eu adoro essa viagem! Se vocês tiverem um dinheirinho, juntem, e rumem para Bom Jesus. (*Canta a música do Bom Jesus da Lapa*¹)

Maninha Tatá, Tatá, eles oferecem leite super luxo, as pessoas pagam o leite, o super e o luxo e recebem um comercial sem banheiro...

Tatá Com penicos individuais. Penicos de louça na primeira classe e de alumínio da classe econômica.

Maninha 820 quilômetros com penicos individuais!

Tatá Diretor, se alguém tiver uma diarreia, por exemplo, deve fazer o que? Oi o taco de papel!

Diretor Minhas senhoras, eu preciso gravar isso! Eu sou jovem. Eu não sei o que é um penico e estou enojado!

Maninha Pobrezinho dele! É muito delicado! Como é que não sabe o que é um penico? Não pode viajar pelo Fic.Véi, Fic.Legal!

Tatá Diretor, desde menina que Maninha tem a imaginação úbere e a oratória vivaz!

¹ A Igreja da Lapa Foi / Feita de Pedra e Luz.- (2x) / Vamos Todos Visitar / Meu Senhor Bom Jesus. (2x) // Senhor Bom Jesus da lapa / e um Santo de Caridade- (2x) / Ele da esmola ao cegos, / e aos pobres aleijados. (2x) // Somos Romeiros de longe / e a Fé que nos conduz. (2x) / Vamos todos para a Lapa / Visitar o Bom Jesus. (2x) (Se precisarem de mais, web).

Maninha (Dá uma gargalhada) Úbere? Vivaz? Tragam um dicionário para o Diretor!

Diretor Produção, vocês não me disseram que essas senhoras eram assim!

Tatá Releve, diretor, releve, Maninha está mal humorada porque tem uma freira na figuração, e ela é frei fóbica!

Maninha Tatá, eu já te pedi mil vezes pra você não falar das minhas intimidades em público! Eu vou contar uma das suas! A do jiló...

Tatá Xi! Eu me mato! Se você contar, eu corro para aquela janela e me jogo!

Diretor Basta! Basta! Vistam a roupa do Vinho Milagre Etílico! Vamos trabalhar! Já!

Tatá Vai ter a gravação de Bom Jesus da Lapa?

Maninha É lógico que vai! É a viagem que mais vende.

Tatá Maninha, Amanda me contou que um vizinho dela, o Dr. Peroba, fez essa viagem com mais 5 pessoas, que eles entraram na gruta e nunca mais foram vistos!

Maninha Como, nunca mais foram vistos?

Diretor Minhas senhoras, pelo amor do Bom Jesus da Lapa, vistam o figurino do Vinho Milagre Etílico. *(Elas vestem as roupas de Cacho de Uva e Cálice Bento com o fundo musical de Falta Álcool)*

Diretor Gravando

Maninha Ao primeiro gole do vinho do milagre etílico, uma sensação divina invadirá seu corpo e você descobrirá, finalmente, o mistério da santíssima trindade!

Tatá Vinho do milagre etílico, a uva de todos os cálices bentos do Brasil.
(As duas bebem do vinho)

Diretor Corta! Não sei. Achei muito herético.

Maninha Eu falei o que tinha de falar e fiquei esperando um raio descer do Céu e me cortar em duas!

Tatá Vige Maria, Maninha! Uma já basta!

Diretor Por favor, repitam sem falar da Santíssima Trindade! Gravando!
(As duas começam a cantar Cálice Bento diante da perplexidade do diretor e, no final, bebem mais um gole de vinho)

Diretor Não. Eu sei que agora vocês tentaram ajudar, mas não. Não vai dar certo! Voltem para o texto sem a Santíssima Trindade.

Maninha Ao primeiro gole do vinho do milagre etílico, uma sensação divina invadirá seu corpo e você descobrirá, finalmente, o mistério!

Tatá Vinho do milagre etílico, a uva de todos os cálices bentos do Brasil.
(As duas bebem outro gole do vinho e percebe-se um início de boca mole)

Diretor - Mistério de que, Dona Maninha?

Maninha E eu sei lá. O senhor mandou eu cortar a santíssima trindade, eu cortei!

Tatá E todo mundo aqui ouviu!

Maninha Eu não estou aqui para inventar texto. Não fui paga pra isso! Se o senhor quiser, Tatá, que foi professora pode criar um texto belíssimo para o Vinho do Milagre Etílico.

Tatá O vinho do milagre etílico, o único que embriaga com fé!

Maninha Quieta, Tatá! Não diga nada! Idéia é ouro nesse país de copistas!

Diretor Boa merda! Ih, me desculpem! Mas as senhoras me tiram do sério!

Tatá Mal-educado e arrogante! (*Começa a chorar*)

Maninha (Trágica) Pobre de nós! Pobre de nós, duas velhas sem conselhos tutelares que as protejam, entregues à sanha deste corruptor de consciências!

Diretor Minhas Senhoras!

Maninha Peça desculpas à Tatá ou eu vou até aí dar um soco inglês no senhor!

Diretor Me desculpem, por favor, as duas! Vamos voltar ao trabalho, por favor, eu estou arrependido do que fiz e de ter nascido e de ser diretor de publicidade desse (...)

Maninha e Tatá Corta!

Diretor Gravando!

Maninha Ao primeiro gole do vinho do milagre etílico, uma sensação divina invadirá seu corpo e você descobrirá, finalmente, os "Esplendores do Vaticano: Uma Jornada Através da Fé e da Arte"!

Tatá Vinho do milagre etílico, a uva de todos os cálices bentos do Brasil.
(*As duas bebem, bêbadas já*)

Tatá Maninha, que beleza isso dos esplendores do Vaticano. O que é isso, minha véia?

Maninha E eu sei lá, Tatá. Ele mandou eu substituir a Santíssima Trindade!

Tatá Você foi brilhante, Tatá, genial. Luís de Camões.

Maninha Você acha, Tatá? E aqui entregue à esse beócio!

Tatá Maninha, minha veia, eu acho que esse vinho do milagre etílico tá fazendo loucuras dentro de mim. Tô com vontade de cantar!

Maninha Vamos cantar nossa canção de bandeirantes, Tatá. Lembra?

Tatá

No acampamento, o nosso tormento
É ter que lavar panelas. Negras, sebatas,
Sebosas, nojentas. Temos que lavar... panelas.

Maninha Não, Tatá. Essa:

(*Cantam*) Falta álcool no meu sangue
desde ontem de manhã
Eu tô me batendo toda,
tô ficando quase sã,
nesse instante uma garrafa
quase se esbarrou em mim
era um vinho, uma cachaça
era vodka ou era gim?

(Bahia...)

TALVEZ, ESTA FALA DO DIRETOR, TENHA QUE ENTRAR AQUI:

Diretor Gravem, porque se eu contar sem as imagens, ninguém vai acreditar. Duas velhas loucas e bêbadas, fazendo uma *sagração* ao álcool! O que é que eu fiz pra merecer isso, Senhor meu Deus? Vou desovar no Youtube!

CONTINUAR A MÚSICA COM INTERFERENCIAS

Maninha – (voz de Dalva) Dalva de Oliveira cantou isso no Baile do Galo Vermelho do Hotel da Bahia? Ou foi na Boite Cloc? Eu assisti e estava tão apaixonada.

Tatá – Minha vida começou quando eu vi o cinematógrafo.(voz de Escarlet O'hara / Frase final do Filme) Ou foi quando eu descobri Mário de Andrade provocar o Brasil? (Ódio ao burguês). Grávida de mim, mamãe dançava charleston nas matinês do Cinema Olympia. (Som de pessoas falando, um jazz sendo tocado ao fundo seguida de uma marchinha de carnaval)

Maninha – (Gargalha, lembrando) Eu acho que foi no Tabaris que meu primo Mirabeau alisava minha bunda e dizia ao meu marido, que estava indo pela primeira vez, que aquele era um lugar onde uma pessoa decentemente vestida, desfrutava do melhor jazz band do Brasil.

Tatá - E tudo era culpa do cinema falado. Tudo culpa do cinema falado. (Cinema de Ascenso Ferreira)

Maninha - E aquela voz de Carmem Miranda no Jandaia, aquela vozinha bric bric bric bric, parecendo um quebra cabeças. Era tão estranha. Vaiei. (voz de CARMEM CANTANDO: Disseram que eu voltei americanizada...)

Tatá - Tremi quando votei pela primeira vez. Tremi mais do que quando fiz meu primeiro sexo. Virgindade por virgindade, votar era mais difícil que dar o xibiu. Votei em Getúlio, lógico. E quase morri quando ele se matou.

Maninha - Gostava mesmo era de Maria Antonieta Pons dançando rumba, a bomba atômica do México. Aquela mulher só era menos (palavra) do que o Trio Elétrico. SUBSTITUIR ESTA FALA

Tatá - Aqueles anos pareciam que andavam mais rápidos que os de hoje. Era a bomba atômica, era campo de concentração. Nunca serenei sobre o que foi pior. Nem bem Carmem Miranda morreu, morreu Villa-Lobos... e nós sabíamos tudo pelo Cruzeiro Nunca houve uma revista como aquela.(voz do Brasil- alguma notícia sobre a segunda guerraseguida de um samba canção)

Maninha - Quando eu vi aquelas duas malucas, Elvira Pagã e Luz del Fuego, pra baixo e pra cima com cobras nas mãos, ameacei Otacílio: se você não se comportar, vou dançar com cobra!

Tatá - O português escoreito de Jânio Quadros. Aquilo era mentira! Como foi que deixaram aquele homem chegar na presidência da república? Aquele homem acabou com o lança perfume da Rodouro, shiii, o mundo gelava, a cabeça fazia bizique, bizique. E pra que? Pra trazer a ditadura!

(MÚSICA:"Eu te amo meu Brasil, eu te amo...."VOLTA O "BAHIA A, Ai, BAHIA Q NÃO ME SAI DO PENSAMENTO AI, AI)

Maninha - No meu primeiro parto, dor da porra, eu senti a presença de minha mãe, que tinha morrido –(ACHO Q DEVE CORTAR ESTA FALA) Maninha, quando essa menina nasceu, eu vou estar no quarto, como uma sombra, e ela vai se chamar Maria Leonor! Não é?

Tatá - Quando a geladeira azul atarracada entrou em nossa casa, foi festa de uma semana. Logo depois, eu avisei à família que não acreditava em Deus. Minha mãe era filha de Maria, e chorou uma semana inteira. Eu não arrendei pé.

Maninha - Preferia os filhos rebeldes. Era mais normal que fossem. Quando Ana Maria recebeu o primeiro sutiã, devolveu, e disse que jamais usaria aquilo! A boca disse: - Menina astuciosa! Mas a alma fez uma festa!

Tatá - Eu queria ser declamadora quando crescesse. Queria declamar Castro Alves. Meu pai disse: Isso não é profissão. Melhor casar.

Maninha - Uma saudade das novelas no rádio. Aquilo era tão moderno, tão prafrentex. Quando a televisão chegou, parecia imitação com foto.

Tatá - Quando eu fiz 50 anos, tomei um porre de batida de umbu tô sentindo o gosto agora. A cabeça explodia. Mandei buscar cocaína na Farmácia Caldas pra passar.

HANNA, EU ACHO Q TEM QUE TER PELO MENOS UMA FALA DE CADA UMA QUE CAIA NO INCONSCIENTE COLETIVO. POR FAVOR, PENSE NISSO. OU ENTÃO MENINAS, ESCOLHAM UMA FALA DAS MEMÓRIAS DE VOCÊS. .

REMANEJAR A FALA SEGUINTE DO DIRETOR (em verde) PARA O FINAL DA MÚSICA. E ESCREVER UMA NOVA TIPO:

Diretor: Eu fui no banheiro, entrei na net, tomei um cafezinhoe estas duas ainda estão assim? PRODUÇÃO!!!!!!

Diretor Gravem, porque se eu contar sem as imagens, ninguém vai acreditar. Duas velhas loucas e bêbadas, fazendo uma *sagração* ao álcool! O que é que eu fiz pra merecer isso, Senhor meu Deus? Vou desovar no Youtube!

Tatá Maninha, a voz desse homem é um purgante. Eu tô com vontade de vomitar!

Maninha Foi o vinho, Tatá! Esse vinho é uma merda! Isso mata uma pessoa! Assassino etílico, isso sim. Milagre coisa nenhuma!

Diretor - Corta!(tirar) Produção, traga cola-cola natural e leite morno pras duas! (*Tatá começa a vomitar*)

Maninha (*Vômitos musicais*) Tatá, o que é isso? Passou uma coisa brilhante, zunindo, por aqui?

Tatá Acho que foi minha chapa, Maninha! Me ajude, Mana, eu não posso ter mais esse prejuízo! (*Vômitos musicais*)

Maninha Alguém procure a chapa de Tatá que passou zunindo por aqui. Foi pro lado de lá! (*Vômitos musicais*) Cuidado pra não pisar nela!

Tatá Maninha, o que foi que nós fizemos pra viver tudo isso, minha veia?

Maninha Apenas um empréstimo consignado!

Diretor Já vi que as duas estão ótimas. Seu Carvalho ligou dizendo que nós já gastamos uma fortuna com o estúdio, e que vamos ter que acabar com as gravações hoje!

Maninha Tatá, você agüenta, Tatá?

Tatá Tem um sino dentro da minha cabeça fazendo dobrões gregorianos, Maninha.

Maninha Mulher culta! Mesmo bêbada é culta! Mesmo de ressaca é erudita!

Diretor Vamos gravar, Dona Maninha? Dona Tatá? Querem mais um leite, uma coca-cola? Acharam a dentadura da velha?

Tatá Eu vou reagir, Maninha. Eu vou reagir.

Maninha Não, Tatá! Nós vamos gravar o que falta e nós vamos embora! Eu vou dormir na sua casa de velha solitária porque se eu encontrar um parente pela

frente, hoje, eu mordo. Se eu me deparar com Leo, nós dois vamos embolar, e você bem sabe que a casa é pequena!

Tatá Tá bom, Maninha. O que é que falta, Diretor?

Diretor As farmácias Fic.Véi, Fic Legal e o Pilatis Pra Quase Cem.

Tatá A Farmácia é uma falácia, Diretor!

Maninha (*Cuspindo a palavra para o diretor*) Falácia! Falácia!

Diretor Se falácia é bom, ótimo, se é ruim, melhor! (*Irritado*) Gravando, gravando, gravando!

Velhice lembra doença
Doença lembra remédio
Remédio lembra dinheiro
E o dinheiro não dá, não dá,
E o dinheiro não dá.
(Etc.)

Diretor O que é isso, minhas senhoras?

Tatá Isso é música pra fazer chover remédio, diretor.

Diretor A música não era essa. Eu não fiz essa música! Quem fez essa música? Meu Deus!!! Isso tem que acabar! Isso não vai acabar nunca?

Tatá Eu fiz, Seu Diretor. Eu fiz essa **composição** (*acentuando que ele está equivocado*)!

Maninha Maninha, nós conseguimos denunciar o que as farmácias fazem com os velhos, maninha!

Diretor As senhoras conseguiram acabar com o meu humor, com o humor do dono da agência e com o humor do patrocinador.

Tatá Vão se queixar ao Bispo!

Maninha (*Gargalha*) Tatá, tem bispo assim, agora. Todas as igrejas evangélicas têm bispo, e se eles forem se queixar, têm que deixar o dízimo!

Tatá Maninha, o mundo está velhaco!

Maninha (*Às gargalhadas*) Está Tatá! No meu tempo, marido e mulher se enganavam, agora todo mundo engana todo mundo!

Diretor (*Irritadíssimo*) Basta! Nós vamos gravar, sim, senhoras! Eu não vou ser ludibriado, eu não vou me dobrar para duas velhas que poderiam ser minhas avós! Vocês vão gravar pelo menos uma propaganda até o fim ou não saem daqui!

Tatá Cárcere privado!

Diretor Gravando!

Maninha Diretor, os velhos estão cansados de sofrer. Eles estão reagindo! O senhor leia os jornais.

Tatá Pô, pô, pô! Assista televisão!

Diretor Nós vamos gravar e vamos gravar já! Take 1, cena Pilatis pra quase cem.

Maninha Amanhã, seu diretor, amanhã nós chegamos cedo e desenrolamos esse nó!

Tatá A pressa passa e a merda fica.

Diretor Agora, minhas senhoras! Basta de desrespeito. Eu sou um profissional conceituado, um homem sério. Nós vamos fazer isso agora! Gravando Pilatis! Segurem as bolas!

Maninha Tatá, você sabe o que é Pilatis?
 Tatá Uma das moças dele (*Com o produtor*) me explicou. Eu não entendi nada! O que é que você acha, Maninha?
 Maninha Você está cansada, Tatá?
 Tatá Estou, Maninha. Eu sou velha, e estou muito cansada de tudo isso. E não vou fazer! Nem eu, nem você. (*Com o diretor*) O senhor tome suas providências porque nós já tomamos as nossas!
 Diretor Que providências eu posso tomar? Se eu ligar pro psiquiatra, ela vai (rir) gargalhar de mim. Posso ligar pro pai de santo, e ele vai encomendar um ebó pra Exu parar, com duas cabras velhas e duas galinhas d'Angola bêbadas! Melhor eu sair pra beber uma água! (*Para alguém fora de cena*) Não deixe essas velhas se mexerem daí!

(As duas pensam a propaganda)

LENDO E RELENDO, PERCEBI Q ESTA PROPAGANDA AGORA, TALVEZ SEJA REPETITIVA DE TUDO Q JÀ FALAMOS NO ESPETÁCULO. QUE TAL ELAS COMEÇAREM A MUDAR DE ROUPA(colocarem suas roupas simples de idosas classe média) COM UM TEXTO QUE FALE DO COTIDIANO DO DIA SEGUINTE. MANINHA DAS SUAS ATIVIDADES DOMÉSTICAS E RESPONSABILIDADES FAMILIARES E TATÁ PROJETANDO ATIVIDADES IMPOSSÍVEIS DE SEREM REALIZADAS. VOLTA TAMBÉM O PAPO DO PIREX E DO DR. PEROBA. AS DUAS ESTÃO EXAUSTAS E DESANIMADAS. COMEÇAM A SE DESPEDIR DOS FIGURANTES E DE DEUS.

Diretor - VOLTEI! Minhas queridas estrelas. Meus amores.
 Maninha - Ih! Bebeu crack!
 Tatá - Opa! Deu um telecoteco.
 Diretor - Divas, Divas queridas, o mundo pop reconheceu o talento de vocês! Vocês estão no (Planeta) Mundo. Vocês estão Webmáticas! Vocês são as panteras do momento! Uau!
 Maninha - Tô com medo, Tatá!
 Tatá - Eu estou aqui, Maninha. Ele não vai nos fazer mal!
 Diretor - Mal nenhum. Muito bem, muito bem. O dono dessa agência quer contratar vocês para vender tudo para o mundo inteiro. Nesse momento, naquela sala do lado, mais de 10 publicitários estão discutindo o futuro de vocês.
 Maninha - Isso tá me cheirando a dinheiro, Tatá.
 Tatá - Pra eles, Maninha! Pra eles!
 Maninha e Tatá (*Para o diretor*) – E nós temos que fazer o que, diretor?
 Diretor - As duas nuas e bêbadas já têm mais de 100 mil visualizações no youtube.
 Tatá - Tarado! Pervertido!
 Maninha - É bom Tatá! Nós não temos mesmo nada a perder. Vou esfregar na cara da família, do sacana do Leo, que minha xereca.pegapulga ainda faz sucesso.
 Tatá - Maninha, você sempre depravada. Nuas para 100 mil pessoas. Bêbadas! Nós devíamos processar esse inconseqüente.
 Diretor - 100 mil reais para cada uma!
 Maninha - Faço Pilatis até nas suas bolas, diretor!

Tatá - Sozinha, Maninha. Se você se mancomunar com esse verme de bola seca, nunca mais me vê!

Maninha - Mas Tatá!!! Cem mil reais! Eu nunca vi tanto dinheiro junto em toda a minha vida. Nós podemos ir pra lá de Marrachech!

Tatá - (Nervosa) Foi assim que nós caímos nisso tudo, Maninha! Não existe dinheiro fácil! Não existe nada fácil!

Maninha - Não se irrite, minha véia. É a pura verdade.

Tatá - Nós não vamos fazer nada, e eu vou procurar um advogado pra processar essa agência e o senhor por assédio, por exposição de nossa nudez!

Maninha - Vamos usar a Lei Maria da Penha!

Tatá - Ele te bateu, Maninha?

Maninha – Quase!

Tatá - A Lei é Carolina Dickman, aquela.

Maninha - Eu sei, Tatá!

Diretor - Duzentos mil pra cada uma. Pago metade agora!

Tatá - Guarde seu dinheiro pra nos pagar na justiça! Basta de tratarem os velhos como lixo. Nas Sociedades inteligentes, os velhos são tratados com distinção, como referência. Nossa experiência de vida não diz nada a vocês?

Diretor – Trezentos mil pra cada e não se fala mais nisso.

Maninha - Tatá, vamos sair daqui porque eu não sei mais o que vai acontecer. Essas pessoas não têm limites, nem conceitos.

Diretor – Quatrocentos mil pra cada uma.

(As duas saem de cena)

Diretor (Voz do Diretor no Telefone) – Fernando, as velhas disseram não, cara! Eu cheguei a quatrocentos e elas disseram não, cara. Eu não sei lidar com gente que diz não. Eu não sabia que existia gente que diz não. Quatrocentos mil cara é um premio de loteria. Essas velhas estão esclerosadas. Essas velhas já morreram. Só morto não sabe o que é dinheiro! Tô bad, cara. Fechem tudo aí, ô!

(Sons de luzes, portas, equipamentos, tudo sendo desligado. Ruído final de portão, ou porta batendo. Black. De repente, um psiu. Outro. Luzes de lanterna.)

Maninha – Deus!

Tatá – Agora! (ou então, A DEMO!)

(Luzes de flashes sobre os corpos nus de Tata e Maninha)

Tata e Maninha – Fic Vei Fic Legal!

MÚSICA FINAL

ANEXO E – Texto dramático **TIA JUDITH AO VIVO** de Cláudio Simões, Bubba de Campos e Jarbas Oliver.

OBS: A peça estreou recentemente. Por essa razão, os autores ainda não formataram uma versão final do texto. Segue o material, da maneira como foi enviado pelos autores.

TIA JUDITH AO VIVO

A RECEITA DO DIA

E agora nós vamos pra receita não é, Keyla? Hoje tia Judith vai ensinar pra vocês uma receita de um prato maravilhoso que eu comia muito quando criança lá no sul... *(pausa)* da França. É um consommé. Mas não é um consommé qualquer não, minha gente. É um consommé que pode parecer exótico... e é! Mas é uma coisa maravilhosa: um consommé de tartaruga. Uma delícia! • É o quê, Keyla? Como não se faz mais? Faz sim! Eu mesma fiz no mê/ • Por quê? É mesmo? Tão acabando as tartarugas, é? Mas outro dia eu vi tanta tartaruga na televisão. • Que pena! Eu comprava na mão de um rapaz na Praia do Forte, comprei mês passado... Foi Dilma foi? • Oh... é uma pena mesmo, Keyla, porque é uma delícia. Bom, mas não pode, não pode, não vamos sofrer com Isso! E não vamos ter culinária hoje! Vamos falar de coisa/ Ah tem? Um o quê? Uma feijoada de índio? Ah, índio pode? Tai, exótico, e eu nunca comi! Como é? Ah, entendi. É feijoada de índio porque foi o índio que inventou. Índio é muito criativo. Índio inventou muita coisa! Inventou... a rede! Inventou também... a rede. Ehrrr... A rede! Então vamos lá. Como é o nome, Keyla? Muriçoca, paçoca? Ah maniçoba. Maniçoba! E é uma comida de índio! *(Olha as fichas.)* É uma comida feita com folha da mandioca brava. Olha que interessante... Eu nem sabia que tinha mandioca brava. Como é essa mandioca, Keyla? Agressiva? • *(Keyla manda Tia Judith não perder tempo. Tia Judith resmunga.)* Agressiva! *(Se anima.)* Vamos aos ingredientes. Tô animadíssima! *(Tia Judith vai pegando e mostrando os ingredientes ao público.)* 3 quilos de mandioca brava. Meio quilo de toucinho. *(Olha com nojo.)* É pra pegar mesmo nisso, Keyla? • *(Tia Judith pega o toucinho com nojo e continua.)* Meio quilo de charme. Ah, isso eu tenho muito. Mas o que é que isso ajuda na receita? • Ah, charque! Carne seca. Ah, bom, meio quilo de carne seca. Meio quilo de linguiça portuguesa. Gostei, um item europeu. Índio é danado, o português chegou aqui, o índio já se apoderou da linguiça. Meio quilo de paio. Pra que baixar o nível, Keyla? A gente já tava na Europa. Pra que esse paio? Não pode ser um andouille? Um crepinette, um boudin blanc, até mesmo um boudin noir? • Tá bom, meio quilo de paio... Meio quilo de lombo de porco, meio quilo de orelha de porco, meio quilo de rabo de porco... Vai um porco inteiro nisso aqui! Agora, porco pode, mas tartaruga não. Não faz sentido. • Alho picado a gosto, pimenta de cheiro e sal a gosto. Esses são os ingredientes, vamos agora preparar esse prato nativo que é feito... *(Lê a ficha.)* Em três passos! Só três, Keyla? É fácil! *(Lê.)* Primeiro, vamos moer as folhas da maconha. • Como, Keyla? Ah, sim, mandioca, foi isso que eu falei, meu amor. *(Mostra as folhas já moídas.)* Aqui já temos as folhas moídas, agora o segundo passo é... *(Lê.)* Colocar na água e deixar ferver e ir adicionando os outros ingredientes. Muito fácil! Coloca o sal e a pimenta a gosto sem experimentar? Como assim, Keyla, sem experimentar? É na sorte? Índio é estranho, né? Terceiro passo... *(Lê.)* Deixa cozinhar por oito dias! Oito dias?! Mexendo de vez em quando! Mexendo de vez em quando durante oito dias, Keyla?! Pra índio é fácil, né? Que fica lá na rede e de vez em quando dá uma mexida. Mas pra gente de verdade tem que colocar o

colchonete do lado do fogão, minha filha. Não faz sentido. Tem que ter uma forma mais prática. • Na Bahia é diferente? É mais prático? Eu sabia! Baiano é muito prático! E por que a produção já não? • *(Keyla indica que tá tudo na ficha.)* Ah, sim, tá tudo aqui. *(Lê.)* Você pega os 3 kg de folha e vai torcendo cada maço várias vezes até deixar de sair o sumo verde... Como assim mais prático, Keyla? Não faz sentido. A outra era só deixar lá na rede e ficar esperando, essa agora tem que ficar torcendo folha por folha. Ahh, baiano complica tudo! Que nada, Keyla? Tia Judith acabou de ter uma ideia, minha gente! Bate tudo no liquidificador! • Vai dar certo sim, Keyla! Não me venha com sua energia negativa, não! *(Tira o ponto.)* Bota as folhas no liquidificador. Não precisa de 3kg, 1kg só já tá bom. *(Não tem balança.)* Vou no olho mesmo. *(Põe um maço de folhas no liquidificador.)* Bate tudo no liquidificador. Depois é só levar para o micro-ondas junto com os outros ingredientes por... 3 minutos. Folha cozinha muito rápido! *(Programa o micro-ondas e vai para um merchand.)* Enquanto nosso prato não fica pronto, maniçoba, tia Judith vai premiar, com esse lindo colar de pérolas, a primeira pessoa que ligar pra nosso programa respondendo como é o nome da diretora de tia Judith! Qual será hein, Keyla? Qual será o nome da minha diretora? *(Pega o colar.)* Ligue agora mesmo e receba inteiramente grátis em sua casa esse lindo colar de pérolas, pagando apenas uma pequena taxa de frete na quantia irrisória de 543... É em real ou em euro, Keyla?! Keyla? *(Espera resposta no ponto, sem se lembrar que tirou da orelha.)* Keyla? *(Espera. Desiste.)* Tá de mal comigo. *(Volta.)* Ligue já e receba inteiramente grátis esse colar, pagando somente o frete! “Ligue já”, me lembrou aquele alienígena que fazia aquele programa, como era o nome, Keyla? *(Espera.)* Keyla, seja profissional, responda no ponto! *(Lembra.)* Ô! Desculpe! *(Ri. Pega o ponto e bota na orelha. Tira imediatamente.)* Keyla tá histérica! Como era o nome do alienígena? *(Lembra.)* Walter Mercado! *(O micro-ondas apita)* Ah que maravilha esta pronta nossa maniçoba. *(Tira a maniçoba do micro-ondas.)* Que delícia! Tá vendo, Keyla, como ficou lindo? Tá mais calma agora? *(Põe o ponto.)* Tô louca para provar! • O que, Keyla?! Como assim?! E vc me manda fazer uma receita com folha venenosa, Keyla? • Ahhh, então era por isso? Gente, tem que cozinhar durante oito dias porque, se não, a pessoa morre! Meu Deus! Que pena! Queria tanto experimentar! • Ah, tem outra pronta? *(O assistente chega com um prato de maniçoba na bandeja. Tia Judith olha com cara de nojo.)* É isso, é? Sou mais a minha do micro-ondas. Tá mais verde, tá mais viva! *(Pega o prato.)* Essa aqui foi cozida por 8 dias, né, Keyla? • Não?! Como não?! • A baiana não se cozinha oito dias? Quantos dias então? • Duas horas?! Que pressa é essa, minha gente?! • Ahh torce a folha e tira o veneno? Será que torceram direito isso, Keyla? Quem torceu? É de confiança? • Hummmm... Então, vamos experimentar! Eu confio. Keyla tá dizendo, eu confio. *(Reflete, olhando o prato.)* Só que tô com uma dieta de restrição a folhas, lembra, Keyla? É kizila. • Não, Keyla, não posso! Então vamos convidar uma pessoa da minha plateia linda pra experimentar essa delícia brasileira, que, com fé em Deus, foi muito bem espremida, não é? *(Para o público.)* Quem se habilita? Alguém? Quem se habilita? *(Escolhe a pessoa, espera a pessoa subir.)* Que maravilha! Um sobrinho aqui da tia que veio experimentar a maniçoba, né? Você não tem com o que se preocupar. Keyla garantiu que não tem veneno nenhum nessa maniçoba. Em todo caso, tem esse documentozinho pra você assinar antes. Assim, caso aconteça alguma coisa com você, você tá declarando que a gente não tem nada a ver com isso. Foi você quem se ofereceu e todos aqui são testemunhas. *(Faz a pessoa assinar. Dá o prato e o garfo pra pessoa. Música de suspense até a pessoa provar o prato. Depois que a pessoa prova, constata-se que está tudo ok, mas o assistente vem para conduzir a pessoa para a poltrona da tia.)* Tá tudo bem, mas eu não sei quando tempo demora pra esse veneno fazer efeito. Então, fique ali na poltrona da tia, em observação. Não vá deixar cair maniçoba, hein? Isso deve manchar! *(Passamos pra uma dica e, logo depois, o quadro dos copos de bebidas.)*

