



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

CAIO LINCOLN SANTOS ARAÚJO

**UM JOGO DE CONCEITOS NO TEATRO FÍSICO DE FÁBIO
VIDAL**

Salvador
2018

CAIO LINCOLN SANTOS ARAÚJO

**UM JOGO DE CONCEITOS NO TEATRO FÍSICO DE FÁBIO
VIDAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de mestre em Artes Cênicas.

Orientador: prof. dr. Érico José Souza de Oliveira

Salvador
2018

CAIO LINCOLN SANTOS ARAÚJO

UM JOGO DE CONCEITOS NO TEATRO FÍSICO DE FÁBIO VIDAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em 20 de setembro de 2018.

Érico José Souza de Oliveira – Orientador _____
Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Leonardo Vincenzo Boccia _____
Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Lúcia Regina Vieira Romano _____
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, USP, Brasil.
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

À
Minha mãe, por toda febril dedicação a seus filhos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais: Darlene, mulher negra interiorana, que desenhou uma nova vida para ela ao sair e voltar ao bairro periférico mais populoso de Alagoinhas, Santa Terezinha, no qual nasceu e se criou; e Edmilson, também conhecido como “Prezinho de Merice” em Quizambu, comunidade remanescente de quilombo, onde nasceu e se criou e da qual também saiu para construir outras condições de vida; ambos operários, sindicalistas, cofundadores e grandes contribuidores na construção de partidos de esquerda, de modo que me estimularam ao pensamento com a arte e a agitação política;

À minha filha, Júlia, que me apresenta cotidianamente no início de sua juventude a fluidez da vida e, junto com meus filhos gêmeos, Malu e Arthur, me inspiram na elaboração de um devir; e às suas mães;

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, onde me graduei, por acreditar na relevância de minha proposta de pesquisa; ao meu orientador, prof. dr. Érico de Oliveira, que me apresentou ao Teatro Físico durante a graduação e, agora, me acompanhou nesta jornada investigativa; a Fábio Vidal por sua disponibilidade, carinho e colaboração na investigação de sua arte; e aos componentes da banca examinadora, Lúcia Romano e Leonardo Boccia, pelas relevantes contribuições que deram nas orientações da escrita e discussão desta dissertação.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano, que me permitiu o afastamento de minhas atividades laborais para dedicar-me a esta pesquisa através de sua política de capacitação, fruto de luta de diversos companheiros em décadas passadas para garantir direitos ao servidor-estudante. E que, portanto, estendo o meu agradecimento a todos estes que batalharam e colocaram suas vidas e carreiras em prol de nossos direitos, em especial aos companheiros de luta Cátia Farago, Carlos Magno, Moisés Leal e Leonan Ferreira por quem nutro enorme admiração;

Ao Grupo de Estudos em Ciências Humanas: educação, política, direitos humanos e cultura (GEHU/IFBAIANO), no qual coordeno a linha de pesquisa Arte e Estudos Culturais, e ao Grupo de Pesquisa em Encenação Contemporânea (G-PEC/UFBA) pelas contribuições a esta pesquisa.

Às malandras e aos malandros, em especial Écristio, Christopher, Rogério, Eteslan, Bárbara, Davi, André, Wilton, Jorge, MC Osmar, Nássaro, Jairo, Rafael, Bruna, Djalma, e ao Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade Estadual da Bahia, *campus* II – Alagoinhas, em especial ao prof. dr. Osmar Moreira, por terem me apresentado ao anarquismo pós-estruturalista e modos de resistência.

A Luna, Catarina, Carolina, Vítor, Mabel, André, Álisson, Andreia, Pedro, Alice, Abraão, Juliana, Renato, Ítalo.

Agradeço a todas elas e eles e peço-lhes licença, assim também como aos companheiros de lutas de classe e identitária, para expor aqui algumas poucas palavras sobre as respostas que encontrei nesta presente pesquisa.

“Eu quero dizer
Agora o oposto do que eu disse antes”.