COPOS DE BEBIDAS

Bom minha gente, agora nós vamos dar uma dica bem importante, não é, Keyla? Muita gente me pergunta isso na rua, no meu site... Querendo saber: Qual é o recipiente certo para servir cada bebida? (*Mostra a bancada com vários copos já com bebidas dentro.*) Bom, aqui estão as taças, os copos e afins, não é, Keyla?, com os seus respectivos líquidos preciosos dentro deles. Tia Judith vai agora desvendar pra vocês esse mistério. Vamos começar! Esse aqui... (*Pega uma taça de água.*) ... eu não preciso! É água. Água é aquele líquido que não tem sabor, não tem cor, não tem cheiro, não tem por que a gente beber! Vou passar pro rapaz que tá comendo a maniçoba, que eu tô vendo que se come esse prato nativo com farinha, esse acompanhamento um tanto seco, eu diria, aliás, eu diria bastante seco, e o papel que ele assinou só cobre morte por envenenamento, não é, Keyla? Não vai cobrir se ele morrer entalado. Beba água, querido, e não derrame em minha poltrona. Bom, vamos começar mesmo pela Tequila, não é, Keyla? • Isso... A tequila é um destilado mexicano. É uma bebida... Agressivaaaa... (*Vira a tequila de vez e faz cara feia.*) Diria até um pouco mal humorada, não é, Keyla? Mas é mexicana, não é, minha gente? Eu não gosto dessas coisas mexicanas, comida mexicana, novela mexicana... A única coisa que eu gosto do México é Evita! Já a tequila, a gente evita! • Como é que é, Keyla? Evita é argentina? Ah, então eu não gosto de nada do México! Bom, como vocês viram, a tequila é servida nesse copinho aqui. (*Mostra mal humorada o copinho.*) Vamos passar para segunda bebida... Bom, minha gente, a segunda bebida é a cachaça. Isso... Todo mundo conhece, né? É brasileira. Vem da cana. É a popular caninha! A cachaça é servida nesse copinho... (*Mostra o copinho.*) Confesso que eu nunca experimentei. Vai ser a primeira vez aqui com vocês, uma experiência inédita pra tia... Vamos lá? (*Bebe de vez.*) Puta merda, Keyla! (*Respira.*) É Invasiva... Um pouco irritada! Não sei quem é mais irritada: a tequila ou a cachaça. Popular, muito popular! Vamos subir esse nível! Qual é a próxima? • Vou pular! O sakê eu vou pular! Me irritei! Quero logo uma coisa europeia! O Uísque! O uísque é também um destilado, um destilado de grãos, viu, minha gente? Escocês! Olha a diferença... E é sempre servido puro ou com pouco gelo. Sempre degustado em copos de base reta, de vidro e de médio porte. Já vi servirem em copo alto, mas é um equívoco. É um equívoco assim como a tequila e a cachaça em qualquer copo. O uísque é nesse tipo de copo. Vamos lá! (*Vira de vez*) Que maravilha!!! Sinto todos os grãos... Sinto a madeira... Realmente uma maravilha. (*Irônica*) E nada de misturar isso com refrigerante nem energéticos, não é, Keyla? (*Passa pro copo seguinte, é a vodka.*) A vodka... A vodka, eu vou deixar por último, não é, Keyla?, que o melhor fica pra depois. Bom, vamos passar para os vinhos e champanhe... Eu adoro! (*Chega no vinho branco.*) O vinho branco deve ser servido numa taça de corpo menor porque o vinho branco precisa ser consumido em temperaturas mais baixas. Quem não tiver as condicionado providencie porque essa bebida não foi feita para os trópicos. Esse aqui... • ... É um chardonnay francês, não é, Keyla? Muito bem nascido como eu! (*Bebe degustando e girando a taça.*) Choveu muito na Franca na época dessa safra. Eu sinto cada gota de chuva... Quase uma geadinha. Falei que era pro frio. (*Volta a degustar, rodando a taça e vira todo o resto de vez.*) A próxima! O vinho tinto! Bom, o vinho tinto vocês sabem que eu já fiz um vídeo explicativo sobre como consumir e saborear corretamente. Vocês podem procurar na internet, no youtube, não é, Keyla? Esse vinho aqui... Não fale nada, Keyla, que eu vou acertar! (*Gira a taça e bebe.*) Hummmm... Eu sinto fruta... Uva talvez. É um vinho tinto francês. Pronto acertei, vamos pro champagne! (*Cantarola.*) “Champagne... per brindare un encontro”... (*Mescla com “Perfidia”*). Ai, essa é outra. Bom, o champagne é uma bebida muito musical, muito festiva... A gente bebe nessa taça em forma de flauta. Até nisso é musical, não é, Keyla? Essa é tange francesa, claro! Com bastante pelágio! Essa deve custar uns dois mil euros, não é, Keyla? • Por aí. É bem em

conta. Vamos experimentar. Hummmm... Que maravilha! Parece que Deus aparece assim de repente. Eu sinto... Um toque de anis. Simplesmente divino! *(Toma o resto de vez.)* Agora, finalmente, a vodka não é, Keyla? Um destilado de arroz. A vodka é russa. Existe uma história muito mal contada que foi feita na China mas eu tenho certeza de que isso é balela! O chinês inventou o arroz, o russo foi lá e fez a vodka! Uma coisa divina assim não pode ser asiática. Deve ser consumida em copos de long drinks. *(Experimenta.)* Hummmm... Eu sinto... Uma felicidade imensa! Ai, Keyla, uma vontade de abraçar as pessoas... *(Vai pra beirada do palco.)* Subam aqui pra me abraçar. Eu estou sem condições de descer escada, meus amores... Vem, me dá um abraço. *(Vai abraçando os sobrinhos, em êxtase, até ser chamada para o artesanato.)*

ARTESANATO e DIET CHIP

(Tia Judith está abraçando o público. Escuta Keyla no ponto.)

Como é, Keyla? • Tá certo, agora mesmo! *(Vai saindo do abraço.)* Desculpem, meus amores, mas a gente tem que terminar o abraço que a audiência tá despencando. Podem voltar pros seus lugares. Rápido! Isso! E agora, Keyla? • E isso vai subir a audiência? • Então tá: com vocês uma trupe de palhaços!

(Entra a música animada de palhaço. Tia Judith se desespera.)

Para, para, para, Keyla! Não tô preparada pra palhaço não, minha filha, morro de medo de palhaço! Quanto mais uma trupe inteira! • Não, Keyla, eu sou clownstrofóbica! • Sou! O único palhaço que eu gosto é o Carequinha! Falando nele, faz tempo que eu não vejo o Carequinha, né? Por onde anda? Um beijo, Carequinha! • Morreu? Quando foi isso, Keyla? Ninguém me avisou... Que triste. *(Manda um beijo pro céu.)* Um beijo, Carequinha! *(Dá um tchauzinho pro céu. Reflete.)* Por via das dúvidas... *(Manda um beijo pro chão.)* Um beijo, Carequinha! *(Dá um tchauzinho pro chão.)* Com palhaço nunca se sabe, sempre achei que palhaço não é de Deus. E o Bozo, Keyla? Morreu também, espero. • O Bozo sempre se renova?!?! Como é isso? • Quando morre um, vem outro?!?! Tô falando que não é de Deus! Deixa os palhaços lá no camarim deles e oferece uma maniçoba. Pode ser da que eu fiz mesmo, não tem problema não. E pode servir com água... Benta! Vamos adiante, minha gente! Agora teremos o quê, Keyla? • O quê? Orfanato? Tá louca, Keyla? Não tô preparada para palhaço vou tá pra criança? • Ah é artesanato... Ai, que alívio! Vamos então ao artesanato.

(Tia Judith vai andando em direção a mesa do artesanato. Estranha o material.)

Que lixo é esse aqui, Keyla? • É com isso o artesanato de hoje?!?! Tá me chamando de badameira? *(Ri, depois fica séria.)* Tô falando sério: ora que classe é esse artesanato, Keyla? Porque até a classe C já tá indo para Paris em 10 vezes no cartão, que classe é essa que vai fazer artesanato com lixo? • Ecológico? Olha, Keyla, eco pode até ser, mas lógico não é não. • Tá bom, vamos ver o que nós temos aqui. *(Vai até a bancada e pega um objeto.)* Um porta jóias feito de caixa de ovo? Quem é que vai comprar uma jóia para guardar dentro de uma caixa de ovo, Keyla? Não faz sentido. Nem que fosse um Romanel! Eu queria ver Giovanna Antoneli colocando o Romanel dela na caixa de ovo. Aliás, eu queria ver mesmo era ela usando um Romanel, né? O que é que esse povo não faz por dinheiro! *(Enumera casos de famosos que fazem comercial de marcas fuleiras.)* Oh, Keyla, por que a gente não pode fazer um lindo porta jóias de madre pérolas, Keyla? • Sim! Outro dia eu comprei umas madre pérolas lindas em Maiorca por

uma bagatela, minha filha, só 15 mil euros. Barátíssimo! Isso dá quanto em reais mesmo? Uns 45 mil? *(Pra plateia.)* Isso dá menos que um carro popular, não dá? Eu não sei... • Madre pérola não pode não, é, Keyla? Tá bom, vamos pro próximo item. É isso aqui?! • É o quê? • Um arranjo de flores? De lixo!? • Não, de garrafa pet... *(Ri muito.)* Ahhh, não, minha filha, é demais para mim, Keyla! • Tem gente que vende isso, é? E quem tem coragem de comprar? Vende isso por quanto? • 100 reais? Quanto dá isso em euros?... 30 e pouco euros. Mas isso é uma esmola! Pro flanelinha aqui da frente eu pago 50 euros! Mas eu tô pensando uma coisa aqui: pra uma pessoa fazer um negócio desses pra vender, a pessoa deve futucar o lixo do vizinho, né? A pessoa tem que ficar de plantão no olho mágico esperando o vizinho colocar o lixo para fora. Ahhh, não... que constrangimento... Chega! Não posso mais, Keyla! • Eu faço esse programa pra quem pode, pra quem tem poder aquisitivo, não é verdade? Não é pra quem fica mexendo com lixo e ainda diz que é artesanato. Eu sou de um tempo em que artesanato era renda francesa. Vovó fazia. Você agora só me chame pra artesanato se for pra confeccionar no mínimo uma linda luminária em bazar. *(Para o público)* Vamos falar de coisa boa, minha gente! Vamos ganhar dinheiro sem mexer em lixo. Vamos ao merchant. • E daí, Keyla? Eu vou falando e o rapaz me traz depois o produto, vamos agilizar! *(Lê as fichas.)* Vocês vão conhecer agora o maravilhoso, o revolucionário, o que há de mais moderno no que diz respeito a perder peso, não é, Keyla? É o sensacional diet chic! Adorei, combina comigo, que sou diet e sou chique! • Ah, é chip? Diet Chip, isso! É uma batata chip que emagrece, Keyla? Isso é realmente revolucionário! • Ah, não? É um chip? Um chip mesmo, que nem o chip de celular? *(Impaciente.)* Cadê o rapaz?

(O assistente entra correndo com o chip na mão e entrega pra Tia Judith.)

E agora eu faço o quê? Eu como o chip, é? Não é tóxico não? • Ah, eu colo o chip? Onde? • Hummm. Que maravilha! Você cola o chip atrás da orelha e perde logo, logo todas aquelas gordurinhas indesejadas. Que fácil, não é, Keyla? É mesmo uma tecnologia avançadíssima. Que maravilha! *(Coloca o chipe atrás da orelha.)* Aqui, pronto, está atrás da orelha. Discretíssimo, ninguém vai ver que você está usando. E agora como é que funciona, Keyla? • Ah sim. cada vez que você comer ou beber uma coisa calórica... • Toma um choque?! • Tá doida, Keyla? *(Tira o chip.)* Não, não quero isso não! Graças a Deus sou magra! É genética! Como gordo sofre, né? Quer dizer que a pessoa vai comer um brigadeiro e o toma um choque, é, Keyla? *(Ri muito.)* Ai que horror! Tem vídeo disso, é, Keyla? Ahh, quero ver!

(No telão, um comercial de Diet Chip. Uma gorda tenta comer um brigadeiro, mas sempre que vai morder, toma um choque. Agora um gordo tenta comer uma torta e, na primeira garfada, se treme todo com o choque, e a torta cai no chão. Ele olha pra torta, desolado. Uma outra gorda vai comer um acarajé. Dá uma mordida e rola uma explosão. Corta para a gorda no chão, com a cara peta e o cabelo desgrenhado, eletrocutada pelo Diet Chip. Enquanto passam as cenas, um locutor fala sobre a nova tecnologia e sobre os resultados. Finaliza o comercial com uma magra feliz comendo uma folha de alface, sem levar choque. Quando termina o comercial, a luz volta para Tia Judith)

Se vc ligar agora para pedir seu diet chip, tem promoção! Na compra de 15 chips você só paga a módica quantia de 1.500, reais cada chip. Dá quanto isso em euros? • Só? Mas é muito barato! O que que se faz hoje em dia com 500 euros, minha gente? Eu, nem as unhas! Lembrando, não é, Keyla?, que os cem primeiros compradores vão receber inteiramente grátis, junto com o Diet Chip, o maravilhoso sheik da Tia Judith. Tem nos sabores vodka, champanhe, e mais novo sabor: o sheik de caviar. Seja chique em apenas duas chacoalhadas. *(Chacoalha o sheik)* Use o sheik da Tia Judith!

SEGUNDO BLOCO

(Tia Judith volta do camarim, com música. Cumprimenta o público.)

Olá, como vão? Continuam bonzinhos? Estamos de volta com o “Tia Judith Ao Vivo”. Lembrando que vocês podem mandar mensagens pra nosso twitter, né? O endereço está aí na sua tela. E vamos ver quem já twitou pra tia.

(Dá uma olhada no twitter. Se houver mensagens, ela comenta. Se não houver, ela comenta também. Depois volta a falar pra plateia.)

Continuem mandando suas mensagens, que hoje a gente vai fazer um sorteio, não é, Keyla? É a promoção UMA NOITADA COM TIA JUDITH! O sobrinho que for sorteado vai poder passar uma noite comigo. São programas variados, todos ótimos. Semana passada mesmo, nós fomos a uma boate que eu adorei, no outro dia foi o que mesmo? • Isso! Um jantar num restaurante ótimo, comi e fiquei feliz. E hoje, Keyla? Qual vai ser o prêmio? • Um show?! Que maravilha! Show de quem? • Paula Fernandes? Ahh. Que maravilha! Esse eu não vou, porque eu já marquei podologia. Mas Keyla vai! Podem continuar twitando...

(Assume um tom sério.)

Bom, minha gente, vamos falar de coisa séria! Vocês, que me acompanham há tanto tempo pela internet, agora em meu programa na tevê, não é?, sabem que eu tenho uma grande preocupação com as causas sociais. E agora nós vamos falar sobre esse flagelo que tem se abatido sobre o Brasil, essa coisa terrível que realmente me parte o coração: a nova classe A brasileira. É uma coisa absurda, agora qualquer um pode ficar rico, é um horror. E o fato é que nem todo mundo tá preparado para ser rico. Não, não está. Portanto, se você é uma cantora sertaneja, se você comercializa frango, se você é jogador de futebol... ou se casou com um... e, de repente, entrou pra classe A... esse quadro é pra você! ... Em primeiro lugar: esqueça a classe C. Não precisa esquecer que você veio da classe C. É até bom, pra não querer voltar. Mas esqueça o pensamento classe C. • Eu sei o que eu tô falando, Keyla. Eles todos vieram da classe C. • Não, amor, eles pulam a B, é impressionante. • Não, meu bem, classe B não vira classe A, é muito difícil. • Porque classe B é sina, Keyla! Nasceu B, fica B o resto da vida. É o seu destino, não reclame. • Sim! Classe C consegue! Não sei bem por que, mas consegue. Vai ver é o sofrimento. É um banho gelado que a pessoa toma no inverno, toma o impulso. Classe B não. Classe B tem chuveiro elétrico, não tem impulso. Mas por que você tá me dispersando, Keyla? Eu quero falar do flagelo da nova classe A e você vem falar em classe C! • Eu sei que fui eu que falei em classe C primeiro, meu amor, mas eu só citei pra mandar a nova classe A esquecer. Porque classe é que nem leite, não pode misturar. Porque o A é ótimo, o B é mais ou menos, e o C é aquela coisa aguada. E água, vocês sabem, eu evito. • Que é que tem, Keyla? Por que eu não posso falar assim da classe C? • A Classe C não é meu público, minha querida. Eu faço esse programa pra quem/ • Aqui?!?! • Uma caravana? Ai, meu Deus! Onde, Keyla? Lá no fundo, é? *(Acena.) (Pro fundo.)* Tudo bom, pessoas da classe C? Sejam bem vindas... Mas fiquem aí! *(Pra frente.)* Classe C, evite. Se não der pra evitar, mantenha a distância. Eu pratico isso. Outro dia mesmo, eu descobri que minha arrumadeira era classe C. Entrei em pânico, não conseguia mais dormir, não é? Quem é que dorme com uma pessoa classe C pela casa? Não tive dúvida! Chamei ela e falei: desse jeito, não pode ser. ... Aumentei o salário dela, ela agora é classe B pelo menos. E eu já durmo mais ou menos tranquila. B... eu ainda tenho as minhas dúvidas. Mas vamos pensar na classe A. Eu escolhi umas dicas práticas pra ensinar pra vocês. Primeiro: champanhe não se abre com barulho. Você está servindo uma bebida, não está soltando foguete, não é? Não precisa barulho. E é desnecessário dizer que também não precisa barulho na hora de comer. E a comida é petite partie.

Petite partie para quem não sabe é... É... Petite partie. Eu acho um absurdo as pessoas não saberem o francês!

(Tia Judith pode dar outras dicas. Depois, já emenda com as dicas sobre moda. Entra uma arara com roupas.)

Pra finalizar, vamos pensar também na moda, não é? É preciso saber se vestir. Nossa produção flagrou alguns looks daqui da plateia. Vamos ver?

(O vídeo passa fotos de pessoas que foram ver a peça naquele dia. Tia Judith comenta. Em determinado momento, escolhe alguém pra ir pro palco.)

Você, amor! Isso! Vamos fazer umas pequenas modificações em seu visual.

(Vai comentando peça por peça e mudando por roupas que estão numa arara no fundo.)

Pronto. Agora você está elegantemente vestida pela Tia Judith. Palmas para ela, minha gente!

(Pra pessoa.) Tá feliz como seu novo look? Que bom. São apenas 68 mil... Euros, é, Keyla? Ah! Reais! Baratíssimo. Pode pagar diretamente pra mim. Pode ser em cheque. Não tem cheque?

Waldemir, leva ela daqui. Ah, rimou! Se rimou é porque é verdade! *(Rsrsrsrs.)*

(Waldemir tira a arara e, depois, tira a pessoa de cena e leva pro camarim.)

O que é agora, Keyla? *(Olha a ficha.)* Ah! Que maravilha! agora, pra mostrar que a gente da terceira idade tá com tudo, eu vou chamar aqui pra ves um velhinho de 79 anos de idade que engole fogo. Eu vi ele no sinal e falei: Keyla, a gente tem que levar pro programa. Vocês vão ver, ele é maravilh/ • Como assim não veio? Veio sim, meu amor, eu vi ele mais cedo no camarim. • Ele foi se exibir pra trupe de palhaços e se queimou?!?! Coitado! Mas ele tá bem, Keyla? • Queimou 80% do corpo? • Ah, 80% dos palhaços! Então tá tudo certo.

(Muda rapidamente de assunto.)

Então, vamos agora pra uma estreia, minha gente! É um quadro novo, chamado CONTE TUDO PRA TIA! Hoje nós vamos receber um rapaz que vai revelar aqui um segredo que, em dez anos de casado, ele nunca contou pra esposa! Que maravilha! E ela só vai saber assistindo, é, Keyla? Que maravilha! Só espero que ela não seja cardíaca! E como é que a gente vai saber que ela tá vendo tudo mesmo, Keyla? E se ela trocar de canal? • Ah, ela tá aqui na plateia! Então, se você está aqui na plateia e está sem seu marido do lado, pode começar a se preocupar! Vamos agora chamar o rapaz aqui no palco... • Não é no palco? Ele vai ficar no camarim? • Entendi, é pra preservar a identidade dele... Ele está no nosso camarim e vai ficar anônimo! Ele não foi queimado, espero. • Tudo bem, vamos chamar, diretamente no nosso camarim... Um momento, Keyla. Se é pra ele ficar anônimo, como é que eu chamo ele, meu bem? • Ah! Senhor R! Muito bem! Vamos chamar no camarim o Senhor R!

(Aparece um cara no vídeo usando uma máscara carnavalesca super pintosa.)

Eu acho que eu sei que segredo é esse! *(Pro cara.)* Olá, como vai? Tá bonzinho?

(Ele não responde.)

Senhor R... Tá bonzinho? ... Ele não tá me ouvindo, Keyla! *(Pro cara.)* Seu Antonio, tá me ouvindo? • Eu sei, meu amor, é pra preservar a identidade do rapaz, eu tô preservando! É Senhor R, eu sei! Inclusive, eu não entendi. Se o nome dele é Antonio, por que a gente chama ele de Senhor R? • Ah! É da família Rodrigues! *(Pro cara.)* O senhor é da família Rodrigues ali do Corredor da Vitória, Seu Antonio? Senhor R! ... Ele não tá me ouvindo, Keyla! •

(Tia Judith deixa o vídeo pra lá e vai pra frente do palco falar com a plateia.)

Bom, minha gente, depois nós voltamos com o quadro CONTE TUDO PRA TIA. Nós vamos agora pra um rápido comercial, e não esqueçam: ainda hoje, vamos ter aqui uma atriz global, viu, minha gente, que já foi estrela da novela das nove e agora está em dificuldades. Pra vocês terem uma ideia, pra ela poder se comunicar com as amiguinhas dela, não é, as ex-colegas de emissora,

ela tem que usar um celular de quatro chips. Uma lástima. A gente volta já! Não mude de canal ou a tia joga uma praga! E praga de tia pega mais que praga de mãe! (Ri.)

TERCEIRO BLOCO

(Fim do segundo intervalo, Tia Judith volta dublando uma canção. Para a dublagem de repente e vai pra frente do palco.)

Olá, como vão? Continuam bonzinhos? Estamos de volta com Tia Judith Ao Vivo! E o programa de hoje tem muita coisa boa, não é, Keyla? E muita coisa não tão boa! • Porque esse quadro não é bom, Keyla. • Esse quadro que vem aí, eu não gosto. • Esse mesmo! • Eu sei que ele dá audiência, meu amor, mas eu não preciso gostar por causa disso, odeio fazer esse quadro. • Odeio que ele dê audiência. • Odeio ter que fazer porque ele dá audiência. Aliás, eu queria saber quem é que dá tanta audiência pra esse quadro! • *(Olha pro pessoal da classe C.)* Entendi. Pessoal da caravana,... vocês me pagam!

(Entra o vídeo com o quadro UM DIA DE POBRE. Tia Judith na porta do salão de beleza, fala para a câmera.

TIA – Olá, como vão, tão bonzinhos? Estamos aqui pra mais um desafio que Keyla me propôs pra esse quadro que vocês adoram: UM DIA DE POBRE. Eu não gosto nem de falar essa palavra. Vai que bate um vento e eu congelo nela, não é? Bom, hoje, Keyla me propôs que eu viesse a um salão de beleza! Eu estou animadíssima! Um salão de beleza de pobre! Pobre acha que tem beleza! Que maravilha! Vamos entrar!

VÃO ENTRANDO NO SALÃO.

TIA – Confesso que eu tenho um certo receio de fazer meu cabelo ou minhas unhas num salão de pobre. Mas tudo por amor ao jornalismo verdade! Mas esse salão tá até arrumadinho, nem parece salão de pobre.

APARECE O DONO DO SALÃO.