Raul Seixas (1973)

ARAÚJO, Caio Lincoln Santos. Um Jogo de Conceitos no Teatro Físico de Fábio Vidal. 194 f. il. 2018. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

Analisa os processos de fractalização e multiplicação cênicos do corpo do ator-*performer* Fábio Vidal em cena nos seus dois espetáculos solos — “Joelma” (2013) e “Sebastião” (2010) — e os insere num jogo de conceitos que transitam entre: o teatro físico de Lúcia Romano, no que tange os modos do fazer cênico pós-modernos; os estudos biopolíticos de Michel Foucault, Judith Butler e Durval Muniz Albuquerque Jr., acerca das interdições sobre o corpo social e suas questões identitárias heterotópicas; a filosofia de conceitos de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Daniel Lins, quanto ao devir e aos afetos; e as contraculturas antropófagas da tropicália e do manguebeat no país, quanto à relação desse modo de fazer teatral com uma contracultura que se transforma; para encontrar sentidos possíveis do que pode o corpo neste teatro e para além dele. Trata-se de uma pesquisa de caráter genealógico, heterotópico e antropófago no terreno da linguagem cênica e dos estudos culturais sobre o teatro físico do atuante. Faz uso de vídeos das obras, além das experiências em tê-las assistido presencialmente, de sua dissertação de mestrado e entrevista, de artigos de revistas indexadas e de *sites*, de livros, de músicas e de filmes para entender as possibilidades que o teatro físico, e os estudos culturais nos quais se insere, legaram ao corpo uma linguagem que radicaliza e supera os sistemas linguísticos e rompe com os modos de vida metafísicos e capitalistas.

Palavras-chave: Teatro Físico. Corpo. Biopolítica. Devir. Contracultura.

ARAÚJO, Caio Lincoln Santos. A Game of Concepts in the Physical Theater of Fábio Vidal. 194 pp. ill. 2018. Master Dissertation – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

ABSTRACT

This work aims to analyze the processes of fragmentation and scenic multiplication of the body of actor-performer Fábio Vidal in his two solo shows "Joelma" (2013) and "Sebastião" (2010) and insert them in a game of concepts that move among the physical theater of Lúcia Romano regarding the modes of the postmodern scenic doing; the biopolitical studies of Michel Foucault, Judith Butler and Durval Muniz Albuquerque Jr about the interdictions on the social body and its heterotopic identity issues; the philosophy of concepts of Gilles Deleuze, Félix Guattari and Daniel Lins, about the becoming and the affections; and the anthropophagous countercultures of tropicália and manguêbeat in the country, as to the relations of this theatrical doing to the counter culture that transforms itself in an attempt try to find possible meanings of what the body can do in this type of theater and beyond. This research is a genealogic, heterotopic and anthropophagic one in the field of scenic language and Cultural Studies about the physical theater of the Acting - Actor. The use of vídeos and magazines as well as academic articles, web sites, books, musics, movies in order to understand the possibilities that the physical theater, and the cultural studies in which it is inserted, bequeathed to the body a language that radicalizes and surpasses the linguistic systems and breaks with the metaphysical and capitalist ways of life

Keywords: Physical Theater. Body. Biopolitics. Becoming. Counterculture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Cenário, figurino e iluminação de Sebastião	31
Figura 2 – “Porra de Deus, minha Senhora”	33
Figura 3 – “Faço trato com o desalmado”	33
Figura 4 – “E a tigresa possa mais que o leão”	43
Figura 5 – “Como é bom tocar um instrumento”	44
Figura 6 – Projeção do Pênis sobre o Corpo de Joelma	45
Figura 7 – Projeção sobre a Ave Joelma	46
Figura 8 – Quatro Joelmas em cena	47
Figura 9 – Os malabarismos de Joelma.....	52
Figura 10 – Joelma dubla Joelma	52
Figura 11 – Joelma entrega uma flor a uma espectadora	54
Figura 12 – A traição das imagens.....	59
Figura 13 – Os dois mistérios.....	60
Figura 14 – A imprensa coage Sebastião	101
Figura 15 – Um sonho azul	115
Figura 16 – A língua de Albert Einstein	116
Figura 17 – Fuga de Joelma.....	118