TIA – É você que vai cortar meu cabelo? Cuidado, hein? O último que cortou eu achei que inovou demais e eu sou clássica.

DONO – Mas o último que cortou seu cabelo fui eu.

TIA – Fala aqui no microfone, meu amor.

DONO – O último que cortou seu cabelo fui eu.

TIA – Foi ele? Então esse aqui não é um salão de pobre! E o que é que eu tô fazendo aqui se esse é meu dia de pobre?

CORTA RÁPIDO EM CONTINUIDADE PARA TIA JUDITH VESTIDA DE MANICURE.

TIA – Olá, como vão? Tão bonzinhos? Hoje Tia Judith vai ter um dia de manicure! Que maravilha. Estou aqui com o dono do salão, o estilista... • Ativista? • Ah, é só viado mesmo!

CORTA PARA TIA JUDITH ENCONTRANDO A PRIMEIRA CLIENTE.

TIA – Aqui nós temos minha primeira cliente...

TIA JUDITH SENTA À FRENTE DA CLIENTE. BOTA UMA TOALHA NO COLO, SEMPRE SOB SUPERVISÃO DO DONO DO SALÃO OU DE OUTRA MANICURE. A CLIENTE JÁ ESTÁ COM O PÉ DE MOLHO.

TIA – Tem que fazer pé e mão, é? Hummm.

TIA OLHA PARA OS PÉS DA CLIENTE. VAI PEGAR. TEM NOJO, DESISTE.

TIA – Vamos começar pelas mãos!

COM A CÂMERA ACELERADA, VEMOS A TIA PEGANDO O MATERIAL PRA FAZER AS UNHAS E COMEÇAR O TRABALHO. CORTA PARA A CLIENTE DANDO DEPOIMENTO.

CLIENTE – Pra quem tá começando no trabalho, acho que ela tá indo muito/ Ahhhhhhhh! Me arrancou um bife!

ESPANTO DA TIA. BIFE? CORTA PARA A TIA.

TIA – Como vocês podem ver, é um trabalho minucioso, não é, que precisa de toda a atenção.

CLIENTE – Ahhhhhh, outro bife!

TIA – Desculpa!

MAIS CÂMERA ACELERADA. CLOSE NA TIA.

TIA – Trabalho pronto, minha cliente está pronta pra lançar uma nova tendência na moda unha.

MOSTRA AS MÃOS DA CLIENTE, COM OS DEDOS TODOS COM CURATIVOS.

TIA – Branco esparadrapo e vermelho sangue.

A TIA SORRI.

TIA – Tia Judith em UM DIA DE POBRE.

UM TEMPO.

TIA – Cortou?

CLIENTE – Se cortou? A senhora tirou tanto bife que em vez de manicure devia ser açougueira!

TIA RI. REPARA EM KEYLA E FICA SÉRIA.

TIA – Sem ideias, Keyla!

CORTA PARA O LOGO DO QUADRO. TERMINA O VÍDEO. No palco, Tia Judith continua.)

Eu preferia não passar por isso, Keyla. Semana que vem, vamos mudar esse quadro, tá bom? • Ah, é! Semana que vem nós temos novidade! É a estreia do quadro TIRANDO A POEIRA COM TIA JUDITH. Nós vamos receber aqui... *(vê na ficha.)* Tia Arilma!... Que ótimo, outra tia! Patrícia Fofote! E Geisa. ... Quem são, Keyla? Bom, semana que vem a gente descobre, não é? Adoro descobrir coisas. Falando em descobrir, vamos praquele quadro que vocês adoram, e que eu gosto também: MUNDO SELVAGEM!

(No vídeo, o logo do quadro.)

Hoje, em MUNDO SELVAGEM, vocês vão ver cenas impactantes, que eu mesma fiz. Normalmente é a minha equipe que vai a campo, mas, dessa vez, eu, como boa repórter investigativa, fui com meu carro e meu motorista observar o estranho mundo da classe C.

(Aparece uma foto de um ponto de ônibus.)

Olhem só esse aglomerado de gente, eu diria de povo mesmo, não é? A foto está um pouco distante porque eu não desci do carro, inclusive eu não abri nem a janela, porque eu sou uma repórter investigativa, mas prefiro preservar minha integridade física. Quando eu vi essa multidão ansiosa se apertando nesse pequeno pedaço da calçada, eu preferi ficar no ar condicionado. Alguém da plateia sabe do que se trata essa foto? O pessoal de trás não vale! Aqui na frente. Alguém sabe? *(Vê se tem resposta.)* Um ponto de ônibus! Isso mesmo. Que maravilha. E vejam como a classe C adora. Notei inclusive que é um lugar em que eles aproveitam pra se bronzear, já que o teto é de vidro. Soube que foi a prefeitura que botou o teto de vidro. Que maravilha, a pessoa espera o ônibus pro trabalho e já tem um lazer garantido, porque classe C gosta de se bronzear! É uma coisa curiosa que eu realmente não entendo, mas respeito as diferenças. Fiquei também admirada de como a classe C ama os ônibus. Na hora que chegou o primeiro ônibus, a multidão saiu correndo feliz, uma festa! Eu não consegui tirar uma foto boa desse momento porque, confesso, quando vi todos aqueles populares correndo me deu um certo pânico e eu mandei o motorista arrancar. Bom, eu ia tirar mais fotos, mas foi emoção suficiente pra um dia, eu prometo investigar melhor o MUNDO SELVAGEM nas próximas semanas! Vamos ver agora as mensagens dos internautas, que eu não aguento mais falar de classe C.

(Vai até o computador e vê as mensagens no twitter e comenta. Depois...)

Vamos falar de coisa boa? Nós temos aqui uma novidade pra você que, quando chega a noite, fica rolando na cama sem conseguir dormir. E sem fazer sexo. Porque, quando a gente não dorme porque tá namorando, é bom. Mas quando a questão é a insônia, essa novidade é pra você!

(Aparece a imagem do chá no vídeo.)

TIRO E QUEDA! É um novo chá, maravilhoso, que vai trazer seu sono de volta. Eu ainda não experimentei, mas eu soube que e tiro e queda mesmo, é beber e dormir, não é, Keyla? Que maravilha! É um chá especial, todo feito a partir de produtos naturais como maracujá, maçã, canela, erva doce, alecrim e 30 miligramas de dormonid. E o melhor de tudo: é adoçado com mel de abelhas francesas, o que pra mim faz toda a diferença, não é? Fiquei animada, vou experimentar. *(Pega a xícara.)* • Como é, Keyla? • Não pode misturar com álcool? Eu sei, meu amor, faz tempo que eu não bebo. *(Bebe o chá de vez e deixa a xícara na mesa.)* Que mara/
(Apaga.)

(Uns segundos com Tia Judith apagada na poltrona. No vídeo, aparece um aviso: ESTAMOS FORA DO AR POR PROBLEMAS TÉCNICOS. VOLTAMOS EM ALGUNS INSTANTES. Keyla fala com Tia Judith pelo ponto. Tia Judith abana o ponto como se fosse uma muriçoca. Keyla fala de novo. Tia Judith abana a muriçoca novamente. Keyla fala mais uma vez, Tia Judith tira o ponto do ouvido. Mais uns segundos com Tia Judith dormindo. Walmir entra. Sacode Tia Judith. Tia Judith acorda grogue demora pra entender o que tá acontecendo.)

Walmir? *(Olha a plateia. A princípio não entende o que tá rolando. Depois se espanta consigo mesma.)* Walmir, vá em meu camarim e pegue um comprimidinho verde. Janaina sabe qual é.

(Walmir sai rapidamente. Tia Judith bota o ponto no ouvido.)

Esse chá é perigoso, Keyla. Vamos perder esse merchand, minha filha, não faço mais não. • É perigoso sim, Keyla! Eu tô sentindo amor pela classe C! *(Sorri e acena pro pessoal do fundo.)* Pessoal da caravana,... *(Faz um coraçãozinho com as mãos. Imediatamente tem nojo.)* Eu fiz, Keyla! Esse chá, nunca mais!

(Walmir volta com o comprimido verde e um copo de água.)

Água, Walmir? Por que não trouxe vodka? *(Pega o copo a contragosto, pega o comprimido e toma. Dois segundos depois, levanta elétrica.)* Olá, como vão, tão bonzinhos?

(Walmir sai correndo de cena. Tia Judith animadíssima.)

O programa de hoje tá cheio de novidades, não é, Keyla? • Não tá no ar ainda? • Vamos repetir? Adoro repetir! Uhuuu!

(Sai o aviso no vídeo, vai pro logo do programa.)

Olá, como vão, tão bonzinhos? Tivemos uma pequena pausa por problemas técnicos, mas estamos de volta a todo vapor! Uhuuu! Nós temos o que agora, Keyla? • CONTE TUDO PRA TIA? Uhuuu! Já resolveu aquele probleminha técnico? Uhuuu! • Já? Que maravilha! Uhuuu! Cadê o senhor R., Keyla? Cadê o senhor R.?

(Senhor R. aparece no vídeo.)

TIA – Olá, como vai, senhor R., tá bonzinho? Uhuuu!

SENHOR R. – Tudo bom, tia.

TIA – Animação, senhor R.!

SENHOR R. *(tentando se animar)* – Tudo bom, tia!

TIA – Uhuuu!

(Senhor R. não sabe o que dizer.)

TIA – Uhuuu, senhor R.!

SENHOR R. *(timidamente)* – Uhu!

TIA – Dá um verdinho pra ele, Keyla! *(Ri.)* Muito bem senhor R. Relembre pros nossos espectadores o que o senhor veio fazer em nosso programa!

SENHOR R. – Errrr, eu... eu vim...

TIA – Uhuuu!

(Senhor R. ri sem graça.)

SENHO R. – Eu vim contar pra minha esposa um segredo que eu nunca contei pra ela em dez anos de casado.

TIA – Adoro essas pessoas que não têm coragem de revelar um segredo a dois e resolvem contar na frente de um milhão de pessoas na televisão!

SENHOR R. – É que às vezes é mais fácil.

TIA – É que o senhor aí no camarim, ela aqui na plateia, ela não pode meter a mão em sua cara! Uhuuu! Keyla, eu devia ter tomado só meia verdinha...

SENHOR R. – Errr, então, *(olha pra câmera)* o que eu queria lhe falar, meu amor/

TIA – É que o senhor é gay? Acertei ou errei? Acertei, porque rimou e se rimou é porque é verdade! *(Ri.)*

SENHOR R. – Não, Tia Judith, não é isso não.

TIA – Não? Eu podia ju/ Bom, o senhor tá traindo ela?

SENHOR R. – Não!

TIA – Então diga logo esse segredo que agora eu fiquei curiosa! • Como é que é, Keyla? Só no próximo bloco? Pra que isso, minha filha? Peraí, senhor R., eu e Keyla vamos ter uma DR aqui.

(Sai o vídeo com o Senhor R.)

Pra que só no próximo bloco, Keyla? • Eu detesto esse suspense. Outro dia eu vi na tevê duas cantoras famosas vestidas de urso, que no final do programa iam revelar quem eram. Fiquei vendo aquele programa todo, um programa péssimo, só pra saber quem eram aquelas duas. De repente podiam ser Gal e Bethânia, não é? Simone e Zélia Duncan. Sandy e Junior. No fim, eram Pepê e Neném. Quem são? ... Não, eu não gosto desse negócio de suspense não, vamos revelar logo o segredo de seu Antonio, a mulher dele já deve estar agoniada na plateia. • Senhor R., foi isso que eu falei, meu amor. • Tá bem! No próximo bloco, não percam a revelação de seu Ant/ Senhor R., no CONTE TUDO PRA TIA. E ainda hoje, vamos receber aqui uma atriz global que já foi atriz da novela das 9, que perdeu tudo. Inclusive eu tenho a impressão de que ela tava naquela foto que eu tirei do ponto de ônibus. Não tava não, Keyla? Disfarçada, de óculos escuros! É uma história triste! Fiquem ligados, que a gente vai pra um breve comercial e volta daqui a pouco! Beijo da tia!

(Entra a vinheta de ESTAMOS APRESENTANDO. Tia Judith não sai do lugar.)

Preciso de alguma coisa pra rebater essa verdinha, Keyla. Tô travando.

TERCEIRO INTERVALO

Preciso de alguma coisa pra rebater essa verdinha, Keyla. Tô travando. *(Tenta se mexer.)* Esqueça o gerúndio, viu, Keyla? Já tô travada! • Eu sei, meu amor, mas eu não consigo dar nem um passo pra frente, quanto mais ir pro camarim trocar de roupa. • Isso, manda Walmir pegar um outro comprimido. *(Toca o telefone. Tia Judith se preocupa.)* Antes, manda Walmir atender o telefone aqui, Keyla! • O telefone antes! Pode ser lá de casa! Janaína pode procurar o comprimido enquanto isso. *(Toca o telefone.)* • Qualquer um, meu bem! Pode ser o azul ou o amarelo ou o vermelho... Eu sei lá, eu tô travada, Keyla! *(Toca o telefone.)* Já falei que eu tô travada! Cadê Walmir?!!! *(Walmir entra correndo.)* Pega esse telefone, deixa eu ver quem é! *(Walmir pega o telefone e mostra pra Tia Judith. Tia Judith vê o número.)* Não conheço esse número! Recuse. Como é que a pessoa me liga no meio do programa? No meio do programa só se for uma emergência lá em casa. *(O telefone toca de novo.)* Recuse de novo! O que, Keyla? • Pode ser esse sim, pode ser... Walmir, vá pegar o comprimido no camarim. *(Walmir sai.)* • Keyla, eu vou

perder esse merchand, mas esse “Tiro e queda”, nunca mais. Um negócio que não pode misturar com álcool! Não pode ser de Deus! *(Reflete.)* Ou pode? *(Olha pra cima, sem levantar a cabeça.)* Deus?! Tá aí? ... Não responde... Bom, quem cala consente! Senhor! Eu não quero ver papai agora não, Senhor! Eu sei que eu tava com saudade dele agora há pouco, mas já passou, Senhor. Vamos destravar esse negócio aqui? ... Deus? ... *(Toca o telefone.)* Será que é Deus? *(Ri.)* Não, é uma pessoa insistindo mesmo! Que irritante, meu Deus! *(O telefone continua a tocar.)* Olha, o pedido não funcionou não, Keyla, continuo travada. • Mas eu fui humilde, meu amor. Eu pedi humildemente, todo mundo viu. Eu falei a palavra “Senhor” três vezes. • Porque eu não posso! Eu tô toda travada! Como é que eu vou me ajoelhar?!!! E mesmo que eu não tivesse travada, se eu me ajoelhar eu não me levanto! Cadê Walmir com esse comprimido?!!! *(Walmir entra correndo.)* Walmir, desligue esse celular, pelo amor de Deus! *(Walmir pega o telefone, desliga.)* Me dê logo esse comprimido. E a vodca. *(Walmir desliga o telefone e dá comprimido e um copo de vodca pra Tia Judith. Ela bebe.)* Obrigada, meu bem... • O quê, Keyla? Já? Mas o comprimido nem fez efeito ainda!

(Entra a vinheta de VOLTAMOS A APRESENTAR. Começa o quarto bloco.)

QUARTO BLOCO

(Tia Judith ainda travada.)

Olá, como vão, tão bonzinhos? Estamos de volta com o meu programa TIA JUDITH AO VIVO! Ao vivo... e travada! Eu não vou sair daqui, vocês me perdoem. Qual é a nossa atração agora, Keyla? Ah! Finalmente! Vamos revelar o segredo do Seu Antonio! Como se todo mundo já não soubesse! • Foi o que eu falei, meu amor, Senhor R! Pode chamar.

(Entra o vídeo com o Senhor R. Ele aguarda. Tia Judith aguarda.)

TIA – Entrou?

SENHOR R. – Tia Judith?

TIA – Olá, Senhor R. Como vai, tá bonzinho? Eu tô de costas, eu tô travada.

SENHOR R. – Tudo bem.

TIA – Não posso olhar pro senhor olho no olho agora, mas chegou o momento, Senhor R. O senhor está preparado?

SENHOR R. – Estou, Tia Judith.

TIA – É isso mesmo que você quer? Revelar seu segredo pra sua esposa!

SENHOR R. – É isso sim.

TIA – Então força na peruca! *(Ri.)* Que expressão antiga! Eu não tô bem. *(Ri.)*

SENHOR R. – Bom, eu nunca tive coragem de te dizer isso, mas eu acho que, depois de dez anos juntos, você precisa saber.

TIA – Não fraqueje, seu Antonio!

SENHOR R. – A verdade é que eu...

TIA – Estamos aqui pelo senhor.

SENHOR R. – Eu...

TIA – Vamos lá?

SENHOR R. (*forte*) – Eu gosto de teatro!

(*Tia Judith se vira de vez pra ele.*)

TIA – É o quê? Gente, eu até destravei!

SENHOR R. (*envergonhado*) – É isso mesmo, eu gosto de teatro...

TIA – Deixa eu ver se eu entendi: o senhor gosta de fazer teatro! Sabia que era viado!

SENHOR R. – Não, tia. Eu gosto de ver teatro!

(*Tia Judith em choque.*)

SENHOR R. – Eu gosto de ver teatro. Todas as vezes que eu dizia que ia bater um baba com os amigos, na verdade, eu tava indo pro teatro. E eu não assisto só às peças que fazem sucesso não. Eu vejo teatro alternativo, teatro de grupo, teatro de bonecos, teatro de clown...

TIA – Keyla, tira esse descarado do ar!

(*O vídeo sai. Tia Judith fala tocada para a plateia.*)

Minha querida, eu sei que é duro, eu sei que é uma vergonha, você não precisa se identificar. Mas se quiser a gravação desse programa de hoje pra entrar com um pedido de divórcio, pode pedir pra produção! Tá bom? Keyla lhe dá um dvd, não é, Keyla? Francamente... Seu Antonio Rodrigue, o senhor me decepcionou! Teatro?!!! Outro dia mesmo, Arlete me levou pro teatro. Um monólogo! Uma hora e meia com uma senhora idosa falando sozinha pra plateia. Quem aguenta? Eu saí cinco vezes pra fumar. E eu nem fumo!

(*Se empolga.*)

Vamos agora ver as mensagens dos internautas! (*Pega o telefone.*) Quem foi que desligou meu celular? • É verdade! Então vamos pro nosso próximo quadro: TIA JUDITH DÁ O FLAGRA!

(*Vídeo com a breve vinheta do quadro.*)

Essa semana, nossa equipe de reportagem conseguiu tirar uma foto que ninguém conseguiu até hoje! O rei Roberto Carlos sem a prótese!

(Tia Judith se vira pro telão e aparece uma foto de Roberto Carlos banguela.)

Faltou Corega!

(Vai pra frente do palco.)

Bom, meus queridos, chegou agora o momento mais esperado do programa de hoje. O momento de receber aqui essa pessoa linda, essa pessoa maravilhosa, essa pessoa extraordinária, essa história triste, essa atriz global, que já foi do horário nobre e que agora está passando por grandes dificuldades. • Como assim não vem, Keyla? Eu anunciei essa filha da puta o programa inteiro, ela não vem? • Ficou presa no trânsito? Na nossa van? • Ah, nem chegou na van, tá num ônibus! Sabia que era ela naquele ponto! • Lotado, é, Keyla? Bem feito! Bom, já que essa atriz decadente não veio, a tia vai escolher alguém da plateia pra ser entrevistado aqui!

(Busca alguém na plateia. Leva a pessoa até o banquinho e se senta na poltrona.)

Bom, meu amor, como você não é uma pessoa famosa, não deve ter muito o que falar pra plateia, eu vou fazer o que eu chamo de “entrevista miojo”. Só leva três minutos. Liga o cronômetro, Keyla!

(No telão, um cronômetro marca os três minutos. Tia Judith faz algumas perguntas e agiliza as respostas. Quando dá um minuto e meio, Tia Judith liga o celular.)

Vamos tirar uma foto pra botar no Instagram da tia!

(Quando o celular carrega, Tia Judith percebe que chegaram mensagens e que tem chamadas pedidas da casa dela. Fica aflita, mas dá uma disfarçada. No fim da entrevista, tira uma foto com o entrevistado e posta no Instagram.)

Muito obrigada, meu amor. Foi ótimo! Bom, na próxima semana, eu vou entrevistar uma cantora famosa da MPB que vai revelar... que é hétero! Coisa rara. As fãs vão se chocar! E agora TIA JUDITH AO VIVO vai pra um breve intervalo e a gente/ • Não, Keyla, nós vamos pro intervalo. • Não, eu não vou fazer esse merchand, nós vamos pro intervalo agora e não discuta. *(Pra plateia.)* A gente volta já já! Não saiam daí!

(Tia Judith se vira e vai embora pro camarim, discando no celular. A vinheta de ESTAMOS APRESENTANDO entra um pouco atrasada.)

QUARTO INTERVALO

(Tia Judith chega ao camarim, falando ao telefone, ansiosa.) Pedro? Judith! Recebi suas mensagens agora. Cadê Jean-Louis? Eu quero falar com ele. (*(Decepcionada.)* Mas, nas mensagens você... (E por que você não me ligou do telefone de casa desde o começo?!!! (Entendi. Entendi... .. Então... .. Então nada... Nada... (Tchau. Tchau, Pedro.

(Tia Judith desliga o telefone. Senta na cadeira do camarim. Janaina chega com um vestido, mas Tia Judith nem pega o vestido pra trocar.)

Eu perdi, Janaina. Eu perdi. Jean-Louis teve um momento de lucidez, e eu perdi.

(Janaina sente. Acalenta tia Judith ou senta junto. Escuta.)

Você sabe que eu faço tudo isso por ele. Só por ele. Ele dizia que eu tinha que ser uma estrela. Desde que a gente se conheceu. Eu, novinha, aquele homem lindo... apareceu, me chamou pra dançar... A orquestra tocava “Perfídia”. Eu nem gostava dessa música, mas ele era tão charmoso, que eu aceitei, é claro. E quando ele me apertou nos seus braços, ele olhou nos meus olhos e disse: você tem que ser uma estrela. Eu ri. Eu achei engraçado. Mas ali, dançando pela primeira vez com ele, eu entendi que era com ele que eu queria dançar minha vida inteira. E eu disse pra ele: eu vou ser sua estrela. E foi assim, todos os dias, até... Até o Alzheimer. Até ele esquecer “Perfídia”. ... A gente dançava, e ele dizia que eu tinha que ser uma estrela, e eu ria. Todos os dias. Nunca levei a sério. Mas ele insistia, dizia que eu tinha que ser uma estrela do cinema. Aí, quando a gente veio pro Brasil, que eu só vim por causa dele e só não vou embora por causa dele, que, não sei por que, se encantou com isso aqui, com a Bahia, com o calor, com o sol, não sei. Quando a gente veio pra o Brasil, ele falou que eu tinha que ser uma estrela da televisão. ... Agora eu sou uma estrela da televisão. E eu fiz isso por ele. Eu fiz isso na esperança de que um dia ele tivesse um momento de lucidez e me visse como ele sempre quis ver: uma estrela. E eu sonhava que quando esse momento chegasse, eu pudesse dizer pra ele: Jean-Louis,... Jean-Louis, meu amor, eu fiz tudo isso por você. E hoje ele teve esse momento de lucidez e eu... não atendi o telefone. O Pedro, o cuidador dele, ligou. Ficou nervoso, esqueceu de ligar do telefone de casa, ligou do celular, eu não reconheci o número e não atendi. Quando eu liguei agora, Jean-Louis não tava mais lúcido. Eu perdi, Janaina. Eu perdi... • O que, Keyla? • Tá certo! É o último bloco, Janaina. Tá na hora. Não dá mais pra trocar de roupa. *(Retoca muito rapidamente a maquiagem.)* É só retocar a maquiagem... E ser uma estrela!

(Vai entrar em cena.)

QUINTO BLOCO

(Tia Judith entra em cena animadíssima.)

Olá, como vão, tão bonzinhos? Estamos chegando ao fim de mais um TIA JUDITH AO VIVO! Lembrando que, na semana que vem, não é, Keyla?, vamos ter aqui um rapaz que faz pinturas maravilhosas com a língua. • Tá internado? • Intoxicado com a tinta, é? Bom, agora pra encerrar o meu programa, o MOMENTO MUSICAL.

(A orquestra começa a introdução de BAILA COMIGO. Tia Judith começa a cantar.)

“Se Deus quiser, um dia eu quero ser índio / Viver pelado pintado de verde”... / Peraí, Keyla. Essa música não faz sentido, meu amor. “Se Deus quiser, um dia eu quero ser índio”? Quem é que em sã consciência quer ser índio, Keyla? “Viver pelado”? “Pintado de verde”? Verde não cai bem em ninguém. “Num eterno domingo”? Imagine que tédio. Faustão e Fantástico eternamente! É pra pessoa se matar. “Ser um bicho preguiça”? Sem comentários! “Espantar turista”. Essa eu não entendo. “E tomar banho de sol”? Deus me livre, meu amor! Não. Não faz o menor sentido. Eu até gosto da Rita Lee. Mas quando ela fez essa música, ela tava muito doida. Não. Vamos mudar de música. Vamos fazer uma que eu... amo. É isso! Maestro: “Perfídia”!

(Toca o playback de “Perfídia”. Tia Judith canta toda, emocionada. Termina a canção, agradece o público. Volta pra animação.)

Estamos encerrando agora o nosso programa, quer dizer, o meu programa, lembrando que na semana que vem, tem muita coisa boa! No quadro BOTANDO O DEDO NA FERIDA, nós vamos discutir religião. Eu sei que religião e política, a gente não discute, mas eu discuto. Vamos ter uma mesa redonda com, quem é mesmo, Keyla? Isso: Henri Cristo... Padre Quevedo... e Chico Xavier! • Eu sei que ele morreu, meu amor, mas ele garantiu que vem assim mesmo! Até a semana que vem, pessoal, com mais um TIA JUDITH AO VIVO!

(Entra o encerramento do programa na tela. Tia Judith agradece ao público sem sair do palco. Quando os aplausos terminarem, ela agradece a quem tem que agradecer e diz a última fala, dizendo que se forem beber que a chamem lá atrás no camarim.)

FIM

ANEXO F – Texto dramático **ALUGO MINHA LÍNGUA** de Gil Vicente Tavares.

ALUGO MINHA LÍNGUA
cabaré erotragicômico
 de Gil Vicente Tavares

Atores:

H1

H2

H3

M1

M2

Num frigorífico?

Canção de abertura

*Sejam bem-vindos
 A mesa está posta
 Veio porque gosta
 Desses corpos lindos?*

*O palco é sagrado
 E o corpo profano
 Mas o ser humano
 Tem sempre dois lados*

*Se o sexo é puro
 E a mente é suja
 Misture e não fuja
 Se esconda no escuro*

*Talvez interesse
 Alguma sujeira
 Na peça inteira
 A gente se aquece*

*E mostra a pele
 E dá outra face
 E não há disfarce
 Pois nada repele*

*Nosso cabaré
 Que mais que erótico
 Que mais que irônico
 É e-ro-tra-gi-cô-mi-co*

*Já esperamos
 Risadas sem jeito
 E algum “não aceito”
 Dos mais puritanos*

*A língua se aluga
Pro bem e pro mal
Você é normal?
Procure uma fuga*

*Quer ser depravado?
Quer ser moralista?
Pois entre na lista
Do sempre cansado*

*Padrão que seguimos
Como num rebanho
Pois pense "o que eu ganho
Se só repetimos?"*

*Palavra bonita
Não será ouvida
Mas nunca na vida
É ela que excita*

*Nesse cabaré
Que mais que exótico
Que mais que histriônico
É e-ro-tra-gi-cô-mi-co*

M2
Perversão.

H1
Por um verso grande.

M1
Por um pau grande.

H2
Por uma boceta pequenininha.

H3
Pervertido.

H2
Invertido.

H3
Sem ter tido a intenção.

M1
Com tesão.

M2
Com carinho.

H3
No cuzinho.

H1

Na boceta.

H2

Dá um tapa!

M2

Senta a mão!

M1

Desacata.

H3

Lamba e meta!

H2

Diz na lata.

M2

Perversão.

M1

Porque todos fazem.

M2

Ou querem fazer.

H1

Porque todos querem.

H2

Ou invejam não ter.

H3

Pega o filme que tenha.

M2

Bate uma punheta pensando.

H1

Fecha os olhos enquanto fode.

M2

Chama o nome enquanto grita.

H3

Cospe e mexe enquanto chupa.

H2

Chega ao gozo enquanto xinga.

M1

Alugo a minha língua.

M2

Vendo minha boceta.

H1

Chupo seu pau por 50 reais.

H2

Dou 40.

H3

Dou 30 vezes meu cu.

M2

Numa semana.

H1

Numa semana eu faço...

M1

Uns mil.

M2

Porque gosto.

H1

Preciso.

M1

Me vendo.

H3

Me usa.

H2

Abusa metendo...

H1

Então, cospe.

H2

Então, chupa.

H3

Então, senta.

M2

Então, rasga.

H1

Demônia.

M1

Devassa.

M2

Se tem de graça, pra que pagar?

M1

Se eu pago, eu mando.

H2

Se eu mando, eu posso.

M2

Se eu posso, eu gosto.

H3

Se eu gosto, eu pago.

Canção do domínio alheio

H1

*Qual a graça em ter uma mulher liberta
No fim a gente acerta, mas me obedeça
Tire a roupa e desça como uma cadela
Esqueço do seu gozo e gozo sem ter freio*

*Se for esposa o meio é o cartão de crédito
Meu mérito é pagar a conta ao fim do mês
O curso de inglês, balé e natação
E boa educação, que pouco me interessa
Minha noite começa em beijos de uma puta
Pois nunca é uma luta fazer o que quero
Da esposa só espero alguma janta quente
E que não me apoquente se eu chego tarde*

*Se o seu desejo arde, esqueça; e a família?
Ser macho te humilha, seja submissa
Domingo vá à missa e me deixe em paz
Se eu pago eu mando, eu posso, eu gosto, e seu prazer?*

*Aposto que o lazer te apraz bem mais que sexo
Pois vá ao shopping, compre, gaste o meu dinheiro
Que eu vou nalgum puteiro ou janto com amantes
Depois tudo retorna ao que era antes*

*Veremos a tv, almoço de domingo
Divirta-se num bingo, e eu no futebol
Até se ofuscar o sol dessa desgraça
E a vida passa, passa, passa, passa, passa, passa...*

H3

Passaremos?

M2

Suportaremos?

H1

É assim que nós somos.

M1

É assim que morremos.

H2

Aceitando a convenção.

M1

À beira de um precipício.

H3

Onde o resto é vício.

M2

Ou indício de perversão.

H1

E correto é deixar a vida passar...

M1

Fugir do tédio de um casamento?

H2

Fugir do tédio de ser um medíocre?

M2

Se achar no mais perverso e mais comum?

H3

E ser o convencionalmente ousado?

M1

Perverter o impuro?

M2

Conspurcar o maculado?

H1

Violar o escancarado?

H2

Vitrines de sexo.

M1

Sites gratuitos de pornografia.

M2

Vídeos baixados com gente comendo merda...

H3

Comendo criança...

H2

Comendo velhinhas...

H3

Dois paus no mesmo cu.

M2

Na mesma boceta.

M1

Um taco de beisebol.

H1

Uma bola de golfe.

M1

Um punho inteiro no cu de alguém.

H3

Asiáticas, negras, loiras, morenas, travestis, deficientes...

H1

Eu quero.

M1

Bem-dotados, malhados, raspados, encapuzados, travestis, deficientes...

H2

Eu quero.

H3

Queimaduras. Arranhões. Cortes.

M2

Eu quero.

H1

Arranhões. Queimaduras. Gozo.

M1

Eu quero.

H1

Cortes. Gozos. Arranhões. Queimaduras. Arranhões. Gozos. Cortes.

M1 e M2

Eu quero.

H2 e H3

Eu quero que...

H1

Eu quero que você...

Canção dos prazeres

*Eu quero que você me morda o meu pescoço
 Pegue esse seu pau grosso e ponha aqui em mim
 E goze na minha cara pegue esse cetim
 Que era um lençol velho e faça de algema
 Pois gema, gema, gema enquanto ainda te mordo
 Se queima, queima, queima a cera dessa vela
 O bico do seu peito tá em carne viva
 E viva, viva, viva outra lágrima dela*

*Eu quero agora que você morda o cetim,
 Que era um lençol velho, enquanto a cera queima
 E a vela queima, queima, queima esse pau grosso
 Arranho seu pescoço com a minha algema
 Pois gema, gema, gema e bata na minha cara
 A sua tara é sufocar-me enquanto eu deito
 Se o corte aceito é uma outra lágrima dela
 Me mela, mela com seu gozo aqui no peito*

H2

Me mela.

H3

Mela, mela, me...

H1

Queima.

M2

Queima, queima, quem...

M1

Gema.

H2

Gema, gema e...

M2

Chore.

H1

Viva!

M1

Viva!

H2

Vi...

H3

Prazer?

M1

Dor?

M2

Vontade?

H1

Repressão?

H3

Doença?

H2

Desvio do normal. Desvio de caráter.

M1

De comportamento.

H1

Condição de corrupto, devasso.

H3

Ora, um e outro, o homem e sua mulher, estavam nus, e não se envergonhavam.

H2

Gênesis, capítulo 2, versículo 25.

H1

Capítulo VI - do ultraje público ao pudor; Ato obsceno. Art. 233 - Praticar ato obsceno em lugar público, ou aberto ou exposto ao público: Pena - detenção, de três meses a um ano, ou multa.

H3

Abriram-se, então, os olhos de ambos; e, percebendo que estavam nus, coseram folhas de figueira, e fizeram cintas para si.

M2

Cinta-liga?

M1

Sinta a figa!

H1

Senta, amiga!

M2

quem te fez saber que estavas nu?

H2

Multiplicarei sobremodo os sofrimentos da tua gravidez...

H3

Em meio de dores darás à luz filhos;

M1

O teu desejo será para o teu marido e ele te governará.

M2

Art. 215. Ter conjunção carnal ou praticar outro ato libidinoso com alguém, mediante fraude ou outro meio que impeça ou dificulte a livre manifestação de vontade da vítima.

H1

Pena - reclusão, de 2 a 6 anos.

H2

Pena?

Canção pra diminuir mulher

*Porei inimizade entre ti e a mulher
Se a escrava serve apenas para procriar
Humilha essa mulher se a outra emprenhar
Degredada ao deserto
Não tem errado ou certo
O homem é quem quer*

*Cortaram a cabeça, Judith e Salomé,
Usaram do desejo para assassinar
José sofreu com a mulher de Potifar
Se Eva leva a fama
E Lilith profana
A imagem da mulher*

*Sagradas escrituras
São páginas escuras
Mulheres tão impuras
Marcaram em nossa mente
Mulher é indecente
Se é independente
Mulheres são torturas*

*Não cometam loucura
Chamar mulher de gente*

M1
Protesto!

H1
Atesto!

M2
Detesto!

H2
E o resto?

H3
Honesto?

M1
Traição. Perversão. Sedução.
M2
Incesto.

H1
E a mais velha disse à mais nova:

M2
O nosso pai está velho, e não há homens nesta região, com quem nos possamos casar, como é de uso em toda a parte. Vamos embriagar o nosso pai e deitarmo-nos com ele, a fim de não deixar extinguir a raça do nosso pai.

H2
Naquela mesma noite, pois, deram a beber vinho ao pai, e a mais velha deitou-se com ele, que de nada se apercebeu, nem quando ela se deitou nem quando se levantou.

H3

No dia seguinte, a mais velha disse à mais nova:

M2

Deitei-me ontem com o nosso pai; embriaguemo-lo também esta noite, e vai deitar-te com ele, a fim de não se extinguir a raça do nosso pai.

H1

Também naquela noite deram a beber vinho ao pai, e a mais nova deitou-se com ele, que de nada se apercebeu, nem quando ela se deitou nem quando se levantou.

H2

Gênesis, capítulo 19.

H3

Versículos 31, 32, 33...

H1

Versículo 36:

M1

E, assim, as duas filhas de Lot conceberam do próprio pai.

M2

A mais velha deu à luz um filho, ao qual deu o nome de Moab, pai dos moabitas, que vivem ainda hoje.

M1

A mais nova teve igualmente um filho, ao qual deu o nome de Ben-Ami, pai dos amonitas, que vivem ainda hoje.

H1

O Congresso Nacional decreta: Art. 1º Acrescenta dispositivo ao Decreto-lei nº 2.848, de 7 de Dezembro de 1940 - Código Penal, para dispor sobre o aumento de pena nos crimes contra os costumes que caracterizarem incesto.

H2

Art. 226. A pena é aumentada da quarta parte: se o agente é preceptor ou empregador da vítima ou por qualquer outro título tem autoridade sobre ela...

M1

Parágrafo único.

M2

A pena é aumentada da metade se o agente é ascendente, pai adotivo, padrasto, irmão, tutor ou curador...

M1

Ou possui, com a vítima, laços de parentesco, por consangüinidade ou afinidade.

H3

Afinidade.

H2

A fina idade...

H1
Peitinhos crescendo...

M1
Em vários povos, a menstruação é a passagem para a vida adulta...

H1
Qual homem nunca olhou a coleguinha da filha...

M1
Ou a própria filha.

H2
A menininha na praia.

M1
Ou a própria filha.

H1
E ficou sem graça?

H3
Mas desejou?

M1
Quem controla o desejo?

M2
Quem controla a opção sexual?

H1
Um corpo é um corpo.

H2
Um cheiro é um cheiro.

H3
Cada toque é um toque.

H1
E toque, cheiro, corpo não tem sexo. Só na cabeça de quem controla o sexo.

Canção dos desejos

*Você deseja um corpo ou deseja um nome?
Come só por fome? Fode só o parceiro?
Quem dera eu comesse agora o mundo inteiro
Quem dera eu fodesse tudo que desejo*

*Se eu gosto de um beijo que parece estranho
Se eu cuspo e te arranho e você se excita
Tem coisa mais bonita, fazer o que gosta?
Pois coma sua bosta, meta o punho inteiro*

*Não faço por dinheiro, faço porque quero
Prefiro ser sincero com a minha pele*

*Se o sexo me impele a coisas que condenam
 Condenam simplesmente
 um nome um parceiro
 condenam mundo inteiro
 desejo estranho
 condenam pois excita
 o que gosto inteiro
 condenam o que quero
 para minha pele...
 Isso que condenam
 é o que me consome*

Você deseja um corpo ou deseja um nome?

TODOS

Você deseja um corpo ou deseja um nome?

H2

Pai.

H3

Viado.

M1

Bunda.

H1

Mãe.

M2

Puta.

H2

Prima.

H3

Jovem.

H1

Seios.

H2

Pica.

M1

Velha.

H1

Galinha.

M2

Tio.

H3

Brocha.

H2
Virgem.

M1
Padrasto.

H1
Coxa.

M2
Sobrinha.

H3
Clitóris.

H1
Decente.

M1
Jovem.

H1
Decente.

M2
Efebo.

H2
Adolescente.

M2
Os efebos eram adolescentes, que serviam aos homens, na Grécia.

M1
Até mesmo os filósofos achavam o objeto ideal para o prazer.

H1
Adolescentes, o corpo em desenvolvimento.

M2
Por que não as adolescentes, meninas na flor da idade?

H2
Todos os que são corte de um macho perseguem um macho e, enquanto são crianças, como cortículos de macho, gostam dos homens e se comprazem em deitar-se com os homens e a eles se enlaçar, e são estes os melhores meninos e adolescentes, os de natureza mais corajosa.

H3
Dizem alguns, é verdade, que eles são despudorados, mas estão mentindo; pois não é por despudor que fazem isso, mas por audácia, coragem e masculinidade, porque acolhem o que lhes é semelhante.

M2
Palavras da salvação!?

H1
Ou:

H2
Palavras de Platão!

H3
Correção?

M1
Sedução?

H2
Perversão?

H3
Estupro de vulnerável. Art. 217-A. Ter conjunção carnal ou praticar outro ato libidinoso com menor de catorze anos:103 Pena - reclusão, de oito a quinze anos.

M1
Um famoso cineasta não pode entrar no EUA porque teve relação sexual, consentida, com uma adolescente de 13 anos.

H2
Crime.

H1
Rosto estampado no jornal.

M1
Perversão.

M2
Pecado, sujeira, doença.

H1
Se auto-flagelar para sentir prazer.

H2
Pecado, sujeira, doença, ser abjeto.

H3
Espancar alguém na rua.

M1
Cumpre-se a pena, se for preso, ou é logo solto. Volta-se à vida normal.

H2
Gostar de apanhar, sentir prazer com a violência.

H1
Pecado, sujeira, doença, ser abjeto.

M1
Não poder sentir prazer com o que lhe satisfaz.

H2

Aquele cara é doente, soube que gosta de ser chicoteado quando fode.

H1

Doente!

H3

Aquele cara espancou um adolescente de 15 anos. Sermão na polícia. Um dia de detenção.

M2

O adolescente quase morre.

H3

Pros amigos, porradeiro.

H1

O moleque procurou!

H2

Com 15 anos não sabe se defender, não, é?

M1

Um famoso cineasta não pode entrar no EUA porque teve relação sexual, consentida, com uma adolescente de 13 anos.

H2

Crime.

H1

Rosto estampado no jornal.

M2

Torcidas organizadas se espancam; machos, coisa de homem.

H3

Enfia o dedo no meu cu...

H2

Violência?

M1

Viado.

M2

Perversão?

M1

Agressão!

H3

Meu filho deu um soco em um colega no colégio.

M2

Violência?

H3

Jiu-jítsu.

H2

Macho.

M1

Meu filho foi encontrado beijando um colega no colégio.

M2

Violência?

H2

Desejo.

H1

Viado.

M1

Expulsos.

H1

Os dois.

M2

Perversão?

H3

Meu filho agarra as meninas à força...

H2

Carnaval é isso mesmo.

H1

Também já fui assim...

M2

Minha filha se apaixonou por uma menina.

H3

Psicólogo.

M1

Doença.

H2

Perversão?

M1

Ou agressão pra quem não faz?

H1

Pune-se quem realiza o desejo íntimo de muitos.

M2

Erra quem goza?

H2

Quem se realiza?

H1

Quem não se preocupa com a hipocrisia da sociedade? Está errado?

M2

Quem se entrega?

H3

Quem se prende?

H2

Quem se nega?

M1

Não acende?

H1

Quem se vende?

M2

É pecado?

H2

Quem se rende?

M1

Pro prazer qual é o veto?

H1

Quem vai dizer o que é correto?

Canção da assunção

H3

*Quem vai dizer que estou errado
Pois amo ser enrabado
E me visto de mulher?*

*Não, não é da sua conta
Pois você me vê e aponta
Mas pergunta: "quanto é?"*

*Saiba que meu corpo é meu e deles
Se busco outros prazeres
Realizo a putaria*

*Não, não é da sua conta
Se você me vê e aponta
É despeito ou covardia*

*Se não descobres a si mesmo
Se não sabe o seu desejo
Se não faz o que precisa*

*É uma peça do sistema
Tem a vida por problema
Do que nunca realiza*

*Se eu me assumo travesti
“Onde foi que eu me meti?”
Algum macho me pergunta*

*Mas era ele o pervertido
Pois me via de vestido
E queria dar a bunda*

M1

*Quem vai fazer uma careta
Porque eu vendo minha boceta
E gosto da profissão?*

*Não, não é da sua conta
Pois você me vê e aponta
Mas no fundo tem tesão*

*Saiba que meu corpo é meu e deles
Se busco outros prazeres
realizo a putaria*

*Não, não é da sua conta
Se você me vê e aponta
É despeito ou covardia*

*Se não descobres a si mesmo
Se não sabe o seu desejo
Se não faz o que precisa*

*É uma peça do sistema
Tem a vida por problema
Do que nunca realiza*

*Se eu assumo que sou puta
Eu não entro na disputa
De qual crime mais humilha*

*Pois bem aqui há traidores
Desonestos, devedores
Que se acham a maravilha*

H2
Desonestos...

M2
Traidores...

H1
Devedores...

M1

Maravilha!

H3

O que é a maravilha?

M2

O que é a maravilha pra você?

M1

Imagine realizar metade das coisas que passam pela nossa cabeça?

H2

Quantas cenas de sexo e violência fizemos com as pessoas mais inusitadas?

H1

Pensar é pecado?

M2

E agir?

H3

Reagir?

M1

O prazer de mandar.

H1

Dominar.

H2

Invadir.

M2

Todos os desejos são iguais?

M1

Todos os buracos são iguais?

H3

Qual a diferença entre um ser humano e um animal?

H1

Entre um animal e um ser morto?

M1

Não se manda no desejo.

H2

Mas se manda pela força.

H1

Eu agarrava a galinha, não segurava o desejo, penetrava a galinha, não segurava a cegueira, e a galinha sofria, e eu não via a galinha, e o buraco feria, não sentia a dor, em qual bicho eu perdia a moral e a vontade, e gastava o tesão, numa cabra, num cão, todo mundo fazia, e você também fez, lembra daquela vez, lembra o bicho gemendo e eu todo arranhado, e o sangue escorrendo, e o desejo entornando, se estava errado eu pensava era certo, alívio o desejo, o que tiver por perto, é um gozo sozinho, como fosse

a mulher que se come qual bicho, é somente o prazer que eu sinto a doer, não importa a mulher, ou o bicho, outro gozo, é meu gozo a morrer, alívio a vontade...

H3

E o bicho sofria, uma dor que invade...

H2

E a galinha morria, ou mais cedo ou mais tarde...

M1

Uma hemorragia.

H3

E a cabra seguia, morrer no abate...

M2

O animal não valia...

H2

E o desejo morria, mais cedo ou mais tarde...

H1

E mais tarde eu crescia...

M1

E já era tão tarde...

H3

E o desejo que arde...

M2

Doutra forma surgia...

H1

E o animal...

M2

Sem defesa.

H2

Só um corpo morto.

M1

Sem defesa.

H2

Um corpo morto.

H1

Um animal não se defende.

M1

E o desejo se transforma.

H2

Ou deforma.

M2
Quem ofende?

H1
Transformar perversão.

M2
Por qualquer tentação.

H1
Independe uma crença.

H3
É desejo?

M1
É doença?

H1
Uma caça.

M1
Qual a presa?

H3
Corpo morto?

M1
Sem defesa.

H3
Um corpo morto?

H1
Qual a graça?

Canção violada

M2
*Cá estou eu
Corpo frio
Nem um rio mais de sangue*

H2
*Você morreu
Vida não volta
Qual se fosse bumerangue*

M2
*Um banguê-banguê
Uma chacina
Ou até mesmo um atropelo*

H2
*Estás exanguê
Nua em pelo*

E o seu corpo agora é meu

M2

*Você perdeu
O que de mim
Era verdade, era desejo*

H2

*O que morreu
É vivo em mim
Somente, agora, dou-te um beijo*

M2

*Sou morta e fria
Eu sorria
nenhuma lágrima compensa*

H2

*Te engravidado
Da doença
Que é o desejo em violar-te*

M2

*Não sei que arte
Em violar-me
A carne agora não tremeu*

H2

*Eu te domino
E abomino
Outro desejo que não meu*

H1

Outro desejo que não meu se esconde em algum precipício...

M1

É mais difícil conhecer-me do que conhecer alguém...

H3

Me escondo em quem? Talvez eu fuja de encontrar-me em solidão...

H2

Conheço não, depois esqueço...

H1

Queimo o nome, o telefone, o endereço...

M1

Oi?

H2

Oi.

M2

Você vem sempre por aqui?

H3
Meu amigo.

H1
Prazer.

M1
Fazendo?

H2
Gosto da música.

M2
Você mora aqui perto?

H3
Vai fazer o que depois daqui?

M1
Geralmente venho às sextas...

H1
Bonito, seu vestido.

H2
Moro aqui do lado.

M2
Sim, também gosto.

H3
Mas você sempre veio aqui?

M1
Conhece mais alguém?

H1
Primeira vez.

H2
Já experimentou?

M2
Não sei, é cedo ainda...

H3
Gosto de me permitir.

M1
Fácil dizer.

H1
Nem sempre eu topo.

H2

Mas é divertido.

M2

Beijo?

H3

Que horas são?

M1

Me passa seu número.

H2

Eu quero agora.

H1

Já experimentei.

M2

Fácil.

H3

Mas tem que conhecer.

M1

Não me pega assim...

H1

Vamos ali.

H2

Ainda não me apresentei.

M2

Que loucura isso, heim?

H3

Faço, sim.

H1

Tem que ter intimidade.

M1

Conheci hoje.

H2

Deixe que eu pago.

M2

Tenho que tomar coragem.

M1

Tenho que tomar mais uma.

H1

Você não arrisca?

H3

Mais uma?

H2

Desculpa, mas...

M2

Apressado...

H3

Pele suave.

M1

Com jeito...

H2

Vamos?

H3

Seu nome mesmo é...?

M1

E importa?

H1

Gosto assim...

H2

Tem medo?

M2

Nunca te vi por aqui.

M1

Me solto.

H2

Me jogo.

H3

Me diz, como você quer?

M2

Agora?

H1

Tem certeza?

H2

Só tenho essa vida.

M1

Você só tem essa vida.

M2

Eu sei.

H3

Eu quis.

H2

Cuidado?

H1

Me olhe.

M1

Confiar?

H3

Logo ali...

H2

Quer tomar alguma coisa?

M2

Quer ser mais direto?

M1

Assim não...

H1

Pele macia.

M2

Me solta.

M1

Não gosto.

H2

Arrepiado.

H1

Os pelinhos da nuca...

M1

Nunca pensei...

H3

Peguei.

M2

Deixei.

H2

Mordi.

M1

Estranho.

H3
Desconhecidamente aceito.

H2
Descaradamente feito.

M2
Desastradamente o peito...

H1
O jeito...

M1
Arfando...

M2
Tremendo.

H2
Sem jeito...

H3
Tirando...

M1
A roupa.

H1
Botando...

M2
O sexo.

H3
Tem nexo?

H2
Mereço?

H1
Conheço?

M1
Mascaro.

M2
Tão caro...

H3
Esse preço.

Canção desconhecida

*Me dá sua mão
Conheço, não
Mas dei um beijo*

*O que eu desejo
Assim, tamanho
Eu não conheço*

*Nos vimos hoje
E é tão estranho
O que me foge*

*Que eu pago o preço
E não mereço
O que eu ganho*

*Me dê seu corpo
Mas não dê
Seu endereço*

*Me morda a coxa
E deixe roxa
Mas não marque*

*No coração
Um almanaque
De paixões*

*Somos leões
Que se devoram
Em solidão*

*Me rasgue a roupa
E deixe louca
Essa vontade*

*Mas não invade
O infinito
Do que eu sinto*

*Eu sempre minto
E o prazer
Mascara a dor*

*De sem amor
Eu me perder
Num labirinto*

M2
Vou me perdendo no meu corpo.

H3
Me encontro. Olho. Sorrio. Tiro a roupa.

M1
O movimento é sempre o mesmo.

H2

E suas variantes.

M1

Fico nua, mas de sutiã.

H2

Só de luz apagada.

M2

Não deixo olhar as estrias.

M1

Na primeira noite não faço...

H1

Sou sempre o primeiro a chupar.

H3

Espero a novidade.

H2

E são sempre os mesmos corpos.

M1

Espero o diferente.

H1

O outro corpo sempre mente.

M2

Me procuro noutros corpos?

H1

Me canso noutra foda?

H3

Insisto em ser assim.

M1

Sou livre.

H2

Sou triste.

H1

Sorrio.

M2

Um rio de mesmice.

H3

A realidade já é ficção.

M1

E na ficção eu não tenho piedade.

H3

Matou de verdade?

M1

Fudeu de mentira?

M3

Quem tira, se vira, atira, admira, e pira e vira um nada?

H2

A TV ligada exibe um bando de bundas.

H1

E peitos refeitos.

M2

Um corpo suado.

H3

Um corpo sangrando.

H2

Um tiro na cara.

M1

A tara do louco.

M2

Um pouco de guerra.

H2

Quem erra se despe.

H3

É tinta ou sangue?

H1

Suor? Uma lágrima?

M2

É pus ou é gozo?

H3

Eu pouso a vista de leve na tela, hipnotizado, meu olho cansado enquanto, do lado, a mão mexe nela...

H2

Na tela, se é tola, a vela, a rola, a guerra, Gomorra, Iraque, favela, criança com crack, e mais nenhum baque, enquanto, do lado, a mão mexe nela...

M1

Sem nenhuma ereção.

H1

Eu rio.

M2

Disfarço um interesse.

H2

Vou repetir noutra corpo a via crucis do meu tédio.

M2

Será outro corpo e sempre a mesma comunhão, vinho e pão, sangue e carne...

H3

Perversão?

H1

Nem isso.

M2

Me engano.

H2

Me desgasto.

M1

Corpo gasto.

H3

Gesto insano.

M2

Naquela vitrine me vejo no tédio daquele olho me vejo no sexo daquele corpo me vejo cansaço e mesmo rosto...

H1

Me vejo ereto por um tempo me vejo certo errado atento...

H3

Me vejo sem gozo sem gás sem gosto...

M1

Me vejo sem rosto me vejo sem corpo me vejo sem sexo...

H2

Repito o complexo jeito de ser natural...

H3

Vendo um pau.

M2

Mais um pau.

H3

Vendo um cu.

H2

Mais um cu.

H1

É normal tanto tédio?

M1

E a rima?

H1

Remédio?

H2

E a sina?

H3

Assédio?

M2

Nem isso...

M1

Enguiço no corpo.

H2

Feitiço tão morto.

H1

Naquela vitrine.

H3

Naquela esquina.

M2

A puta menina.

M1

Assim me vesti.

H2

Vou ser travesti?

H3

Comer uma bunda?

H1

E o tédio afunda...

M1

Sem graça.

H3

Vontade?

M2

Apenas me invade por essa vidraça...

H2

O bafo, cachaça me cheira a cidade.

H3

E o sexo é sujo?

M1

Nem sei se me importo.

H1

Repito e arroto.

M2

Me gasto. Sou puta?

M1

Me lasca essa gruta.

H2

Me fode gostoso.

H1

Com cara de gozo repito cansado...

H3

O que já foi mostrado.

M2

O que já não me anima...

H2

Procuo outra rima que fuja do tédio...