SUMÁRIO

1 UM JOGO DE CONCEITOS	12
2 CORPO	20
2.1 UM CORPO-FRACTAL.....	21
2.1.1 Um Corpo em Fragmentos	22
2.1.2 Uma Radicalização da Linguagem.....	27
2.1.3 Um Einstein Contracultural	35
2.2 UM CORPO-MULTIMÍDIA	40
2.2.1 Corpos em Multiplicação.....	41
2.2.2 Corpos em Diálogos	53
2.2.3. Duplos isótopos	58
2.3 PALAVRA-PRISÃO.....	63
2.3.1 Um Teatro Radical.....	64
2.3.2 Duas Oposições à Ontologia Integral.....	68
3 PODER.....	70
3.1 RENÚNCIAS ÉTICAS E ESTÉTICAS.....	71
3.1.1 Trabalho e Tradição	73
3.1.2 Ciência e Crença	81
3.2 PANÓPTICO, POLÍCIA E IMPRENSA.....	91
3.2.1 Panóptico.....	91
3.2.2 Imprensa	94
3.2.3 Polícia.....	102
3.3 VERDADE	106
4 DEVIR	109
4.1 UM OUTRO ESPAÇO	109
4.1.1 Plano de Imanência.....	109
4.1.2 Heterotopia	111
4.2 UMA GATA PARA SCHRÖDINGER.....	113
4.2.1 Mulher, Criança e Animal	114
4.2.2 Exu, <i>Via Crucis</i> e Siré	116
4.2 DEVIR-MORTE.....	119
4.3 QUE PODE O CORPO?	124
REFERÊNCIAS.....	128

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM FÁBIO VIDAL	139
ANEXO A – SEBASTIÃO	158
ANEXO B – JOELMA	174

1 UM JOGO DE CONCEITOS

'A - vida - é - um - jogo, e eu tô perdendo de treze a zero (coça perna), só no game over".

Fábio Vidal (2010)

“Quando eu vi, eu já fazia teatro físico” (APÊNDICE A). Com esse enunciado, Fábio Vidal abre sua explicação de como nasceu sua metodologia teatral: um modo bastante particular, como descreve em sua dissertação de mestrado (SANTANA, 2007) e relata em entrevista para esta pesquisa (APÊNDICE A), criado por um emaranhado de conceitos de teatros contraculturais e de experiências próprias que ele intitula **Percorso Múltiplo Uno**. Ele anuncia como passou, por exemplo, pelo “terceiro teatro, o teatro da exaustão” (APÊNDICE A), a Antropologia Teatral de Eugênio Barba, a Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux, o Teatro Essencial de Denise Stoklos, e toda “essa miscelânea que acaba tendo de Meyerhold, Grotowski, Stanislavski” (APÊNDICE A) sem se filiar a nenhuma delas, ao que parece, mas inserindo suas teorias e práticas num rizoma ético e estético de criação cênica.

Fábio Vidal — nome artístico do ator-*performer* Fábio Melo Santana — é oriundo da periferia de Salvador, capital da Bahia. Ele desenvolve um trabalho de Teatro Físico, realizando espetáculos teatrais solos, nos quais o corpo assume importantes papéis na construção da cena, seja nos processos criativos, seja na obra artística. É neste corpo de sua arte que pretendo perceber sua postura ética e estética em relação ao *biopoder* — descrito pelo filósofo Michel Foucault — numa comparação com o *corpo-manifesto* — performado em escrita pela atriz e teatróloga Lúcia Romano — e o *ator-performer* — o novo lugar do *atuante* proposto por Regiane Silva e o próprio Vidal —, e quanto ao *devenir* — da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari —, ao passo que analiso os espetáculos solos **Joelma** (2013) e **Sebastião** (2010), nos quais Fábio Vidal pesquisa seu processo, cria e atua, sendo a primeira peça em parceria com Edson Bastos.

Fábio Vidal elabora seus solos a partir de um modo de fazer teatral que ele identifica como Teatro Físico. Assim também, pode-se entender, segundo os estudos de Romano acerca da história — encontrando seu nascimento no início da segunda metade do século passado — e crítica deste fazer cênico — que parece agenciar no corpo possibilidades para além da semiótica e capazes de transformar ética e

esteticamente nossa relação com o poder. Lúcia Romano identifica uma variedade incrível de modos diferentes de articular este *corpo-manifesto* do Teatro Físico. Ela explica que, segundo Gordon, sua origem pode ser relacionada à arte de artistas ligados à dança e ao teatro, sugerindo um rompimento de fronteira geográficas, culturais e entre as linguagens cênicas, além de uma relevante característica de “contestar padrões morais e estéticos”.