Canção exposta

*De tantas bocetas que vi nesse filme
Não há novidade em seu corpo normal
O vídeo me mostra que é sensacional
Foder de um jeito que não acho graça*

*Por mais que se faça não vejo sentido
Meu corpo fodido repete a sina
De ser uma lista de supermercado
Apenas usado por um avalista*

*Repito, repito, refaço o gesto
E o corpo em protesto se cansa se cansa
Me exponho à lembrança que sou objeto
E o corpo cansado protesta, protesta*

*Fingimos a festa, a grande orgia
Mas onde ficou nosso entusiasmo
Espasmo, contraio, me traio e gozo
Sem gozo eu gozo gozando em você*

*Até me perder do desejo que é são
E só repetir, repetir todo mundo
Num tédio profundo navego entre corpos
São todos iguais nessa televisão*

*Me exponho, me exponho e o tédio me invade
 Finjo ser tarado, com cara de mau
 E o tédio me fode, o cansaço é normal
 Em qual lençol sujo deixei a vontade*

*Meu corpo é seu corpo, qualquer e sem mim
 Troquei o desejo por uma invenção
 Não há perversão, há somente uma regra
 Que esfrega na cara que eu seja assim*

*E o tédio, e o tédio, e o tédio e o tédio
 E eu repito, e eu repito, e eu repito, e eu repito
 Estou nesse escuro, não mais acredito
 Num sexo puro que fuja do tédio*

M1

Esse aqui é meu seio que tantos chuparam. Muitos na plateia olham eles, analisam eles, e ficam se imaginando pegando, chupando eles. As mulheres vão se comparar, ter inveja, ou pensar; nisso e naquilo outro o meu é mais bonito. A nudez provoca milhões de coisas na cabeça das pessoas, e apenas comentários estupidamente moralistas ou desagradavelmente ousados são feitos a quem está do lado. Sairão daqui dizendo que não havia necessidade desses seios de fora. Outros vão dizer que essa bobagem de nudez é transgressora. Tantos outros dirão que essa nudez transgressora é uma bobagem. Alguns vão dizer, para afirmar sua masculinidade e pra exacerbar seu desejo, comentários sórdidos elogiando ou comparando, ou criticando o formato dos meus seios, sua cor, o tamanho dos bicos.

M2

Esse aqui é meu sexo onde tantos gozaram. Nesse momento algum marido, namorado ou esposo está dando um riso sem graça, ou fingindo não estar interessado. Alguns vão procurar os detalhes, forçar a vista pra ver se conseguem perceber meus lábios por baixo dos pentelhos. As mulheres acharão desnecessário, darão risinhos nervosos, beliscarão seus companheiros. Será que me constrange, mas excita estar assim exposta? Muitos torceriam pra que eu enfiasse o dedo em minha boceta pra ver se estou molhada. Muitos imaginarão o gosto do meu sexo. Todas as bocetas são diferentes, porém se igualam nas categorias que podemos ver em fotos e filmes pornográficos. Mas sempre haverá o interesse em olhar meu sexo.

H1

Esse aqui é meu cu onde tantos meteram. A essa altura muitos devem estar se perguntando; será que ele realmente deu o cu? Será que meteram? Se eu sou viado, se prefiro comer ou ser comido. Alguns fantasiarão a minha posição predileta, ou a posição predileta em que gostariam de meter em meu cu. Minha exposição vai corroborar a ideia de que pessoas de teatro são promíscuas, metidas a irreverentes, todas gays. A palavra cu é uma das prediletas para arrancar risos bobos da plateia. Nervosismo, castração? Timidez? O fato é que dizer cu leva ao riso, mesmo que seja numa situação onde eu diga que dou meu cu, algo que muitos fazem, muitos gostariam de fazer, muitos jamais farão. Algo simples e rotineiro. Qual a graça do prazer?

H2

Esse aqui é meu pau onde tantos sentaram. Ele está mole? Meia-bomba? Me expor mostrando meu pau acarreta na plateia a automática análise do tamanho do meu pau. Eu poderia agora ficar mexendo nele para ele engrossar. Eu poderia agora falar de como eu prefiro meter meu pau, em que posição. Falar da quantidade de esperma que sai dele. Se prefiro uma única foda longa, ou se gozo mais de uma vez. Se tenho ejaculação precoce. Poderia falar se já brochei, assunto tolo que serve como alento pros brochas e afirmação de masculinidade pros que dizem nunca ter brochado. Tudo isso é muito chato. Essas conversas todas levam ao mais comum, levam ao cansaço das repetidas discussões limitadas e convencionais sobre o sexo.

H3

Esse é meu corpo nu. Exposto. Com os defeitos e qualidades que fazem a humanidade cultivar paixões, estéticas. Um grande pedaço de carne para onde todos olham inevitavelmente. Com constrangimento. Desviando o olhar das partes mais eróticas pra não incomodar o parceiro, ou não se assumir curioso. Será que algum homem supostamente heterossexual da plateia, me olhando, sentiu algum desejo, se imaginou pegando em meu corpo, em meu sexo, se imaginou chupando meu pau ou lambendo meu cu? Isso aqui é um corpo exposto como um cadáver. Os acidentes de carro, o suicídio dos que pulam de um prédio, qualquer desagradável evento onde vejamos cadáveres fica repleto de curiosos. Várias pessoas ficam olhando pedaços de corpos, sangue, vísceras, com uma curiosidade que me parece muito próxima daquela por um corpo vivo. Olhos atentos, ou sem graça. Algum tipo de excitação bem próxima parece motivar as praças repletas para um enforcamento ou uma cena de sexo explícito ao vivo.

M1

Eu poderia dar um depoimento pessoal...

M2

Inventar alguma história picante...

H1

Poderíamos simular uma orgia...

H2

Nos mostrarmos desinibidos para que suas projeções sexuais se satisfaçam... O quão interessante e necessária é uma cena de nudez numa peça?

H3

Quanto do meu corpo eu me dou por um desejo profundo? O quanto eu apenas alugo para ser mais um?

M1

O quanto eu quero que me chupem?

M2

O quanto eu quero que gozem em mim?

H2

O quanto eu quero que comam meu cu?

H1

O quanto eu quero uma ereção?

H3

Me masturbo, masturbo, preciso estar pronto.

M2

Pro grande encontro onde só me repito.

H1

Mascaro o prazer numa cara de grito.

M1

Artificial.

H2

Alugo minha língua.

M2

Artificial.

H1
Alugo meu desejo.

H3
Artificial.

M1
Alugo meu prazer.

H2
Artificial.

M1
Imoralidade plastificada.

H1
Putaria pasteurizada.

H3
Corpos montados. Forjados. E falsos.

H2
Ditadura erótica. Comportamento calculado.

M2
Falso despudor. Me dispo. Me usam.

H1
Tessão enlatado. Seguir o padrão.

Canção das bobagens eróticas

*Bote uma lingerie
Enfie o consolo
Bote roupa de couro
Se mele de chantilly*

*E vista uma capa
Faz cara de tesão
Exibe o seu peitão
Na bunda dê um tapa*

*Calcinha de oncinha
Faz a colegial
Com a cara de mau
Diz que é toda minha*

*Finjo que estou bravo
Peço um strip-tease
Fique descalça e pise
Em mim como um escravo*

*Agora, pra metê-lo
Preciso uma chupada*

*Pois não me serve nada
Ficarmos nus em pelo*

*Foi tanta presepada
Bobagem teatral
Tão artificial
Que dei uma brochada...*

H2
Bobagem teatral...

M1
Tão artificial...

H2
Sem personalidade.

H3
Não há mais vontade.

M2
Repito o padrão.

H1
Cansado.

M1
Repito de novo.

H2
Cansado.

H3
É assim que sempre termina.

M1
Sem nenhuma rima satisfatória.

M2
Num bocejo inútil de repetição.

H3
Perversão?

H2
A língua se cala...

H1
Sem rima.

M1
Sem graça.

H2
Cansados...

M2

Gastos...

H1

À procura...

H3

De que?

M2

De que?

H1

De que?

H2

De que?

M1

De que?

H3

Alugo uma língua.

M2

Compro um corpo.

M1

Vendo a alma?

H2

Rifo o riso.

H3

Sofro o gozo.

M2

Já não espero...

H1

Algo mais vivo.

H2

Ou mais sincero.

M1

Procuro a minha perversão.

H1

Alugo alguma identidade.

H3

Procuro na língua a reinvenção.

H2

Não quero imitar uma falsa verdade.

M2

Onde todos se fodem porque tem que ser.

H1

E esse desejo não é natural.

M1

Onde todos se privam de uma perversão.

H3

E castram o tesão e assim passam mal.

H2

Procuro a sujeira.

M2

Que seja só minha.

M1

Procuro o mais baixo.

H2

Que seja o que quero.

H3

Seja mais sincero.

H1

Que comam a bunda.

M1

Que cusпам, que mijem.

H2

Mas seja a verdade.

M2

Verdades afligem.

H1

Que eu tenha vontade.

M2

Vontades se fingem.

H3

Melhor repetir o que é sujo ou moral.

M1

Mas que seja igual ao que vê na TV.

H2

Mas que seja igual ao que mentem na missa.

H1

A vontade omissa.

M2

Transgressão combinada.

H3

Alugo minha língua?

M1

Não serve mais nada.

Canção da venda e aluguel

*Quantos corpos alugo e finjo gostar
 Quantos gozos forçados pra não fazer feio
 Existe outro meio para eu ser aceito?
 Silicone; um peito, comprimido; ereção*

*Quantas rezas alugo para me achar normal
 Missa dominical pra fingir correção
 Se eu castro o tesão eu me sinto aceito?
 Ereção vendo um peito, oprimida a moral*

*Se eu alugo minha língua ou me vendo a isto
 De ser o muito casto ou o bem pervertido
 Quanto de uma verdade me traz um sentido
 Sou eu mesmo ou me alugo, me vendo? Desisto?*

*O que existe por trás de um pedaço de carne
 O desejo é a prova que ainda estou vivo
 Pode ser sem decoro, cruel, primitivo,
 É a carne sangrando nesse matadouro.*

ANEXO G – Texto dramático **O INDIGNADO** de Cláudio Simões e Djaman Barbosa.

FRANK – Vocês acham que eu devo fazer uma plástica? Mudar o meu nariz? Que é que vocês acham? Não ria não, é sério. Uma amiga me sugeriu outro dia. Ela disse, “Frank, você devia fazer uma plástica! Hoje em dia a gente pode corrigir pequenas imperfeições, etcétera”. Eu perguntei: “Que imperfeições?” Ela riu, como se estivesse na cara. Eu perguntei de novo: “Que imperfeições?” E ela disse: “Tá na cara!” Eu não agüentei e ameacei: “Ou você fala ou eu te deixo aqui no meio da Paralela” – ela tava de carona. Ela, na maior naturalidade, disse: “Seu nariz, por exemplo.” (*Indignado*) O que é que tem o meu nariz? Ela riu de novo! (*Mais indignado.*) Responda, o que é que tem o meu nariz? Ela me olhou e disse: “Que cara de pau!” (*Ainda mais indignado*) Cara de pau por quê? (*Amiga.*) “Esse seu nariz não vai te levar pra lugar nenhum, né, Frank?” Eu que quase não levava ela pra lugar mais nenhum e despejava ela lá no meio da Paralela, chovendo. Mas aí eu comecei a pensar: será? Ela viu que a minha cara não tava boa. Aliás, pra ela a minha cara não devia nunca tá boa, né? Ela viu meu mau humor e tentou fechar o assunto: “Todo mundo precisa de alguma plástica” Mas eu não sou todo mundo, eu sou um ator. Eu tenho mais de vinte anos de profissão... com esse nariz. Eu fiz as duas peças de maior sucesso do teatro baiano até hoje, fiz cinema, fiz tevê... com esse nariz. Mas vocês não acham que eu seria bem melhor ator com um nariz menor? E o sorriso? Será que não tá na hora de recapear tudo, fazer clareamento a laser? Tem que ser a laser, que tudo agora é a laser. Tatuagem: a laser; tirar gordura: a laser; depilação: a laser; dentes brancos: a laser. Fui fazer o clareamento: não pode tomar café, não pode tomar açaí, não pode comer chocolate, tomar vinho, suco de uva, comer feijão. Doutor, e fuder, pode? Graças a Deus! Porque eu já tava preocupado, não pode fazer nada que é bom! Mas os dentes ficam brancos! Porque hoje, ator tem que ter dente branco. Aliás, qualquer pessoa que queira fazer sucesso tem que ter os dentes perfeitamente brancos. Tô quase escovando os dentes com Omo Progress. Ator não pode ter dentes amarelos, não pode ter dente torto, não pode engordar, não pode **envelhecer**. Eu falei que tinha mais de vinte anos de profissão? Esqueçam. Depois que eu cortar metade do nariz, depois que eu fizer um preenchimento aqui (*mostra os vincos acima dos lábios*), botar botox aqui, aqui, aqui e aqui!, eu não vou ter muito mais do que vinte anos de idade. Ok, vou ter que fazer um implante capilar. E desaparecer durante uns meses, porque aquilo é ridículo: ficam umas mudinhas de coqueiro na cabeça das pessoas, cês já viram? Até aquilo crescer... E sorte se crescer certo, que já ouvi dizer que às vezes cresce pra dentro, é um horror. Mas isso não é nada diante de todas as lipos que eu vou ter que encarar pra perder a barriga. Sim, a pessoa podia malhar, mas uma lipo é muito mais rápida e eficaz. É uma invenção divina. Eu dizia em Vixe Maria que era coisa do diabo, mas é uma invenção de Deus! Outro dia eu vi na revista: uma ex-big brother dessas da vida, fez uma lipo porque tinha exagerado um pouquinho na comida no último mês e tinha engordado dois quilos. Eu adorei isso. Malhar pra quê? Eu vou ficar me acabando numa academia como uns amigos meus, que não querem envelhecer, e tome spinning, e tome musculação, e tome pilates, que é pros zen? Que nada! Lipo! Saiu de férias, engordou meio quilo? Lipo. No meu caso, é no plural: lipos! Porque são anos de gordura acumulada, mas tudo isso vai ser passado. Esperem minha cara nova. (*Um tempo.*) Podem esperar sentados porque o que eu acabei de falar foi ficção. Eu não acho que eu preciso de plástica. E eu posso até ser cara de pau, como disse minha amiga, e sou mesmo! Porque um ator, antes de tudo, tem que ter cara de pau pra chegar aqui no palco e fazer vocês acreditarem nele. Só que eu não tenho cara de pau pra dizer que tenho 38 anos! Nem

pra fazer plástica pra ficar mais jovem, que isso não dá certo. Se plástica fizesse alguém ficar mais jovem, Susana Vieira ia ser *Sinhá Moça* e ela não é! E a coisa tá sem limite. Antigamente era só uma plástica rápida, rosto e pescoço. O olho ia ficando de japonês que nem a Elza Soares (*estica a cara, puxando os olhos*), mas tudo bem. Mas aí vieram o botox e o silicone! Me digam aí, onde é que vai parar essa mania do botox? Porque eu conheço algumas mulheres que usam um pouquinho aqui, uma preenchimentozinho ali, que parece até natural. Mas tem outras que não! Elas botam botox em tudo. Tem umas que botam o botox aqui na sobrançelha e ficam assim (*puxa as sobrançelhas*), parecendo o demônio. Já imaginaram se eu faço um negócio desses? Acabei de fazer *Vixe Maria*, vão dizer que eu não consegui sair do personagem. Elas se enchem de botox e ficam com aquela eterna cara de espanto. Aplicam botox na testa toda! Quando é uma atriz, e tem que fazer uma cara de raiva, cadê a testa? Só mexe o couro cabeludo. E o silicone? Os peitos tão cada vez maiores. Você namora uma loura e ela já vem equipada com air-bag. O pior é que nem sempre dá certo e o peito fica vesgo. Já viram uma assim? Fica um bico de olho no peixe e o outro no gato, parecendo farol de milha alterado. Mas elas não ficaram contentes com o silicone e agora a moda é preencher a boca. E não são só as mais velhas que as bocas foram murchando com a idade não. São as novas também. Outro dia eu vi uma atriz numa novela que precisava de uma tela em wide-screen: metade da tela pra ela e metade pra boca. Com as mais velhas, a coisa piora, porque aí elas preenchem a boca, preenchem esse vinco aqui, que aos trinta anos isso cai, pintam o cabelo, esticam a cara, botam o botox... e ficam todas iguais! A gente não sabe quem é quem. Eu mesmo, se não tiver legenda, não consigo saber quem é que tá do lado do Lula, se é a dona Marisa ou a Marta Suplicy! As duas tão iguais. Eu tenho medo de uma hora dessas o presidente confundir as duas e levar a Marta pra casa. Se a Marta protestar, ele ainda vai dizer: relaxa e goza! Difícil vai ser **ele** relaxar e gozar, porque convenhamos que a performance sexual de uma mulher dessas fica prejudicada. Vocês já repararam como as bocas ficam esticadas? Elas não conseguem mais fazer bico, gente! Como é que beija? Como é que faz sexo oral? Como é que um marido deixa a mulher fazer uma plástica dessas?! Não dá, não fica natural. Eu vou mexer em minha boca pra quê? E o nariz?! (*Pega no nariz.*) Bom, o nariz... Não! Deixa o nariz quieto. (*Sai do assunto "nariz".*) E pra algumas pessoas, a plástica não é suficiente. Elas querem mais... elas querem o photoshop. O photoshop tá em todas, vai da Veja à Playboy. Até vaca tá usando. Juro, tem panfleto de exposição rural que usa photoshop nas vacas. O que o cirurgião não esticou, o photoshop estica. Outro dia eu vi um cartaz de uma cantora, cujo nome não precisa ser mencionado. Era um cartaz imenso, ali na Av. Tancredo Neves – não adianta que eu não vou dizer o nome da cantora. Mas usaram tanto photoshop, tanto photoshop, que a mulher não tinha mais poros! Eu olhei praquilo e disse: “Ivete!” Ivete é o nome da minha amiga que tava de carona no meu Uno Mile, no momento em que eu passava pelo tal cartaz da cantora cujo nome eu não revelo. Uno Mile, esse, que eu pretendo vender caso me decida pela plástica. (*Esconde o nariz.*) Então. Eu vi o cartaz, e gritei: “Ivete! O que fizeram aqui?” Foi aí que Ivete me informou, com aquela cara de naturalidade insuportável dela: “É photoshop. É pra corrigir pequenas imperfeições, etecétera”. Já deu pra ver que Ivete é obcecada com essas tais pequenas imperfeições, e eu não faço a menor idéia do que ela quer dizer com “etecétera”. Só sei que ela olhou pro cartaz e falou: “Tá perfeita!” Sim, Ivete! Tá perfeita, mas uma pele dessas eu só vi no elenco de Toy Story. Ivete nem me respondeu, que ela tava mais preocupada em fechar rapidamente a janela do carro porque tava começando a chover e ela não podia molhar os cabelos por causa da escova progressiva. Sim, porque ela faz, como todas as mulheres atualmente, essa escova “obsessiva”, que deve ser pra corrigir pequenas imperfeições e etecétera. Tomei meu rumo pra Paralela e foi aí que Ivete me fez pensar em plástica. Fiquei pensando: será que é por causa desse nariz que tem gente com quem eu falo que não olha pra mim? Digo assim, eu tô

falando e a pessoa não olha diretamente pra mim, desvia um pouco o olhar, sabe como? E eu gosto de falar olho no olho, encaro mesmo a pessoa quando estou falando, pra ela ver que eu tô falando sério. Porque nesse país, as pessoas têm a tendência de achar que os outros nunca tão falando sério. Ainda mais eu, né? Ator de comédia... Se um aviso diz: PROIBIDO FUMAR, o brasileiro acha que não é sério e acende o cigarro. Hoje você vai a um teatro, e a produção bota um monte de aviso numa gravação, dizendo pra desligar celular, não fotografar, não filmar. Ninguém repara. Algum de vocês reparou? Algum de vocês reparou que hoje não teve nenhuma gravação dessas? Porque tem produções que até criam textos engraçados pra chamar a atenção pra necessidade de desligar os celulares no teatro, e as pessoas reparam, riem e tudo. Mas ninguém leva a sério! Claro, é comédia! Aí, a gente chega no palco, olha pra platéia e parece uma árvore de natal, todo mundo piscando. Por isso que eu acho que, no teatro, a gente tinha que começar a usar a técnica do olho no olho. Você chega no teatro e, ao invés de uma gravação, tem um ator avisando, olho no olho. (*Severo.*) Desliguem seus celulares porque se ele tocar durante o espetáculo vai atrapalhar você, a pessoa que está do seu lado acompanhando a peça, os atores, no caso eu, que precisam se concentrar nas marcações, nas deixas, o pessoal da técnica que precisa estar atento na hora de mudar a luz, colocar o som. Desliguem! Não botem no vibracall não! Porque se ele vibrar, você vai atender! Que ninguém agüenta sentir aquele negócio vibrando. Aí, você pega e, mesmo que tente desligar sem falar nada, só a luz do celular já vai. Mas você pode ser daqueles que acham que pode tentar dispensar a pessoa que quer falar com você: “eu não posso falar... eu tô no teatro... te-a-tro... tô no teatro, porra, não posso falar agora!” Você acha que isso não incomoda? E provavelmente, a ligação vai terminar com: “te ligo depois”. Ou seja, é uma ligação que podia esperar o final da peça. Agora, isso, eu tô falando de gente que tem o mínimo, mas bem mínimo mesmo, senso. Porque já me aconteceu em Vixe Maria, o cara atendeu o celular e ainda reclamou pro amigo: “Fale mais alto, que eu tô no teatro e esse povo no palco faz muito barulho!” Acredite: são poucas as possibilidades reais de acontecer uma emergência que só você pode resolver durante o período de um espetáculo teatral. Não tem desculpa pra um celular permanecer ligado: se você tá com um familiar doente em casa e pode precisar sair com urgência, talvez devesse estar ao lado dele, fazendo companhia e não aguardando notícias da saúde do coitado pelo celular. Se o miserável desencarnar, olha o sentimento de culpa! Imagine que o tempo que você está no teatro é como se você tivesse se ausentado da cidade: outra pessoa vai ter que resolver aquela “emergência”, porque você está indisponível. Por isso, a menos que você seja bombeiro, cirurgião ou Superman: DESLIGUE O VIBRACALL. Outra coisa: não filme o espetáculo, nem tire fotos, sem prévia autorização. Se Gilberto Gil tá nesse vício, nessa mania, nessa loucura, problema dele. Isso é um desrespeito com os artistas, com os autores, com a direção, com os técnicos. Quando um ator percebe que tem alguém filmando ele se desconcentra, porque ele se preocupa em como aquilo vai ser usado. Ele não fica à vontade. Se você realmente quiser uma lembrança do artista, espere até o final do espetáculo e peça pra tirar uma foto com ele. Se o artista não tiver outros compromissos, não estiver com algum problema de saúde ou não necessitar de três horas pra tirar uma maquiagem de Diabo e uns coturnos miseráveis que machucam os pés, é quase certo que ele vai receber você. Mas não é isso que você quer. Você quer ser o primeiro a postar aquela imagem no YouTube. Quer se vangloriar com seus amigos, como se tivesse feito algo que não seja se apropriar do trabalho alheio. Você pensa que é avançado porque tem idéias progressivas sobre direitos autorais e de imagem, cita até o ministro! Isso significa que qualquer pessoa pode divulgar fotos suas e vídeos seus que você não autorizou? Isso você não vai querer, né? (*Vai se empolgando e ficando cada vez mais agressivo.*) O direito de imagem é tão protegido por lei quanto o de propriedade. Se você acha que esse direito tá ultrapassado e, por isso, pode filmar e fotografar a seu bel-prazer, a produção poderia achar que o

direito de propriedade também é ultrapassado e recolher sua câmera e seu celular. Mas isso não vai acontecer, porque a produção desse espetáculo acredita na discussão sobre mudanças de paradigmas quanto aos direitos, mas acredita também em que se cumpra a lei até que ela seja mudada. (*Hiper-exaltado.*) Por isso, já que o artigo 301 do Código de Processo Penal diz que qualquer pessoa do povo pode prender quem estiver em flagrante delito, e como eu sou do povo e tô flagrando você, infringindo o artigo 184 do Código Penal Brasileiro, se você não desligar essa porra desse holofote agora e não desarmar esse caralho desse tripé imediatamente, você vai sair daqui direto pra cadeia, marginal! (*Volta subitamente ao normal, uma simpatia.*) Depois de um aviso desses a pessoa não grava mais nada, concordam comigo? Tá certo que é um pouco agressivo e que é capaz da pessoa levantar e ir embora do teatro na hora com medo de levar uma facada no meio da peça. Mas acho que ia funcionar. Eu ainda não usei, mas vou usar. Falando nisso, desligaram os celulares? Porque já viram que o espetáculo é informal, né? Se tocar no meio da peça eu atendo. E ainda digo que sou o amante. (*Faz que tá ao telefone.*) “Teatro, há-há-há, que nada, a gente tá no motel!” (*Pára com o telefone.*) Isso vale tanto pra mulher quanto pra homem, já tô avisando. Vai ser um vexame, e, se bobear, ainda cai na net, porque, pra ninguém querer ser o primeiro a botar as imagens desse espetáculo no YouTube, eu mesmo já tô botando. Mas a técnica olho no olho funciona, vocês não acham? E pode ser usada pra tudo. No avião, por exemplo, onde ninguém presta atenção nas instruções da aeromoça. Ao invés de toda aquela mímica, ele pode usar o olho no olho. (*Aeromoça.*) “Srs. Passageiros, eu sei que os senhores são inteligentes, que já viajaram milhares de vezes, sei também que os senhores são muito religiosos e que seu piloto é Jesus, mas considerando que o nosso é o Comandante Hamilton, não custa nada prestar atenção em regras de segurança que podem salvar suas vidas, pra que na primeira turbulência não fiquem aí gritando como histéricos e se mijando nas calças, sem saber o que fazer a não ser perguntar ‘por que eu votei no Lula?’” Não ia ser mais eficiente? Porque tem que acabar com essa mania de o brasileiro achar que nada do que se diz é sério, é pra valer. Nem as leis. Naquele dia mesmo, eu na Paralela com Ivete, passei por um cara dirigindo sem cinto e a mulher do lado segurando um bebê. Num reflexo, eu desabafei: “Ninguém obedece às leis nessa cidade?” Ivete se ofendeu. Eu tinha esquecido que a maluca coleciona Kinder Ovo e infrações de trânsito. Ela tava quase perdendo a carteira depois que fotografaram ela avançando o sinal ali no cruzamento da Vasco com a Garibaldi, falando ao celular e sem cinto de segurança. A criatura louca ainda foi reclamar da multa tripla no DETRAN, alegando que quem tava dirigindo não era ela, era o marido. O cara do DETRAN mostrou a foto dela dentro do carro e perguntou: “Seu marido usa sempre esse vestidinho?” Ela deu graças a Deus que a foto não podia mostrar que ela tava bêbada e calou a boca. Mas agora, que eu tava tocando na ferida, ela atacou: (*Ivete*) “Seu corpo obedece a uma lei, Frank! A lei da gravidade. É por isso que sua bunda tá caída.” (*Indignado.*) “Que é isso, Ivete? Não basta o meu nariz, agora vai invocar com a minha bunda?” Ela olhou bem pra mim e disse: “A barriga e o peito também.” Depois, ficou emburrada pra um canto e eu emburrado no outro, pensando em como é difícil uma lei pegar no Brasil. Aí, lembrei que tem leis que pegam, sim, e pegam pra valer. Temos a **Lei de Murphy**, que diz: “Se há duas ou mais formas de fazer alguma coisa e uma dessas formas resultar em catástrofe, então **alguém** a fará”. A lei é americana, mas saiba que esse “alguém” é brasileiro e pode estar do seu lado. Pode ser sua esposa, seu marido, o porteiro. Ou, o que é pior: pode ser você! Funciona assim, você tá no último dia do prazo de entrega daquele painel importantíssimo pra apresentação num seminário internacional. Você tomou todas as precauções: salvou no computador de casa, no do trabalho, fez backup em 13 disquetes, num cd-rom, num dvd-rom, num pen drive, no disco virtual, no google doc, mandou pro seu e-mail pessoal e até pra aquele e-mail alternativo que você usa pra acessar sites pornôs e pra distribuir nas salas de bate papo. Acertou tudo na copiadora e

foi imprimir seu painel. Aí, a copiadora não tem computador com drive de disquete, o cd-rom tava arranhado, a mídia do dvd-rom é incompatível com os computadores deles, seu pen drive tá com vírus, o site do disco virtual não é acessível pelo navegador ultra alternativo deles, o google docs tá fora do ar, o seu e-mail pessoal também porque é do gmail, que é do google, e aí você não tem outra alternativa além de pedir pro moço acessar no webmail fofinhoguloso@levadinho.com.br, que o atendente vai repetir três vezes aos berros pro rapaz aparentemente surdo, revelando sua senha: queromais69! É, meu amigo, sua vida toda devassada, mas você consegue! O arquivo finalmente chega! Chega, mas você fez no photoshop, porque sua amiga disse que era o programa que todo mundo usava pra corrigir pequenas imperfeições, etcétara! Mas a porra da copiadora só usa Corel Draw. Quando finalmente encontram uma máquina que tem o photoshop, a impressora a laser está fria, ou então está quente, e começa a pegar duas ou três páginas de vez, imprimindo uma parte em cada uma. Acaba o toner de uma das cores. Espera-se providenciar, não se providencia. Você concorda em prosseguir assim mesmo. Acaba o papel especial porque a impressora errou muitas, passando 3 páginas de vez. No final o painel sai, mas, juntando o papel de qualidade inferior, com a tinta faltando e com aquela ilustração horrorosa – que você pegou na internet e que tava linda na tela, mas ampliada ficou incompreensível –, a idéia que fica, pelas imagens, é de que o setor de recursos humanos de sua empresa precisa de uma nuvem de gafanhotos! Outra lei que voga muito aqui no Brasil é a **Lei do Menor Esforço**. Tem gente que diz que é baiana, mas eu já vi que ela é cumprida no país inteiro. Menor esforço físico e mental. Você vai numa loja de roupas e pede, por exemplo, um traje social número trinta e seis. E antes que alguém me chame de cara de pau por causa do número trinta e seis, vou esclarecendo que a numeração pra paletó é diferente. O cara traz um paletó que permite esconder Paris Hilton numa manga. A calça fica como se você fosse participar do Domingo no Parque. Alguém lembra daquela prova de pegar os balões e colocar na calça? Quem não se lembrar fique calado e não venha dizer que não era desse tempo, que eu não tô precisando disso. Já basta Ivete querendo que eu faça plástica! Aí a calça fica enorme e o sujeito fala que a calça só precisa de uns poucos ajustes. Péra lá... você protesta, reclama, confirma se aquilo é um trinta e seis... E o vendedor diz que não: “É trinta e oito”. (*Indignado.*) Trinta e oito, meu amigo? Eu pedi trinta e seis! (*Vendedor.*) “É que lá em cima tá muito cheio e os primeiros ‘do lado de cá’ eram trinta e oito”... **Lei de Gérson**. Como se cigarro não fosse um mal por si só, o cigarro Vila Rica – ai de quem disser que não era desse tempo! – o Vila Rica ainda nos brindou com essa pergunta: “Você gosta de levar vantagem em tudo, certo?” Gosta. Não adianta fingir que não... olha a técnica olho no olho... Se bobear ainda faço olho no olho com plástica! (*Estica a cara e encara o público. Solta a cara e prossegue.*) Você gosta, sim, de levar vantagem em tudo: gosta furar a fila no banco quando encontra um amigo, mas brada que é fraude quando alguém passa na frente do outro no concurso público; gosta de usar a carteira de estudante mesmo que não tenha direito a esse benefício, mas reclama da mãe de Grazie que recebe bolsa-família, como se mãe de miss não pudesse ter família ou bolsa; inventa umas despesas médicas aqui e ali na hora de declarar o imposto de renda, mas acha lindo quando prendem os donos da Daslu ou do Alfredo di Roma. Quer dizer, você gosta da lei de Gérson, mas aplicada junto com a **Lei de Muricy**: cada um cuida de si. Você é daquele tipo que não cede lugar em ônibus, e ainda se diverte com os velhinhos protestando que os lugares são reservados. E se o velhinho for desafortado e disser “sua hora há de chegar, você ainda vai ser velho”, você se sente ofendido, acha que ele tá rogando praga, querendo que você viva muito! E tem um lugar que essas leis funcionam todas ao mesmo tempo: o serviço público. Quem aqui nunca sofreu com o serviço público? É uma loucura, né? Outro dia, eu tava com um processo na justiça e Ivete me ligou. Ela é minha advogada. É maluca, mas é advogada e eu não tenho dinheiro pra pagar outro. Ela me ligou e disse que tinha entrado com um

agravo, e que eu tinha que ir pro fórum pagar as custas. Agravo, eu já pensei numa coisa grave, fui logo cedo. Fiquei meia hora esperando até uma mulher aparecer e me dizer que só advogado pode ter acesso aos autos. Eu falei: “minha senhora, eu não quero ter acesso a nada, eu só quero pagar as custas”. Ela me olhou por três segundos e falou: “Isso é só com Eloísa.” Como se eu tivesse a obrigação de saber daquilo. Ela foi embora, e eu tô pensando que foi chamar a Eloísa. Que nada. Meia hora depois, aparece outra mulher, eu pergunto pela Eloísa, e ela grita lá pra dentro: “geeeente, alguém sabe da Eloísa?” Uma voz responde: “Hoje ela só vem de tarde”. Voltei uma hora da tarde e até as duas nem sinal de Eloísa. Alguém falou que nem sabia se ela ia trabalhar naquele dia, outro disse que ela tava no almoço. Duas e quarenta, chega Eloísa e, só depois de falar com todo mundo, pergunta o que é que eu quero. Eu explico tudo e só aí eu fico sabendo que eu precisava do processo, e pra pegar o processo tinha que ser a estagiária. Só que a estagiária tinha ido tomar café e só traz a minha papelada às três e meia. Ela traz a papelada e um lanchinho pra Eloísa! Mas ela não tava no almoço?!!! Só depois de acabar de lanchar é que Eloísa olha pro meu processo e me diz: “O senhor tem que pagar as custas referentes ao agravo”. (*Indignado.*) “Eu sei! Foi pra isso que eu vim aqui!” Eloísa nem se abala com o meu desespero, pega um formulário para preencher, pega uma tabela, mexe uma papelada pra lá, mexe uma papelada pra cá e finalmente me entrega: “O senhor pode pagar no banco, mas o prazo é até hoje.” (*Fica em choque.*) “Como até hoje? São quatro e quinze, o banco já fechou.” (*Eloísa olha para ele e diz.*) “Aí o problema não é meu. Da próxima vez, chegue mais cedo” (*Reação dele.*) Mas eu entendo. Alguém aqui **trabalha** no serviço público? Eu já trabalhei. Também não é mole. Sabe por quê? Imagine que um determinado órgão do governo precisa comprar papel higiênico para o banheiro. Papel higiênico, uma coisa simples. Qualquer dona de casa faz isso rápido. Atualmente, pode comprar até pela internet. É verdade. Ivete compra. Ela diz: “Frank, é uma maravilha! A internet chegou pra facilitar a vida da dona de casa, etecétara!” Ela me mostrou: papel higiênico Dualette folha tripla, quatro rolos em seis parcelas de cinquenta e sete centavos, com juros de 1,99% ao mês. Mas no serviço público não é assim. Pra evitar que o funcionário compre o papel mais caro, é preciso uma licitação e na licitação o que importa é o preço mais baixo. A qualidade do papel, e, ao que tudo indica, a bunda do usuário não são levados em conta. Aí aparece um primo ou sobrinho ou cunhado ou amigo do administrador, que tem uma fábrica de papel higiênico e quer ganhar a licitação. Aí eles fazem um edital listando as características do papel que querem adquirir: papel higiênico, folha dupla, em rolos de 32,16m, na cor branco coco, o que elimina o branco gelo, o branco neve e o branco branco, com picotes ondulados (*desenha as ondas horizontalmente*)... (*espanto*) transversais?!!!!!!!. Adivinha qual a única empresa preparada pra fabricar isso aí? Pois é. O primo, sobrinho, cunhado ou amigo do administrador ganha a licitação e pelo preço que ele quiser, pois foi o único a atender todas as exigências. Claro que ninguém mencionou a maciez do papel e o papel que o cara fabrica é uma lixa que nenhum ser humano tem a coragem de passar em parte tão delicada do seu corpo. O que o servidor público, usuário do tal papel faz, então? Fica se prendendo durante o expediente! Que o salário que ele recebe não paga aquela raspagem dolorida vocês sabem onde. Aí o cara fica lá, oito horas preso, tenso, esperando a hora de poder ir pra casa se aliviar. Ele fica literalmente enfezado, ou seja, cheio de fezes. Com que humor você acha que ele vai lhe receber quando você entrar na repartição? É por isso que os servidores públicos atendem mal: por causa da fraude da licitação no papel higiênico. Agora, o papel higiênico explica tudo? Explica o caos aéreo? Explica o buraco no metrô de São Paulo? Explica os gastos com os cartões corporativos? Explica a ponte entre Malhada e Carinhanha, na divisa com Minas? Essa ponte é um fenômeno. É uma ponte de 1.098 m que começou a ser construída em 1990 e até agora não tá pronta! Se ela tivesse ficado pronta em 2007, isso significaria uma média de 17 cm por dia de trabalho. Alguém sabe o que

são 17 cm? É isso mesmo, minha senhora..., é esse tamanho mesmo. Ivete acha pouco. E é. Imagine que se gasta dinheiro público desde 1990 com mão de obra, maquinário, técnicos e engenheiros pra eles fazerem só 17 cm por dia. Deviam trazer esse pessoal pra ajudar aqui na construção do metrô... Agora, não adianta só reclamar, a gente tem que fazer alguma coisa, e a gente sabe que a principal coisa que a gente tem que fazer é nas eleições. Só que aí chega o dia das eleições e o que a pessoa mais quer fazer? Aproveitar o feriado. E a televisão ainda chama as eleições de “festa da democracia”. Que festa é essa que não pode ter bebida alcoólica? É festa infantil? Deve ser por isso que os políticos adoram fazer a gente de palhaço. E a gente continua votando nos mesmos, é impressionante, a gente gosta de sofrer. Eu até fiquei com pena do governo agora com o fim da CPMF. Fiquei. Agora eles só podem contar com o IR, o IOF, o INSS, o ISS, o IPI, o IPVA, o IPTU, o ICMS, o ITR, o ITBI... Isso pra citar só os da letra I. E o Ministro Guido Mantega disse que, com o fim da CPMF a saúde pública no Brasil vai piorar. Mais? E o Lula contrariou o ministro e disse que não vai reduzir os investimentos na saúde com o fim do imposto. Parece que finalmente o nosso presidente descobriu as propriedades do zero na matemática: não se pode subtrair de onde não se tem nada. Enquanto isso, os deputados trabalham duríssimo, tentando emplacar leis importantíssimas pro país. Eu acompanho a TV Câmara pra ver se eles tão preocupados com a saúde, a segurança pública, a educação... Ivete fica louca comigo porque ela quer ver o Big Brother no pay-per-view, mas eu prefiro a TV Câmara. Lá, você não fica querendo saber quem vai sair da casa, você fica torcendo é pra alguém **entrar** na casa porque a maior parte do tempo a gente só vê uma imagem parada com o plenário vazio. Mas de vez em quando eu pego uma sessão. Aí, outro dia eu vi o projeto do Pastor Reinaldo, que quer proibir que animais de estimação sejam batizados com nomes de gente. Vi também o projeto do deputado Elimar Nascimento, proibindo os transexuais que se submeterem à cirurgia de mudança de sexo de mudar de nome. Ou seja, os deputados tão preocupados mesmo é com os nomes dos bichos e das bichas! Falando em... deputado, o deputado Clodovil Hernandez me surpreendeu. Apresentou um projeto de lei tornando obrigatório o exame de próstata pra quem tem mais de 40 anos. Finalmente, um deputado que não quer o privilégio só pra ele! Isso é que eu chamo de inclusão social... Eu vejo tanta maluquice na TV Câmara e na TV Senado, que eu acho que devia ter um vestibular pra deputados e senadores. Nada muito complicado. Um formulário simples. Primeira questão: Nome! Aí, a gente já elimina uns 30%, que não devem conseguir responder nem isso. Profissão! Que às vezes é um mistério. Se o sujeito não tem um ofício na vida, por que é que tem que se dar bem como político? Antecedentes criminais! Nessa corria o risco de não sobrar um candidato, mas tinha que constar. Redação: O que pretende fazer se conseguir o cargo? Máximo de 800 palavras. Já ocupou cargo público antes? Em caso positivo, o que fez nesse cargo? Mínimo de 2 palavras. E por aí vai. Além de eliminar um monte de gente ruim da política, acabava com essa história de dizer que tudo que político faz de ruim é culpa do povo que votou. Agora, me digam uma coisa: se o cara roubou na administração anterior, por que é que os Tribunais de Contas e os Ministérios Públicos não agiram – como é sua função – e suspenderam os direitos políticos dele? Se o deputado se envolveu em esquema de desvio de dinheiro, por que o TRE considerou ele apto a se candidatar de novo? Se esses órgãos dão o cara como capaz de ser candidato, a culpa é do povo? Pela lógica desse país, é! Como a culpa do estupro da menina na cadeia foi dela, segundo o delegado... E a gente vai votando. Na urna eletrônica, que agora tudo tem que ser computadorizado, senão não presta. O cara tem um serviço que é uma bomba, mas só porque usa computador, acha que é o máximo. Aí, até a nossa eleição é computadorizada. Eu fui dizer que não entendia por quê, se nem nos Estados Unidos, nem no Japão, nem nos países mais desenvolvidos da Europa tem urna eletrônica, e Ivete me chamou de ignorante: “Frank, é pra agilizar o processo, etecétara!” Só se for o processo de apuração, porque

no processo de votação eu continuo pegando fila e mais do que antes. Não sei se é só comigo, mas toda vez que eu vou votar, tá cheio. E a cada três pessoas que entram na cabine, uma não sabe mexer na urna e pára tudo. É um inferno. Eu vou pronto pra ir Guarajuba depois de votar, mas o povo que sempre tá na minha frente demora tanto que o máximo que eu consigo é pegar um resto de sol no Jardim de Alah. Como é que não sabe mexer na urna, gente? Até eu sei! Olha que eu sou uma pessoa com uma certa dificuldade com computador. No computador, eu não consigo fazer duas coisas ao mesmo tempo. Ou eu leio ou eu escrevo. Outro dia eu tava no messenger com um amigo, ele disse “fecha a janela”, e eu não sabia do que se tratava. Eu não usava internet banking porque tinha medo que entrassem na minha conta. Entraram assim mesmo. Eu dei a louca e agora entro no internet banking todo dia pra ver se meu dinheiro está lá. Mas ainda sou um analfainfo. Tanto que, quando Fernando Guerreiro disse que queria fazer alguma coisa usando computador nessa peça, quase tive um enfarte. Só que eu sei chegar lá na urna, digitar os números dos meus candidatos e sair rapidinho. Não é um vídeo game cheio de regras. Ou é? Será que eu vou rápido demais achando que tô fazendo tudo certo, mas na verdade tô fazendo errado? Será? Se for, pelos resultados das eleições, acho que não sou só eu que tô fazendo a coisa errada... Mas eu acho que a base de tudo isso é a educação. E não tô falando só da escola não, que isso não é nenhuma novidade. Faz muito tempo que o governo resolveu combater a repetência na escola pública com uma medida muito simples: não se reprova ninguém. Era pra ser assim só até o quarto ano do ensino fundamental, onde o fundamental, que é ler e escrever, ninguém precisa aprender. Mas eles continuam aplicando nos anos seguintes e todo mundo vai passando sem saber nada. E pouco importa se o povo vai continuar ignorante, o importante é que o índice de aprovação nas escolas públicas brasileiras é ótimo. E agora querem levar essa “filosofia” para a faculdade. Querem aumentar para 80% a aprovação nas faculdades públicas. Já imaginaram? O que vai ter de médico se formando sem saber o que é uma anemia... E isso é uma coisa que realmente não tem graça nenhuma. Mas a falta de educação é fora da escola também. Naquele dia mesmo da chuva, eu e Ivete chegamos no prédio dela e entramos no elevador junto com um casal de velinhos. Lá dentro, já tinha uma mulher, falando ao celular. A gente foi subindo e a mulher não parava de falar. Altíssimo. No 14º andar, eu já sabia que a amiga dela tava namorando um cara bissexual que gostava de troca de casais e que os dois freqüentavam uma casa de suingue na Pituba. O velinho que subiu com a gente tava de olho arregalado, a velhinha ao lado dele tava pensando no tempo perdido, e Ivete tava quase pedindo o endereço da casa de suingue. Eu pensei, isso é muita intimidade. Olhei pra mulher e falei: “Por favor!”. Pra ver se ela se tocava que elevador é um lugar minúsculo e coletivo, que não é de bom tom ficar falando ao celular, naquela altura, aqueles temas. Ela me olhou irritada, se despediu da amiga e, quando o elevador parou no 18º, que é onde Ivete mora e a gente ia saltar, a mulher desligou o celular, segurou a porta do elevador, me olhou no olho – ela também conhece a técnica – e me desafiou: “Se eu fosse branca, queria ver você falar assim comigo!” (*Indignado*) “Como é que é?” Ela continuou: “Eu posso lhe processar!” (*Indignado.*) “Vai me processar porque eu lhe pedi pra ser educada?” Ela insistiu: “Isso é racismo, você só falou assim porque eu sou afro-descendente!” (*Indignado.*) “Como?” (*Faz a mulher.*) “Você só falou assim porque eu sou afro-descendente!” Aí, eu não agüentei e berrei: “Quem vai lhe processar sou eu! Afro-descendente, eu também sou. Aliás, afro-descendente não que eu odeio esse termo importado dos Estados Unidos. Negro! Tá vendo esse nariz? Que eu **não vou** operar!” Disse isso olhando pra Ivete, que, não sei por que, queria que eu parasse. Voltei pra mulher: “Tá vendo os meus lábios? Tá vendo o meu cabelo, ou o que restou dele? Tudo isso é negro! E é um absurdo, depois de tanta luta do movimento negro, depois de tanta batalha por reparação pelos crimes cometidos contra a raça negra, é um absurdo que tenha gente como você que usa essas conquistas pra justificar sua falta

de educação! E ainda vem me acusar de racismo? Pois saiba que racismo é crime, e você tá me acusando de um crime que eu não cometi. Então eu é que posso lhe processar por calúnia e difamação. E tenho testemunhas!” Apontei pro velhinho, que tava de olho mais arregalado ainda, e pra velhinha, que tava adorando aquilo tudo. Mostrei Ivete pra mulher: “E estou com minha advogada aqui!” Fechei a porta do elevador, os três subiram, olhei pra Ivete, e ela tava branca que nem uma vela! *(Faz Ivete.)* “Frank, você me queimou toda! A mulher é a síndica do prédio!” *(Exaltado)* Síndica? Pior ainda! *(Pros andares de cima.)* Eu vou lhe processar por constrangimento! Ivete, louca: “Frank, cale a boca!”. *(Ele fica chocado.)* Como é que é, Ivete? Cale a boca? **Cale-a-boca???** Ivete não sabia, mas ela falou as palavras mágicas! Cale a boca! Não calo! É porque a gente cala a boca que tem gente como essa mulher, que se aproveita descaradamente de uma conquista importante pra tentar constranger quem reclama dela. É porque a gente cala a boca que acontece o que aconteceu com um amigo meu, que foi contratar uma faxineira, e a faxineira pediu pra ele não assinar a carteira dela porque ela ganhava uma bolsa agrícola no Piauí e se a carteira de trabalho fosse assinada, ela ia perder o “direito.” Ele ficou com pena, não quis tirar essa grana da coitada e aceitou. Pagou tudo direitinho, férias, décimo terceiro, INSS, pagou a rescisão quando ela saiu... E ela fez o quê? Botou ele na Justiça do Trabalho porque ele não tinha assinado a carteira! É claro que ela ganhou o processo e ele teve que pagar tudo de novo. Escrota ela, né? E coitado dele, né, que foi tão gente fina. Tão gente fina que esqueceu que o direito àquela bolsa agrícola é de quem tá lá, trabalhando na roça no Piauí, e não de quem tá empregado em Salvador! Porque a gente esquece que esse dinheiro quem paga somos nós. E a gente age como se dinheiro de imposto fosse do Estado e que só serve pra pagar salário de servidor e deputado, pra proporcionar mordomia pra senador, e viagens pra ministros e presidente. E se alguém rouba desse dinheiro, como fez essa faxineira, melhor, porque é menos dinheiro pra eles, os políticos, gastarem. A gente não percebe que dinheiro público é pra evitar que pessoas agonizem em corredores de hospitais públicos, que professoras dêem aula ao ar livre porque o teto da escola tá desabando, que famílias inteiras morram de sede por falta de aberturas de poços no Nordeste. Toda vez que esse dinheiro é desviado, pouco ou muito, quer por falcatruas, quer “legalmente”, através de privilégios pra uns, vidas são sacrificadas. Exagero? Não é não. É por isso que a gente não pode achar natural que uma empreiteira ganhe ilegalmente uma licitação e calar a boca, e pensar que um político agiu assim e assado porque é natural e continuar votando nele, ou achar que ter que se trancar atrás de grades em sua própria casa ou se esconder atrás de filmes escuros nos vidros de seu carro é natural e continuar sem fazer nada além de rezar pra que a violência diminua. Eu não acho nada disso natural. Como não acho natural a gente ter medo de andar nas ruas por causa de bandidos, como não acho natural garotos de classe média espancarem, torturarem, matarem pessoas por acharem que se trata de mendigos ou prostitutas, como não acho natural um homem ser morto por ser homossexual, como não acho natural garotas ficarem anoréxicas pra tentarem se encaixar num padrão estético absurdo criado pela mídia, como não acho natural... Como não acho natural tanta coisa, que não cabe tudo num espetáculo só. Mas tem uma coisa que eu acho a menos natural de todas: calar a boca. É por isso que eu não calei a boca pra aquela síndica, nem mesmo quando Ivete ameaçou se jogar do 18º andar: “Frank, cale a boca senão eu vou me espatifar lá em baixo, etecétara!” Se espatife, maluca! Eu não calo a boca. Porque eu me lembrei que, pra falar, a gente não paga imposto. Então, vou calar a boca por quê? Falar é de graça e é melhor que injeção na testa. Por isso que eu tô fazendo esse espetáculo, pra dizer o que me deixa indignado. Mas também pra saber o que deixa vocês indignados. *(Pega a câmera.)* Lembram quando eu falei que eu mesmo vou botar trechos do espetáculo na internet? Eu também quero botar vocês. O que é que deixa você indignado? Quem é que quer deixar um depoimentos pra gente botar no site da peça?

(Acende-se a luz da platéia. Frank vai com a câmera para o meio do público ou então chama as pessoas pro palco. Depois de pegar alguns depoimentos – ou nenhum, se for o caso, Frank volta ao palco.)

FRANK – Depois de todo aquele escândalo no prédio de Ivete, que eu resolvi falar tudo o que eu queria, ela resolveu o contrário e parou de falar. Só comigo. Mas sei que ela deve estar sabendo do espetáculo, daqui a pouco vai saber que eu falo dela o tempo todo, então, eu queria terminar com um pequeno recado pra ela, e pra todos aqueles que são que nem ela. Eu sei que essa coisa de protesto tá meio fora de moda – principalmente depois que boa parte daqueles que protestavam há quarenta anos chegou ao poder e começou a fazer besteira. Só que, de besta, eu não tenho nada e não posso viver só de comédia. Pelo contrário. Porque eu sei muito bem onde eu tenho o meu nariz, e esse, sem operação nenhuma, eu meto onde eu acho que devo meter. Eu sei onde eu tenho os meus olhos, e eles estão bem abertos. Eu sei onde estão os meus ouvidos e eles estão muito atentos. Por fim, eu também sei onde eu tenho a minha boca, e essa, vocês podem ter certeza, eu não calo nunca mais!

FIM

ANEXO H – Texto dramático **A CASA DA MINHA ALMA** de Aninha Franco.

A Casa da Minha Alma

Encenada no Theatro XVIII
2003-2004

Passo I: Que Piada Enche o Mealheiro da Alma?

(**Ação:** *Rua. A atriz sai do Teatro VIII gritando para a administração. Encontra o público. Conversa com o público. Convida-o a entrar na casa de ensaio. Tira o xale. Entra. Entram.*) - Não vou! Não posso! O que nos faz conviver com esse mundo irreal? Não sei, não sei, não sei... Perdi a certeza. Perdi a certeza entre o camarim e a platéia. Perdi, com a certeza, a vontade de entrar! Não sei. Ahh! (*Música*) Estava pronta para fazer o de sempre: sair do camarim e encontrar vocês, o público! Não é esse o desejo do ator? Não conheço um ator que não goste disso. Ele sempre gosta. O ator é um ser disponível. Só deixa de entrar em cena em caso de morte. E olhe lá. Alguns morreram em cena. Só não entra em cena impedido pela dor. Mas se não entra, vai sofrer duas vezes mais.

Noite após noite, depois da estréia, a gente continua a estrear, e mil sessões depois, faz as mesmas perguntas: quem está, hoje, na platéia? De onde vocês vêm? Quem são vocês? Por que vieram? Virão?

Vêm, sempre vêm. O público sempre vem. Muitos, poucos, alguns. Porque o encontro é... não sei. Porque o encontro acontece, em todos os lugares do mundo, há dez mil anos. E é, e foi, e sempre será um ato de amor. Mas quem são vocês?

Não sei, não sei, não sei...Nunca sabemos. E pra quê vir ao teatro? Fazer o quê no teatro? Lá fora tudo é show. O massacre é show. Em frente à tv, um zapping, e as guerras viram velhos caubóis americanos, um apertar de botões e é possível percorrer o mundo pela rede.

No teatro não, não... Não é possível. O teatro é de uma velhice artesanal. Exige a presença física do artista e da platéia. Como no amor. O contato humano. O quase toque. E o risco, sempre o risco da vida real, da vida não ensaiada entrar pela porta e fazer o ator esquecer o texto, cair de mal jeito, ser machucado pelo refletor que pode despencar, ou é a roupa que rasga. Pode... pode.. Ahh!

E dizer que o teatro é a imitação da vida... Imitação?! Ahh! Como imitar as tragédias, as farsas, as comédias que empapam as telas de sangue, que abrem buracos que não se fecham, que explodem fogos que não se apagam? Viver é muito mais difícil do que recriar a vida. Não é possível... não é possível... A vida é muito maior. Ahh! Teatro... ator...Quem se interessa por isso?

Estamos anestesiados. Cada um, a ilha de um oceano global. Nossos olhos, bocas e narizes estão entediados, estão infectados pelos nossos umbigos. Quem pode se interessar por nós além de nós que não nos interessamos por nada?

Portas e paredes. Aqui é onde ensaio. Onde construo os mundos que levo pro palco. Aqui é a casa da minha alma. Entro? Entramos? Vocês querem fazer esse caminho? Pra que querem?

Por que precisam dele? Eu vou ter que entrar de qualquer maneira. Esse é o meu caminho. Paredes e portas. Aqui fora eu sou uma. Lá dentro, sou muitas. Paredes e portas.

Passo I (Texto cortado da encenação) E como imitar as tragédias, as farsas, as comédias que empapam as telas de sangue, que abrem buracos que não se fecham, que explodem fogos que não se apagam? Que grande gênio o mundo vai perder, disse Nero a si mesmo, antes de morrer quando pôs fogo em Roma. Paris está em chamas? Perguntava Hitler, o pintor de paredes, sonhando com os 1000 anos do III Reich que duraram doze. Um pouco de laquê nos cabelos, recebe o pequeno Bush, imperador do universo, antes de mover granadas, tanques e bombas contra os que pretende saquear. Todos iguais. Todos inimitáveis. O mundo inteiro, maior do que o universo do pequeno Bush, assiste o cabeleireiro atear laquê sobre sua cabeça, para que ele não fale sobre o massacre despenteado, para que ele não mate, fira, estupre, saqueie despenteado. E o laquê desvenda o verdadeiro tamanho do pequeno Bush, para mim, sua espectadora, que pergunta: quem? quem se interessa por isso?

Passo II – As Paredes e Portas Guardam

(Ação: Chapelaria. Música. A atriz acende velas. Fecha a porta de entrada. Sobe na cadeira. Tira mais uma peça do figurino. Guarda o figurino na sua mala. Vai para a escada.) A casa tem paredes e portas. Cimento, pedra, tijolo, tinta. Paredes e portas. Madeira, ferro, resina, aço. Paredes e portas. Fechadas pra fora, elas têm seus medos. Fechadas pra dentro, elas têm seus tédios. Paredes e portas.

A fechadura é o céu e o inferno. Corpo, casa sem trinco. Trinco, alma sem casa. A vagina e o pênis. Corpo, casa sem trinco. Trinco, alma sem casa. O jardim e o mar. O beijo. A fechadura é a chave. Corpo, casa sem trinco. Trinco, alma sem casa. Envelhecer num só dia tantos anos. E rejuvenescer movida pela febre alta da felicidade. Corpo, casa sem trinco. Trinco, alma sem casa.

Há sempre paredes. Paredes e portas. A chuva e o frio. Paredes e portas. O tédio e a mesmice. Paredes e portas. Do lado de dentro, furtos delicados. Paredes e portas. Do lado de fora. Assaltos e estupros. Paredes e portas. Do lado de dentro, falta-me o sangue preto do espírito. Falta-me alma. Do lado de fora o corpo treme, apavorado. Paredes e portas.

Estou à porta de mim. E não me vejo. Filha do século. A minha dor que ninguém vê, olhos nas trevas, olhos fechados.

É muito tarde. É muito cedo. É hora de entrar na casa. Eis um pedaço do meu corpo encharcado de lembranças. As janelas gradeadas. Eis um pedaço do meu corpo encharcado de lembranças. Elas se abrem. Os cães acordaram. Famintos. E as grades se fecharam. Já não há volta. Estamos do lado de dentro. Eis um pedaço do meu corpo encharcado de lembranças. As portas guardam outras portas. A última não se vê. Essa. Fugam de mim, ou me decifrarei!

Gostaram desse texto? foi de um espetáculo que eu fiz. Essas falas sempre voltam, voltam, vem a ocasião e elas voltam. Palavras que grudam na alma, mesmo quando o corpo não quer mais.

Aqui é a chapelaria, lugar certo para deixar os casacos, problemas distantes ou imediatos. Eu não posso deixar nada. Quando subo, levo as muitas almas que carrego. Algumas bem humoradas, outras tristíssimas...

Passo III – Escadas... escadas... escadas...

(*Texto3- Escada. Ao fim do texto da escada, a atriz pega as malas e sobe, junto com o público, cantando "A Alma das escadas".*) A escada... parece tão simples, parece que sempre existiu... mas não! A escada foi inventada pelo arquiteto egípcio Faraton, contratado pelo Faraó Tutancâmon pra decorar seu túmulo, e foi criando esse adorno arquitetônico que Faraton conseguiu ser prefeito, e enriquecer tão rápido, que quase vira Faraó.

E a escada rolante? A escada rolante foi criada por Jesse W. Reno, um americano cansado de servir de escada para parentes, amigos e vizinhos... É por isso que qualquer escada tem alma e corpo, mas só uma escada rolante tem espírito, sendo necessário subi-la a-ten-ta-men-te. Um descuido, e o cadarço do sapato, um fiapo de roupa se prende à engrenagem, e o rei está nu.

Jesse, o americano, fez da sua criatura, a escada rolante, deficiente física de propósito. Vocês já repararam que uma escada rolante não tem nem primeiro nem último degrau, apenas acompanha quem sobe nela? As escadas comuns, depois que levam alguém ao topo, são totalmente esquecidas. De dez pessoas que chegam ao topo pelos degraus de uma escada, nove e meia trocam a escada pelo elevador. Eu estou falando isso porque a escada é de importância vital nas suas, na minha, na nossa existência, e a distância entre o chão e o topo da escada é a medida do sucesso.

Canção d'A Alma das escadas: Não existem degraus que sobem / ou apenas degraus que descem / há vidas que descem e sobem / em degraus que não se mexem. // No um é preciso força / No dois atenção dobrada / No três o corpo flutua / No quatro é a amurada. / No cinco é olhar pra baixo / No seis é o meio do céu / No sete a cabeça tonta / No oito o arranha-céu // No nove, é a terra à vista, / No dez, não se avista nada, / No onze, é a calma, / No doze há uma outra escada...

Nós vivemos em escadas, sem ligarmos a importância disso. Quantas vezes fomos escadas, e levamos dezenas de pés aos degraus de cima? Perdemos as contas! E sem mentir para ser porretas, já fomos pés muitas vezes.

É preciso saber, saber que a vida e o ato de subir escadas são inseparáveis, é preciso saber, saber que o degrau do topo é o primeiro da descida. É preciso saber, saber, porque lá em cima, lá em cima de tudo, quando a rarefação toma conta da vida, quando o ar fica espesso, não há escada confiável.

É preciso saber, saber ser o pé direito e a escada. É preciso saber, saber enxergar com clareza os pés que nunca na vida foram degraus e passar ao largo, ao largo, para que a escada dos fundos não grite escândalos.

Passo IV - A Voracidade dos Minotauros

(*Ação: Labirinto. A atriz se dirige a escada que leva ao terceiro pavimento. O público se acomoda nas cadeiras. A atriz pega as malas e anda pelo espaço, perdida no labirinto. Dirige-se, com as malas, para a escada que leva ao Figurino. Tira mais uma peça de figurino. Vai para a pilastra. Dirige-se novamente para a escada que leva ao terceiro pavimento. Desce e dirige-se para a primeira escada (inicial). Desce e, em seguida, sobe novamente. Anda pelo labirinto. Vai para a pilastra mais uma vez. Vai para o centro do labirinto. Sobe, de costas, a escada que leva ao Figurino.) A escada, o*

labirinto. / Cem degraus, mil minotauros / Todos têm fome, nos querem / Todos têm preços tão caros.

Fui escada muitas vezes, fui pé direito, pé esquerdo, mas Minotauro nunca. Questão de vocação. Tô falando isso porque além das escadas, os labirintos. As ruas planas, sem cruzamentos, são labirintos. As florestas selvagens e os bosques sinalizados são labirintos. Sua casa, seu quarto, sua cama, todos labirintos. As escadas são labirintos. Aonde você estiver, o labirinto estará. Aonde eu estiver, o labirinto. Você é o seu labirinto. Eu sou o meu. E em cada labirinto, tem um Minotauro.

O primeiro Minotauro era filho da rainha de Creta com um touro branco, que Netuno mandou de presente para o rei. Netuno queria que o rei sacrificasse o touro em sua honra, mas o touro era tão bonito, era um touro único, o mais valioso da terra, aí, o rei guardou o touro para si mesmo. Como os deuses não gostam de avareza, Netuno fez a rainha se apaixonar pelo touro, e dessa paixão nasceu o Minotauro, monstro com corpo de homem e cabeça de boi, faminto por pessoas jovens. O rei construiu um labirinto em Creta, e trancou o Minotauro, alimentando-o com jovens que o rei de Atenas era obrigado a mandar, como tributo, todos os anos. Um dia, Teseu embarcou para Creta decidido a acabar com o Minotauro. Era bonito, Teseu, e a filha do rei, Ariadne, irmã do Minotauro, lhe deu um rolo de barbante para que ele não se perdesse no labirinto. Ele matou o Minotauro, e encontrou o caminho de volta, mas isso não impediu que os Minotauros se reproduzissem numa velocidade estonteante.

- Esse caminho leva ao bem estar, diz um Minotauro com o controle remoto na mão direita e um uísque na esquerda. - Que bem estar? perguntam os Teseus, rolos de barbante nas mãos, certos de que vão matar o Minotauro e ser felizes para sempre. - O bem estar financeiro, responde o minotauro, louco de fome. - Vocês vão ganhar tanto dinheiro que vão poder comprar suas faltas de vontade de fazer o que vão fazer. Responde o minotauro que vai ganhar, sem fazer nada, 50% de tudo que nós vamos fazer sem vontade,. - Quanto custa a nossa falta de vontade? Perguntam os Teseus, e o Minotauro não responde porque para os Minotauros falta de vontade não tem valor. E insiste, louco pra nos devorar: - Com isso, vocês pagam o aluguel, o condomínio, a água, a luz, o telefone, e garantem uma sobra para os mimos. - E as nossas almas? Perguntamos, Teseus, barbantes nas mãos, calças arriadas, prestes a sermos devorados. - Alma? O minotauro ri. - Alma não come, não dorme, não mora, não viaja. - Você está enganado, alma come sim. Dorme, mora, viaja. Aliás, só as almas viajam, seu trouxa! O minotauro se irrita com o substantivo trouxa, e abre as presas: - Trouxas são vocês!!! Todo mundo faz isso. Todo mundo faz, estão entendendo??? Vocês querem ser melhores do que todo mundo, é? Por acaso vocês têm dois cus? É, vocês só podem ser melhores do que todo mundo se tiverem dois cus. O resto do mundo tem um e faz! E me agradece todos os dias porque fez.

Os Teseus acordam, porque isso é um pesadelo diário, tomado de oito em oito horas, que nem antibiótico. De barbantes na mão, acordam em outro labirinto: - o projeto é maravilhoso, mas não tem grana! Daí que vocês vão ganhar pouco dessa vez, mas vão divulgar o trabalho. E se vocês não fizerem, tenham certeza absoluta de que alguém vai fazer de graça. Só pra botar a cara no jornal. Tem gente matando pra aparecer na página policial. - Gente? Nós perguntamos, Teseus, com um taco de barbante na mão, que não dá pra chegar nem no próximo labirinto. - Você não come gente. Você nem sabe o que é gente. Você come uns coitados que se alimentam da própria fome. E o

Minotauro começa a gritar no meio da rua, porque os minotauros são vorazes e escandalosos.

- O negócio é uma mamata! Quem participar, está feito! Aliás, nada garante que vocês possam participar, porque existe uma seleção rigorosa... um edital... "Eu olho-o com olhos lassos, há nos meus olhos ironias e cansaços"². E nós acordamos outra vez do pesadelo, porque querer é estar permanentemente acordado, e dizemos não, não, não, não, não, "não vou por aí! Só vou por onde me levam meus próprios passos" não, não, não, não, não. "Correm em suas veias sangue velho, vocês amam o fácil!"³ Não, não, não, não, não, não. "Não sei pra onde vou... não sei por onde vou... sei que não vou por aí..."⁴

Passo V: O papa nu é o Papa?

(Ação: Figurino. Na porta da sala do Figurino, a atriz convida o público a entrar. A atriz dirige-se para a segunda porta da lateral direita. Tira os sapatos. Anda entre as araras onde figurinos estão pendurados. Pára ao lado da arara que está em frente ao público. Anda, de costas, em direção ao público, contemplando as araras e os figurinos. Vai até uma peça (de figurino) que julga estranha, que não reconhece. Circula entre as araras novamente – o labirinto dos figurinos. Atravessa a arara frontal. Pega uma peça (de figurino). Dirige-se para outra arara e pega outra peça (de figurino). Abre a porta que leva ao primeiro palco.) Mas como escolher novos caminhos? Como escapar das transas amazônicas construídas pelos minotauros. Como abrir estradas? De barro? De asfalto? Com luz própria? Com gato? Como manda o figurino? Como fugir do que o figurino manda? paletós empresários, noivas vestidos, loucos farrapos de pano pensamento, polícia farda arma? Somos figurinistas incessantes de nós mesmos: festa pano legal, praia maiô, trabalho farda. A nudez para fazer amor como manda o figurino. Corpo, figurino da alma. Hoje já não vou comer, amanhã, um iogurte ou algo do tipo... comecei a dieta como manda o figurino. Se o figurino aperta, o manequim é gordo? O rádio do vizinho ligado berra que logo aos sete minutos o Bahia abriu o placar. Alguém bateu falta na cabeça de alguém, que completou para o chão, como manda o figurino: os dois vestidos de short, camisa azul vermelha e branca que eu não vejo. Mas avisto.

² Trecho do poema Cântico Negro, de José Régio.

³ Trecho do poema Cântico Negro, de José Régio.

⁴ Passo IV (Texto cortado da encenação) Os labirintos se multiplicam plicam, plicam, plicam. O primeiro beijo na boca. Mas por que a boca? Ela se pergunta. E o que me disse? A mesa à espera, no tempo. E a escada da escola. A voz gasguita da professora. E o beijo. Por que a boca? Que fazer com ela? As mãos pequenas e uma coisa enorme dentro dela, gaiola de passarinhos capturados. A vontade de prender a vida nas mãos, matando, matando formigas, baratas, tanajuras – cai, cai tanajura na panela da gordura... E a vida correndo de um lado para o outro. A saia comprida, as pernas curtas, o catecismo. Não, eu não nasci com pecado nenhum. Os nomes das cores colorindo o lado de dentro: verde, marrom, branco, azul. Planta, pedra, areia, mar, céu. O focinho encostado no focinho. Miau, au, bé, có. Irmandades. De onde você vem? Não sei. Não lembro. Não lembro de nada. Lembro de uma água que me boiava. E um tempo de não se afogar. Os catadores de alma chegavam de preto e diziam coisas. Não, não, não, não. Todas as palavras eram pretas como o não. E as cores explodiam sins. A escola e os seus gritos de merendas. Recreio. Sinos. A velocidade das pernas. Picula. Baleado. O entendimento do sapato. Sempre apertado. A saia comprida. A blusa branca. Como o comportamento. E um amontoado de gritos fora das prateleiras. Taboca, sorvete. Querer é estar permanentemente acordada. A bicicleta. E desconectar no início da noite. A cara dentro do prato de sopa. Braços fortes, cama, camisola, sono molhado de risadas.

Somos o que se avista ou o que se vê? Como manda o figurino? Sou o que visto? E os outros? O que avisto?

Sapatos de Cinderela, saia de Maria Bonita, peruca de Ivone Brandão, terno de malandro, sapatilhas de Romeu, a faca de Medéia que nunca conseguiu matar... As roupas repousam sobre as araras, e quando as vejo, posso sentir o cheiro de suas almas, os sentimentos, os rancores, a paixão... E essa? Não sei... Não conheço, não usei. Electra, Maria Pureza, Maria Antonieta, Antígona... Onde estão? Quando voltam? Estão aqui, mas não... Se eu mudo a roupa, eu mudo? Se eu corto o cabelo, eu mudo? Se eu mudo, eu mudo? Alguns não percebem. Tá bom de todo mundo procurar o que fazer, e fazer como manda o figurino. Fazer boa figura, fazer má figura, fazer triste figura, mudar de figura, ser uma figura como manda o figurino. O figurino impõe o personagem. Quem pode ver o papa no papa nu? O personagem impõe o figurino. As vozes chegam num ponto-cruz, num arraiolo, numa sianinha. Bordados, estolas, paramentos, estandartes, síndolos, miçangas, botões. E o personagem vive como manda o figurino. Senão, ele não vive, apenas cava o próprio túmulo. Dêem-me as roupas, e eu serei Petra e Karin.

(Trecho de As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant, de Faisbinder) - **Atriz** - Karin e Pedra Von Kant... *(Pega os respectivos vestidos)* **Karin** – Vamos celebrar! Vamos tomar um porre! Estou tão feliz! **Atriz** - Karin finalmente conseguiu o que queria, e chegou ao topo da escada. **Petra** - Agora nada nos impedirá de ser felizes! Você, eu e o sucesso, o topo do mundo! **Karin** – Esta noite tem que ser perfeita! Vamos jantar no restaurante mais badalado da cidade! Vou usar o vestido de gaze que você desenhou pra mim! **Atriz** - E então, o telefone toca para Karin. É o marido... **Karin** – Freddy. É você? Não posso acreditar! Eu não acredito!!! Você viu? Gostou? De verdade? Sim, estou mais magra! Está em Colônia? Mas como? Só se eu conseguir passagem! Essa hora!? Não sei! Você é um louco irrecuperável! Vou tentar, vou tentar! Petra, o louco do Freddy quer me ver! Você pode conseguir essa passagem? Tem tanto tempo que eu não o vejo. Disse que eu pareço um aspargo, que estou muito magra pra seu gosto! É um louco delicioso!!! **Atriz** - Petra, como sempre, faz o que Karin pede. **Petra** – Não entendo, você me disse que não existia mais nada entre vocês! **Karin** – Disse isso há mais de um ano... As coisas mudam tanto! **Petra** – Você podia ter-me dito que estava andando com ele! **Karin** – Ele é meu marido! **Petra** – Você me disse que estavam se divorciando!

Karin – Disse que talvez! **Petra** – Você está louca por ele! **Karin** – E por que não? Vergonhoso é estar por você! **Petra** – Sabe o que você é? **Karin** – Não, mas vou ouvir agora mesmo! **Petra** – Uma puta! Uma puta vulgar! **Karin** – Pode ser! **Petra** – Não posso acreditar que você seja tão baixa! Tenho nojo de você! Uma cadela no cio correndo atrás do cafetão! **Karin** – Boa! Sem conhecer Freddy, você descobriu sua verdadeira vocação! Seu talento não tem limites! **Petra** – Saia da minha frente! Você devia estar nas ruas há muito tempo! **Karin** – Sou muito preguiçosa, e fazer vida com você foi menos cansativo! **Petra** – Chega! Que horror. Vamos sair, festejar seu sucesso, de repente... Por que você mentiu? **Karin** – Eu não menti! Disse que te amava, e te amo do meu jeito, da minha maneira. Não posso dar mais do que dou! Eu sou assim, você sempre soube! **Petra** – Marlene, meu gim... **Atriz** – Quem? Quem se interessa por isso?

Passo VI: “É preciso ser bode. Eu sou bode. Você é bode?”⁵

(Ação: Primeiro palco. A atriz coloca as duas peças que trouxe da sala de figurino e pendura num biombo que está na lateral esquerda. O público se acomoda nas cadeiras. A atriz tira o vestido, joga no meio do palco e vai para o biombo. Faz uma cena de Lágrimas Amargas de Petra Von Kant utilizando as duas peças que trouxe. Sai do biombo. Vai até a porta que deu acesso ao palco e traz suas malas e seus sapatos. Vai até o centro do palco, senta-se e guarda o vestido que tirou e seus sapatos. Levanta-se. A mala estava aberta, o vestido cai no chão. Guarda novamente o vestido e desce do palco.) Chegamos aonde os encontros acontecem. Nós e os nossos figurinos. Aonde os desconhecidos se reconhecem. Nós e os nossos figurinos. Você gosta de chá ou de café? Ouve jazz durante o caminho ou liga aquelas caixas infernais para que uma parte do mundo ouça a música que você adora? Tantos já passaram por aqui em outros lugares que eu não tenho mais os números. Chegaram, me ouviram, me viram, e se foram para as suas vidas com fragmentos de mim. Eis porque a certeza tem que ser absoluta. E ainda assim pode estar errada. Frases, uma expressão, gestos, jeitos de ser das muitas outras que eu fiz, eu mesma. Agora, vocês estão aonde eu fico, e eu estou aonde vocês escolheram ficar. Mas eu continuo a representar e vocês a esperar. Eu esporto os meus espectadores, e continuo sendo o espetáculo. Eu vejo com reflexão. Eu avalio. Eu formo o juízo de valor dos meus espectadores. Eu os admiro. Eu os respeito. Mas sou o espetáculo. Eis porque a certeza tem que ser absoluta. E ainda assim pode estar errada. Qual o propósito desse discurso? Vocês me perguntam? E num encontro de amor, eu preciso ser verdadeira. Vim falar das nossas dúvidas. Das minhas, de espetáculo espectador, das suas, de espectadores espetáculo.

Passo VII – O Que Guardam As Meninas dos Olhos?

(Ação: Platéia. O público está sentado no palco. A atriz põe as malas num praticável que está na platéia, de frente para o palco. Senta-se. Solta os cabelos. Recua, acende um cigarro, liga uma luminária e lê um texto. Levanta-se, abre as janelas da lateral esquerda. Sobe novamente no palco. Abre a cortina do palco. Vai para o centro do palco e, depois, dirige-se para a amurada da escada que dá acesso do palco à platéia. Desce pela escada, pega as malas e encosta-se numa pilastra. Canta. Dirige-se para a escada que leva ao terceiro pavimento.) Só ele, e mais ele, e mais nada. Todas as cores. Todas as tonalidades, todos os sonhos, todas as conquistas. Felizes dos que não vencem, felizes dos derrotados porque não têm que vencer todos os dias. Felizes dos que nada têm para contar. Eles não levam as almas pras ruas. Ninguém anda em companhia da própria alma. Às vezes eu me pergunto: têm almas? Têm. Eu mesma me respondo. Elas são velhas e estão sempre limpas. Diante do transtorno e do engodo, se escondem. Esconderam-se há muito tempo. Perderam espaço, perderam espaço, perderam espaço. Têm medo do escuro, das trovoadas, dos raios. São tão velhas. Arrastam-se pelo tempo em busca de si mesmas e vêm seus espíritos atizando corpos uns contra os outros em guerras, em guerrinhas, em guerrilhas, emboscadas intermináveis, mísseis sonoros,

⁵ Frase de uma conversa de Zé Celso Martinez com alguém, no telefone, em Arembepé.

mortais. Às vezes eu me pergunto: têm almas? Têm. Eu mesma me respondo. Elas são velhas e estão sempre limpas. Diante do transtorno e do engodo, se escondem. E a chuva, e o vento, e o fogo e a terra. Eles se ferem tão a toa, tão à toa. A inveja e a vaidade salpicam tudo de lama. Uma palavra, e eles avermelham, vermes saem das bocas ao encontro de outros eles, eus, nunca nós, nunca jamais nós. Sempre eus e eles. Às vezes eu me pergunto: têm almas? Têm. Eu mesma me respondo. Elas são velhas e estão sempre limpas. Diante do transtorno e do engodo, se escondem. Quando perdem o controle, o corpo transtornado explode em feridas. Felizes dos que não vencem, porque não tem que vencer todos os dias. Felizes dos que nada têm para contar.

Nós todos estamos no palco. Vocês, sobre ele, eu, aonde quer que vá agora. Sempre foi assim. Sempre houve um grande olho sobre mim quando eu brincava de roda, e depois, quando eu andava nas ruas, cantava, ria, ou ia ao banheiro. Quando eu acordava, ele já estava aberto. Um olho grande que um dia se multiplicou num lugar como esse em dezenas de pares, centenas, miríades de cores, luzes, únicos, unos.

O mundo começa a existir de manhã, com o abrir dos olhos. O que guardam as meninas dos olhos? O mundo existe a qualquer hora: abrir fechar as cortinas olhos. Admirar-se, indignar-se, espreitar, encantar-se. O que guardam as meninas dos olhos?

Anexo do Passo VII (*Texto cortado da encenação*) Coisa linda essa vida. A gente olha chega se despede. Beija, bebe se despede. Como morde se despede. Sofre sangra se despede. Sara sonha se despede. E fica três minutos na porta, 180 segundos inteiros, perguntando coisas de segundo e meio como: você vem amanhã? Sempre essa coisa de dias na minha cabeça – ontem, hoje, amanhã, sempre, nunca – tudo são dias na minha cabeça – alguém lá é um dia de ontem, outro alguém, dia de amanhã, mais alguém, é o dia de hoje. E os fulanos que são nuncas. E os sicranos que são sempre. Nesses, beijos de todo cuidado, de todo carinho, beijos que nada tem a ver com boca. Isso tá parecendo conversa mole pra boi dormir. Mas será que boi dorme com conversa mole. E o que será uma conversa mole, dura ou mais ou menos. Eu tenho um coração que ama pulgas, elefantes e poetas senis. Alma de máquina de lavar automática que quebra, ninguém conserta, e no outro dia funciona.

Passo VIII - Eles conversam em qualquer um: em mim, em você, em nós...

(**Ação:** Segundo palco. A atriz vai para a escada que leva da platéia ao segundo palco. Decide fazer a peça que não ia fazer. O público se acomoda, agora, na platéia. A atriz tira mais uma peça do figurino, liga o vídeo-cassete e faz a cena. Ao fim – música.) **Corpo** - Ela tem peitos enormes. O meu, um limão. Será que eu nasci aleijada. **Alma** - Isso cresce? Pra que ter peitos, e logo dois? **Espírito** - Deixem de ser ridículos. Nós já aprendemos sobre os mamíferos. Mamífero tem peito. Nós somos mamíferos. **Alma** - Eu não quero ser mamífera! Quero ser anfíbia! **Espírito** - Deixe de ser ridícula. Você não é mamífera nem anfíbia, é fluída! E não sabe nada. Ah! Que vocês não sabem nada! **Corpo** - Eu quero ter asas. Por que eu não tenho asas? Uma mosquinha de merda tem. Por que eu não tenho? **Alma** - Eu quero respirar debaixo d'água. **Espírito** - Deus não dá asas a cobras. **Corpo** - Eu não sou cobra. **Espírito** - É essa coisinha pequena que de ano em ano festeja a passagem de tempo. **Alma** - E você tendo que aprender tudo. E prova que sabe cada coisa. Eu trouxe tudo de onde vim. **Espírito** - De onde você veio? **Alma** - Não sei. **Corpo** - Não sabe. **Alma** - É tudo que eu não sei. **Espírito** - Você não sabe nada. **Corpo** - Ainda. **Espírito Para Corpo** - Corpo tem sede. Come de hora em hora. Mija. E descome. Recebe vírus, bactérias, partes de outros corpos, chuva, sol, e mais comida. Todas as espécies que ele caça em mercados, usando flechas fáceis. Moedas. Difíceis. **Alma Para Espírito** - Abatido. Excitado. Como é fácil acalmá-lo. Álcool. Coca. Marias Joanas. Papoulas. Êxtases. **Espírito Para Corpo e Alma** - Sua alma vermelha lateja, escorre, bombeia.

Uma máquina que se movimenta de um lado para o outro. E que é impossível saciar porque desenche e enche indiferente ao tempo. Vazia. Cheia. Vazia. Cheia. E o frio. E o calor. As necessidades básicas. E a luz que cega. E a escuridão que desnorreia. Óculos. Bengala. Chapéu. Capa. Corte. Arrancar o pedaço que apodrece e se vai. Sem retorno possível. E crescem: unhas, cabelos. E descem: peitos, pênis. E se vai inteiro, um dia, para alimentar a terra que o alimentou de tantas carnes. E se enfeia. **Alma Para Espírito** - Mas o que é feio? Magro. Gordo. Flácido. Impossível decidir. Tudo explode um dia, vagina afora, alien desconhecido, e chora e grita e cresce e permite todas as invasões e violências. E pratica todas as invasões e violências. E se reproduz numa incessante perenidade de esperma, filme, vídeo. Imagens da imagem. **Alma** - Eu sei quem você é. Eu te vejo sempre nu sob qualquer roupa, sob qualquer enxerto. Eu conheço as suas cavidades e a sua fome. A sua sede, o seu cansaço. Você sou eu. Temos cada osso, cada pele, cada veia, cada músculo igual. Conheço a sua insaciabilidade. Conheço a sua falibilidade. Seu sono. Seu medo. Sua dor. Seu corpo. Tenho tudo que você tem fora de mim. Tão visível. Tão vasto. Tão vil. Eu e você somos iguais. Idênticos. Pessoinhas que aparecem nas fotos. Não adianta aumentar, diminuir, cortar, amputar. Nós somos exatamente iguais.

Canção do Grande Olho: Dois olhos vêm / Um olho também vê / Olho nenhum vê pra dentro / Os olhos do lugar onde se vê: Pensamento. // “Um guarda-chuva quebrado Guarda a chuva que te molha?”⁶ / E o lugar onde se vê / É o lugar onde se vê / Quando ninguém te olha? // Quem deve ser olhado / O grande olho lambe, olho língua, / Saliva n’outros olhos. / Destino ser olhado / Não mingua.

Espectar: estar fronteiro, avaliar, formar juízo de valor, considerar, meditar, admirar, ver com admiração, guardar. “Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la. Em um cofre não se guarda coisa alguma. Em cofre perde-se a coisa de vista. Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado. Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.”⁷

Espectar: estar fronteiro, avaliar, formar juízo de valor, considerar, meditar, admirar, ver com admiração, guardar. “Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro do que um pássaro sem vôos. Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, por isso se declara e declama um poema: Para guardá-lo” Por isso se encena. “Para que ela, por sua vez, guarde o que guarda: Guarde o que quer que guarde uma encenação: Por isso o poema. Por isso a encenação. Por guardar-se o que se quer guardar”⁸.

Passo IX - A garça azul precisa dar nove passos antes de voar...

(Ação: Sótão. A atriz dirige-se para a escada que leva ao sótão - cantando. Sobe sozinha e deixa nas escadas um colar de pérolas. Em seguida, uma criança desce do sótão, pega o colar e lê os agradecimentos.)

⁶ Pergunta Paul Auster em Cidade de Vidro.

⁷ O lindíssimo conceito de Guardar do poeta Antonio Cícero.

⁸ O lindíssimo conceito de Guardar do poeta Antonio Cícero, que não fala da encenação, acrescentada ao seu texto.

A Casa da Minha Alma.

A alma do bouganville
 A alma do bergantim
 A alma do torpedeiro
 A alma do serafim
 Alma de sal do pedreiro
 Alma de cal do jasmin
 Alma do homem primeiro
 Alma do amor de Caim
 Alma do mês de janeiro
 Alma do início e do fim
 Todas as almas na alma
 Por isso, das almas todas,
 Não tenho a alma de mim.

Ficha Técnica de A Casa da Minha Alma

Dramaturgia : Aninha Franco
Direção Geral : Marcio Meirelles
Rubricas da Encenação : Marcio Meirelles
Direção Musical e Arranjos: Jarbas Bittencourt
Instrumentista : Saulo Ramos
Assistência de Direção : João Sanches
Vídeo : Danilo Scaldaferrri
Edição de Vídeo : Débora Freire
Composições : Jarbas Bittencourt e Aninha Franco
Figurino : Biza Vianna
Ambientação : Marcio Meirelles
Projeto de Luz : Marcio Meirelles e João Sanches
Maquiagem: Marie Thauront
Cabelo : Deo Carvalho
Adereços : Maurício Martins.
Execução do Figurino : Lu Fortunato
Confecção de Cortinas : Lucidalva Matos
Cenotécnicos : Washington Saback Jr., Tuca Gomes
Camareira : Clara Paixão Saleg
Contra-regra : Maria Conceição do Amor Divino
Criança : Nailma Araújo Oliveira
Fotos Programa : Isabel Gouveia
Diretor Técnico : Washington Saback Jr.
Núcleo de Produção : Flavia Azevedo e Fernando Lucas Torlloni

Agradecimentos

Aos atores **Chica Carelli, Cleise Mendes, Débora Moreira, Diogo Lopes, Elias Andreatto, Evelin Buchegger, Frank Menezes, Hebe Alves, Maria Marighella, Nadja Turenko, Neide Cunha, Nilda Spencer** pelos seus depoimentos aos artistas de A Casa da Minha Alma.

Agradecimentos

Teatro Vila Velha, Lady Zu (Pelourinho Dia & Noite)

Apoio

Fred Ortiz : 3351052
Deo Carvalho : 353.6824
Miolo (logomarca)

Estréia : 23-24-25 de maio de 2003, no Anexo do XVIII.

ANEXO I – Texto dramático **MONSTRO** de Marcos Barbosa.

MONSTRO

*Peça-poema de Marcos Barbosa
(Para Yumara Rodrigues)*

Personagens

Aracne

Atena

MONSTRO

Aracne, diante do fogo.

ARACNE

(Para a platéia.)

O céu que eu vi, nenhuma ave alcança.
 Não me peça que eu conte, que eu esclare,
 Não me peça que eu borre com palavras
 O que há no céu, no céu que só eu vi.
 Os olhos que apontais, soturnos, baços,
 São míopes, são covardes catacegos,
 Esquivam-se da luz, com dó de si.
 O céu que eu vi, que eu vejo mesmo agora,
 Enquanto falo a quem me finge ouvir,
 É o céu dos imolados, céu dos monstros,
 Dos podres, dos proscritos, monstros: eu.
 Eu, *monstro*, fica dito, decretado.
 Eu, *monstro*, é esse o nome, é esse o dom
 Que sulca o fosso, o abismo que me aparta
 De cada um de vós, e a vós de mim.
 Mirai, mil olhos míopes, eis-me aqui,
 Aqui, perante vós, a bruxa, o cão.
 Purgai de vez a linfa do veneno!
 Soprai o enxofre que vos corta o ar!
 É essa a hora, o circo, o altar é esse.
 A OBSCENA SENHORA D

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem por isso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu á procura da luz numa cegueira silenciosa, á procura do sentido das coisas.

Desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tasteava cantos, vincos, acariciava dobras, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no íntimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender.

Compreender o quê?

Isso de vida e morte.

– Talvez não nos cruzemos nunca mais! –

Que mais quereis que a ocasião conceda,

Além de estarmos juntos, mão em mão?

Gritai enfim: “Ali! É ela, o monstro!”.

Gritai: “O monstro, ali bem perto! É, sim!”.

Há muito que esses gritos não me espantam,

Eu sei quem sou. E sei que em vossas gorjas

Borbulha um caldo espesso em se apuram

Alcunhas, vereditos e sentenças

Rosnadas entredentes, pois quereis,

Quereis gritar, urrar de pulmão cheio:

“Matem o monstro!”. Vós quereis cuspir

Na trilha dos meus pés, no meu encalço,
 Quereis deitar-me a pedra, a maça, o relho,
 Quereis romper os meus tendões, Quereis cingir meus rins!
 Eu disso tudo sei. E já não pasmo.
 É um pálido querer... querer sem sangue,
 Querer sem nervo, fel, sem tripa ou cu.
 Ao desejardes mais, mais vós temeis.
 Temeis que quando enfim sangrado o monstro
 A vós vos caiba o cetro que hoje é meu,
 Pois não há paz sem que haja a caça ao fute,
 Ao monstro, ao coxo, à sombra, o assombro: eu.
 Tolice imensa, vos fingirdes homens.
 Tolice, eu digo, vos fingirdes bons.
 Tolice, pois eu sei que ao me ver monstro
 Foi que encontrei meu lar, de lodo e breu,
 Foi que entendi que há paz no escárnio alheio,
 Escuta escuta, queria te contar
 esta estória, aquieta-te:
 enquanto ela morria, o homem fornicava
 com a criada que cuidava dela.
 vida e morte tudo natural, naa tuu rall, tudo é
 muito natural, morrer ó morrer faz parte da vida.
 O podre cu de vocês
 o pó o pinto do socó o esterco o medo, olha a cançãozinha dela, olha o rabo da víbora, olha a
 morte
 comendo o zóio dela, olha o sem sorte, olha o esqueleto lambendo o dedo
 o sapo engolindo o dado
 o dado no cu do lago, olha, lá no fundo
 olha o abismo e vê
 tudo natural, naa tuu rall, tudo é
 muito natural,

Quando me vi,
 Foi que enxerguei que é meu, que é meu o céu,
 O céu do engenho em que se encanta e funde
 Um monstro em outros; de um só monstro, mil.
 Engenho que estropia o que é banal
 E do banal dá molde a maravilhas,
 Engenho de palavras repetidas
 A cada noite, mas que seguem novas,
 Viçosas como o sopro que engasgou
 No antanho tempo o barro e deu-lhe vida.
 Engenho de mulheres que se afogam
 Nas ampulhetas dos felizes dias.
 (– Que dia mais feliz! Que lindo dia!Ô Grandes favores!)
 Engenho da coragem da carroça
 Em cuja roda a guerra aterra os filhos.
 Engenho da coragem da carroça
 Engenho dos juízes loucos, sábios, engenho da Margarida
 Engenho do Sr. Puntilla, Engenho de Medéia

Que calam Salomão só por sorrir.
 Engenho desmanchado a cada noite
 Desfeito em trapos, luz, papel, borrões,
 Mas que se guarda firme nas memórias,
 Como uma cicatriz de gozo e dor.

Lucília: Lucília: Tenho observado papai. Aquela calma não me engana. Há qualquer coisa atrás do seu silêncio que me assusta. Tenho visto papai andando pela fazenda como um animal acuado. Olha tudo demoradamente. Parece dizer adeus até às pedras, às árvores. Ontem encontrei papai no meio das jabuticabeiras, olhando-as, quase acariciando-as. Passava de uma para outra, examinando com ansiedade, como se todas estivessem doentes. Por um momento me deu a impressão de estar perdido, sem poder sair do meio delas. Fui ao seu encontro. Quando me viu, apressou o passo, fugiu de mim, como se eu fosse demais. (Pausa) Foi ele quem plantou todas!

Gostaria que tivesse assistido á chegada deles, quando vieram da fazenda. Só aí poderia compreender até que ponto sofreram! Com o relógio, os quadros e esse... Esse galho de jabuticabeiras nas mãos... Pareciam duas crianças assustadas, com medo de serem repreendidas. Atrás de cada gesto, de cada olhar, havia um pedido de perdão, como se eu... Eu pudesse censurá-los em alguma coisa.

Já disse muito! Chega! Chega! Eu calo!

D. MARGARIDA

(Vamos mudar de assunto?)

(O corpo humano se divide em três partes: cabeça, tronco e membro).

[Pausa.]

Vós não sois monstro. Não! Vós sois fidalgos.

Por isso não peçais que eu vos descreva

O céu descomunal que só eu vi.

Vós nunca sabereis, pois não sois deuses

Silêncio.

Do fundo do palco, surge a deusa Atena, personificada em uma mulher quase nua, com cara de coruja.

Em nenhum instante, Aracne se voltará para mirá-la.

Atena se aproxima lentamente de Aracne e, chegando por trás, alisa-lhe o rosto, percebe-lhe as feições, com delicadeza e cuidado.

Aracne parece quase adormecer com o toque da deusa, que lhe ampara a cabeça no seio e a embala. Atena toca os olhos de Aracne, que desperta, e põe diante dela uma pequena caixa dourada em forma de arca.

Aracne observa apreensiva a caixa, enquanto Atena vai embora.

Silêncio.

Aracne vai abrir a caixa, mas hesita.

ARACNE

Em tudo, ave demônio, reconheço,
 Pesados e escandidos ora e sempre
 O passo e o sopro doce de tua praga.
 Em tudo, agouro estéril, a fedentina
 Das cardas e das rocas com que fias
 A linha reta e vítrea da vingança.
 O fel do mundo é teu e é teu o grito
 De cada louco a molestar paredes
 Com dedos cujas unhas já são cotos

Depois de tantos lanhos rebotados.
 Conheço o fio de tua inveja rubra,
 Vi deles mil mortalhas conjugadas
 E em cada corpo frio cindido à tela
 A pústula, o bubão rugoso e morno,
 Do pus do pio mortiço da coruja.
 Sou pouco páreo, deusa, sei de há muito.
 Bem pouco obstáculo, sei, que te ofereço
 E sei, coruja, que me tens nas garras,
 E sei que afogas com teus olhos glaucos,
 E sei que ris de tudo que te digo.
 D. MARGARIDA
 (Os ossos são as partes duras do corpo.....
)
 Mas o que digo? Nada que se escute.

[*Vai abrir a caixa, mas hesita.*]
 Rogo-te paz, coruja, folga, ócio,
 Hiato. Um tempo escasso de peleja,
 Ungüento, enfim, pra chaga sempre aberta
 De quem velou a vida toda em guerra.

[*Vai abrir a caixa, mas hesita.*]
 Um canto brando, deusa, em que me caiba
 O sono brando, o amparo que merece
 Até a que fizeste, um dia, em monstro.
 Os monstros também cansam do combate,
 Aprendem que não são todas as lutas
 Que devem ser de fato combatidas,
 Entendem que não são todas as rinhas
 Que pagam nas apostas as feridas.
 Enxergam que não há merecimento
 Em toda arena ou charco ensangüentado
 Ou campo de batalha em que a platéia
 Aplaude pela imolação do herói.
 Por isso, deusa, eu rogo a tua trégua.
 Humildemente eu peço a concessão
 Da bênção branda e morna do armistício.
 O sol é onde queres que ele brilhe
 Assim, te peço o sol que vaza a treva
 E esfaz em fios de ouro a escuridão.

[*Pausa. Ouve-se o pio mortiço de uma coruja. Silêncio.*]

Que digo? Sigo estrada sem retorno
 E sem desvios. Não me cabe o não.

[*Abre, serena mas sem titubeio, a caixa e, longamente, observa em silêncio o conteúdo. Ouve-se o pio mortiço de uma coruja.*]

Bendita seja aquela que sorri.

[*Aracne sorri, o sorriso deriva em um breve riso, que vai tomando corpo e, por fim, se esvai. Aracne tira da caixa um espelho, observa-se refletida e ri.*]

Bendita a que gargalha em meio à febre
 E que caçoa mesmo quando em dor.

Bendita, pois será apedrejada

E zombará do algoz por seu perdão.

Coitado do General, dizem que ele foi morto por azar. Que chamou um regimento com ordem de lutar até o último homem, mas com o nevoeiro o cavalo perdeu a direção e ele foi parar bem na linha de frente, no meio da batalha. Levou um tiro. É uma vergonha vocês aqui, não irem ao enterro do seu General morto. Ouvi dizer que iam mandar tocar os sinos na hora do funeral, mas as igrejas foram arrasadas por ordem dele. E assim o coitado não vai ouvir nenhum sino tocar quando estiver sendo baixada á cova. Em vez dos sinos, estão querendo ter três tiros de **canhão** para o enterro não ficar muito sem graça. Os generais e imperadores me dão pena; esse talvez estivesse pensando que fazia uma coisa extraordinária, que no futuro as pessoas comentariam, e que ele iria ter um monumento; No fim, ele se esfalfa e não dá nada certo, por causa das pessoas ordinárias. Os mais bonitos planos têm falhado por causa da mesquinha das pessoas. E os imperadores não podem fazer nada, ficam na dependência do povo e dos soldados. Tenho razão ou não?

Coragem tremenda! Mas também suportar um general, um imperador e um papa, precisa de muita coragem?!

[*Aracne observa detalhadamente seu rosto no espelho.*]

Milagre, assombro, portentoso, prodígio:

Agora sei do que o tempo é capaz,

E vejo que em meu rosto esse artesão

Marcou a escara de sua assinatura.

Meu rosto agora é um poema inteiro

E cada verso canta a mão do tempo

E cada ruga diz: o tempo é santo

E cada ruga diz: o tempo é cão.

Poema irreversível em que me enxergo.

(POEMA CECÍLIA MEIRELES)

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
- Em que espelho ficou perdida a minha face?

[*Aracne ri e volta o espelho para a platéia.*]

Algum de vós disputa a primazia?

Algum de vós contesta a posição?

Bendita a que se ri de um rosto velho

Que é o mesmo rosto com que foi menina.

[*Aracne ri e segue rindo enquanto fala.*]

ARACNE-WINNIE

DIAS FELIZES

Socorro (Pausa.Idem) Socorro Willie (pausa. Idem).De repente, um rato...(pausa. Tom narrativo)De repente um rato, trepa-lhe pela pernita acima, mais alto,cada vez mais alto e Mirthes, cheia de medo, deixando cair a boneca põe-se aos gritos(Winnie dá um grito estridente.)e grita, grita(Winnie grita duas vezes.)grita, grita, grita e grita até eles chegarem todos correndo de camisa de noite, o papá, a mamãe, a Bibbie, e a velha...

Costumava dizer a mim própria: Winnie, tu nunca hás de mudar, não há qualquer diferença entre uma fração de segundo e a fração seguinte.

Canta, canta Winnie, tua velha canção

“Tua mão está tão fria...”

Impossível cantar.(pausa) Nem uma nota.(pausa)A tristeza, depois de cantar(pausa). Como eram aqueles versos imortais?(pausa)

A tristeza depois do amor essa, é claro conhecemo-la nós e sabemos como enfrenta-la.

“E a onda que passa esquece, e a onda que passa fenece, esquece, fenece, esquece...”....(pausa. Suspiro)Como se perdem os clássicos.

Ô que Dias felizes!Tão Felizes como hoje!

Retorna, deusa, anda! Volta aqui!

Vem ver: a maldição que me rogaste

Não me derruba, deusa! Qual o que!

Eu sempre soube: chegaria o dia

De ver-me velha, de secar, feder.

Ah, deusa, eu sempre soube e nunca tive

Sequer o anseio, a angústia de temer .

Envelhecemos, eu envelheci,

Mas, olha, deusa: ainda sou tão bela!

Um rosto velho é como o entardecer:

Proclama o fim e o faz com tanta fúria

Que cala o alvorecer num choro fraco,

E faz da noite o único mistério

Que ainda vale a pena perscrutar.

“Perscrutar? Que palavra?!”

Aracne volta a se olhar no espelho.]

Ah, deusa, é assim que me ameaças?

Sou monstro e sei quem sou, deusa. Sei ver, **sei perscrutar.**

[Aracne guarda o espelho na caixa e lança a caixa no fogo. A chama sobe, o fogo crepita mais alto. Ouve-se, em intervalos cada vez mais espaçados, o pio da coruja, cada vez mais longe.]

De outra forma

Eu já não estaria mais aqui.

Atena, como se dançasse em torno de Aracne, vai manchando-lhe o corpo e as vestes, com cinzas, de forma cada vez mais violenta e tanto que, ao fim, a quase dança já é um quase espancamento.

Atena admira sua obra: Aracne desfigurada.

Atena sai.

Sois todos satisfeitos? Quereis mais?

Amanda: Alô, Ella Cartwright? Aqui quem está falando é a Amanda Wingfield! Como vai essa querida? E os rins, melhorou? (Pausa de 5 segundos) Que horror! (Pausa de 5 segundos)

Você é uma verdadeira mártir cristã, meu bem, isso que você é, uma mártir cristã! Pois é, eu

vi agora mesmo no meu caderninho vermelho de notas que a sua assinatura da “companheira” acabou! E eu sabia que você não queria perder o folhetim em série maravilhoso que começa neste número. É escrito por Bessie Mãe Hopper, a primeira coisa que ela escreve desde Lua-de-Mel para três. Que história estranha e interessante que foi, não? Pois é, mas esta é mil vezes melhor, calculo. Passa-se num ambiente de society muito fino. É inteirinho sobre os grã-finos da Hípica em Long Island! O quê? Está queimando? Oh, meu bem, não deixe queimar, vá dar uma espiada no fogão que fico esperando! Meu Deus - acho que ela desligou!

[*Grita para que Atena ouça.*]

Tu, deusa! Saciaste a tua sede
De escárnio, de enxovalho e humilhação?
Eu monstro, eu velha e agora eu maculada
A todos me dás para que vejam sem resguardos.
Eu monstro, eu velha e agora eu maculada,
Mas nunca inexpressiva, nunca inócua!
Mas nunca morna ou indolente ou vã!
Eu aprendi, oh, deusa, a custa de mil mortes,
Que vive mais o miserável podre
A quem o sangue ferve e que desvaira
E que se borra, aos gritos, no penar,
Que o príncipe enfezado em sua alcova,
Fingindo-se tão nobre, mas tão torpe
E inerte a marinar no soro frio
De seus pequenos ais de sono e tédio.
Isso aprendi, a custa de mil mortes

[*Pausa.*]

Ou terá sido à custa de uma só?

A OBSCENA SENHORA D

O quê? O que, meu Deus? Não te escuto

Que um dia talvez venha uma luz daí

Quê?

Vida e morte tudo natural, naa tuu rall, tudo é
muito natural, morrer ó morrer faz parte da vida.

O podre cu de vocês

Vossas inimagináveis pestilências

Gordas bundas esperando a vez. De que? De cagar nas panelas

Sovacos de excremento

O pau do porco

A buceta da vaca

A pata do teu filho cutucando o ranho

Imundos vadios mijando no muro

o pó o pinto do socó o esterco o medo, olha a cançãozinha dela, olha o rabo da víbora, olha a morte

comendo o zóio dela, olha o sem sorte, olha o esqueleto lambendo o dedo

o sapo engolindo o dado

o dado no cu do lago, olha, lá no fundo

olha o abismo e vê

tudo natural, naa tuu rall, tudo é

muito natural,

“Grandes favores!”

Aracne está em prantos, como se diante do cadáver do homem que ama – Quim. Aos poucos, o pranto se reverte em riso, o riso em fúria.

ARACNE

Eu monstro, eu velha e agora eu maculada,
 Mas nunca inexpressiva, nunca inócua!
 Mas nunca morna ou indolente ou vã!
 Não temos vossos olhos, meus algozes!
 Não temo o teu o teu vexame, deusa estéril!
 Não!

A deusa Atena acorre ao palco, trazendo consigo correntes. Aracne percebe a ameaça, mas não cede.

Atena começa a atar Aracne em correntes, mas o monstro, em seu delírio de sonho, não cede.

ARACNE-PUNTILLA

Assaltem, roubem, sejam comunistas, mas não sejam jamais criaturas mesquinhas! É Puntilla quem aconselha isso! (...) Matti, um dia quero subir contigo ao monte Santo: a vista lá é fabulosa. (...) Você vai ver que vale a pena. E nem precisamos ir lá: podemos ir apenas em espírito.. Vamos, Matti, me faz uma montanha. Não economiza nada, não recua diante de coisa alguma, (...) Segue a minha orientação, Matti, e o monte Santo ficará pronto num piscar de olhos.(...) Avante, Matti, vamos subir mais! Abandona agora todas as tuas mesquinhas preocupações cotidianas e te entrega à emocionante sensação que tem diante de você!

Aracne está completamente acorrentada, mas segue delirando, enquanto Atena deixa o palco.

ARACNE-PUNTILLA

Agora eu te pergunto: onde no mundo você encontra um céu igual ao nosso? Já ouvi dizer que em outros lugares é mais azul. Mesmo que me dessem outro céu para escolher, o azul que quero é este. Não vai atrás da conversa dos outros, Matti: fica na Bahia! Quem te aconselha é Puntilla!

Aracne desperta de repente. Percebe a situação de suplício em que se encontra. Silêncio. Aracne encara a platéia.

ARACNE-PUNTILLA

(...) não sentes o coração transbordar de emoção diante disso tudo?
 Matti, Matti...

Longo silêncio.

ARACNE

Atravessar a porta nunca mais.
 Correntes, muros, fosso, barricada.
 E além da barricada a cordilheira
 E além da cordilheira o prado morto
 E além um vale, a corredeira, o mar.
 E além do mar? O abismo. E além? Mais nada.

A Obscena Senhora D

Visto as cambraias
 E apascento os olhos
 Para novas vidas
 Para poder morrer apetecida
 Me cubro de promessas
 Da memória.
 Porque assim é preciso
 Para que tu vivas

Enclausurado é o monstro enfim, cumprida
 Está a promessa. Descansai, que já
 Não tenho mais como feri-lo
 Já não tenho garras que vos lanhe a face
 E minhas presas já não vão tão longe
 Que possam vossas veias destroçar.
 O meu pecado: desdenhar do metro,
 Da lei, dos bons conselhos, da razão, da ética, do politicamente correto
 (parte do cheiro do perfume).
 Tem alguém aí chamado Messias? E Jesus? E Espírito Santo?
 Não?! Então vão todos a puta que pariu!
 A punição: esta prisão, cadenas,
 A punição é que eu seja proscrita,
 Banida para o exílio em que não mais
 Eu possa ser o espelho empoeirado
 Em que atentais para quão insignificante
 É vossa vida comportada, fátua,
 A vida burocrática, o bom tom,
 Do príncipe enfezado em sua alcova,
 Inerte a marinar no soro frio
 De seus pequenos ais de sono e tédio.
 Já disse tudo! Chega! Chega! Eu calo!
 Acabo aqui.

Mais nada.

Hiato.

Fim.

*Escuridão. E, após um longo silêncio, os risos de Aracne, que crescem até a gargalhada.
 Luzes.*

ARACNE

Não! Eu não cedo! Eu não canso nunca eu, nunca!
 Eu monstro, velha, maculada e presa,
 Mas nunca vã, eu nunca conformada!
 Eu nunca empoleirada em vossas leis!
 Eu não vos temo em nada, testemunhas!
 Eu não vos temo, deusa. Eu venci!

Atena aparece ao fundo. Aracne pressente a presença da deusa.

ARACNE

Que queres mais, coruja? Mocho, agouro,
 Esbirro, esqualido verdugo meu!
 Sou mais que um corpo, estúpida! Sou mais
 Que mil, mais que dez mil, sou Salomão,
 Sou Winnie, sou Lucila, sou Puntilla,
 Sou sombras nas paredes das cavernas,
 Amanda, Mãe Coragem, Margarida, Legião!
 Sou matricida, puta, santa, encarnação
 De todas as paixões de toda dor!
 Que tendes para mim? Um ferro em brasa?
 Que tendes? Lâminas? Chicote? Clava?
 Meu corpo acorrentado não detém
 Meu grito nem meu sonho nem o esgar
 De escárnio que esculpi só para ti!

Atena avança, encosta uma lâmina afiada no pescoço de Aracne, que não cede.

ARACNE

**O céu que eu vi, nenhuma ave alcança.
 Não me peçais que eu conte, que eu aclare,
 Não me peçais que eu borre com palavras
 O que há no céu, no céu que só eu vi.
 Os olhos que apontais, soturnos, baços,
 São míopes, são covardes catacegos,
 Esquivam-se da luz, com dó de si.**

Com a lâmina, Atena fere os olhos de Aracne.

Silêncio.

Aracne, cega, volta, sempre firme.

ARACNE

**O céu que eu vi, que eu vejo mesmo agora,
 Enquanto falo a quem me finge ouvir,
 É o céu dos imolados, céu dos monstros,
 Dos podres, dos proscritos, monstros: eu.
 Eu, sempre, eu, toda, eu vasta, eu todos! Eu!
 Mas o que digo? Nada que se escute.**

FIM