[...] a origem do Teatro Físico pode ser relacionada aos pioneiros dessa perspectiva de combate, tanto na dança quanto no teatro contemporâneos, filiando-se, com igual direito, às ideias de Artaud, Duncan, Wigman e Graham. No seu desenvolvimento teriam sido notáveis as contribuições de Grotowski, Hijikata e Baush, numa linhagem que não distingue os limites entre o teatro e a dança e atravessa fronteiras geográficas, sempre buscando contestar padrões morais e estéticos. (ROMANO, 2008, p. 35)

Em seu livro **O Teatro do Corpo-Manifesto**, Lúcia Romano (ibid.) riscou os traços que esboçaram uma noção de Teatro Físico. Analisou como, nesse modo de fazer teatral, os corpos das/os atuantes assumem uma postura e lugar diferenciados de outros modos criativos: um *corpo-manifesto*. Para entender as características peculiares do Teatro Físico, sua diferenciação em relação a outros modos criativos das artes cênicas, como o corpo do *ator-bailarino-performer* e como toda a multiplicidade de dispositivos cênicos se dispõem e entre si se relacionam, ela parte de uma análise histórica genealógica, confrontando uma série de enunciados e situando o Teatro Físico no contexto dos movimentos de contracultura das décadas de 1960 a 1980. Visita algumas práticas e experiências artísticas que apresentam as características do Teatro Físico, ainda que cada um dos grupos e artistas analisados pela autora tenha em sua arte metodologias que se conectem a manifestos, práticas e “gritos”: ora distintos ou cárceres, ora símiles ou livres entre si.

Da distinção que Lúcia Romano faz desse teatro contracultural em relação a outras manifestações cênicas, elaboro uma análise dos espetáculos **Joelma** e **Sebastião** de Fábio Vidal, estabelecendo um jogo de conceitos — o qual ampliarei nos capítulos seguintes — que me permitirá melhor expor os encontros e achados desta pesquisa.

Todo teatro constitui um fenômeno em que a presença do corpo (do ator e do espectador) é central. O fato de o corpo ser fundamental no teatro não está ligado apenas à sua importância enquanto portador de um conteúdo, transmissor ou receptor de um significado (seu valor semântico): ele é mídia do teatro e organizador dos processos cognitivos superiores – de linguagem,

lógica e representação simbólica – e inferiores – de percepção, motivação, etc. No Teatro Físico, o corpo do ator manifesta-se na presentidade do espetáculo e desafia a frágil separação entre matéria e mente, porque se recusa a re-apresentar outra construção que não o tecido de tramas imbricadas da sua própria complexidade material, no contexto da cultura humana. (ROMANO, 2008, p. 168)

Quando Lúcia Romano diferencia o teatro físico de um “todo teatro”, ela afirma que esse corpo guarda duas propriedades semióticas: a de ser “mídia” do teatro, ou seja, ele exerce um princípio das artes cênicas que se dá na presentidade dos artistas com os espectadores, sendo os próprios corpos dos artistas o meio pelo qual se “transmite” esse *significado*; e a de ser “organizador dos processos cognitivos superiores [...] e inferiores [...]”, ou seja, ele organiza os signos para apresentar sua mensagem com *unidade* — com início, meio e fim. Diferentemente, o Teatro Físico que, para a autora, “desafia a frágil separação entre matéria e mente”, ou seja, opõe-se ao modo de pensar *metafísico* que a tudo segmenta e classifica, constrói, num ato de invenção suprarreal, um *sistema da verdade do signo*, como uma grande *unidade simbólica* ou como um conjunto de pequenas outras *unidades* que a compõem — emissor, mensagem, receptor, contexto, código e contato — e provido de um núcleo ou *essência idealizada* em detrimento a uma matéria desprezível — significado e significante —, como se corpo e mente fossem tratados distintamente, ainda que compusessem a unidade material do ser. O teatro físico do *ator-performer* Fábio Vidal parece superar a classificação e a limitação das fronteiras entre as partes do *uno*, da *ideia*.

Ator-performer, pois ele nem é um ator ligado ao tradicional e nem puramente um *performer* surgido nos movimentos da *Art-Performance*. Mas um – ‘*ator-performe*’ que conduz ou apresenta suas encenações nas multiplicidades de espaços do tecido cultural-midiático, pois ele não se restringe aos âmbitos da ficção ou da informação, mas atinge outras realidades. Ora o atuante representa, ora ele apresenta, ora ele —presenta, ora simplesmente ele é. Essas —pessoas que conduzem as performances e os resultados dessas atuações passam a ser signos pela complexidade que as envolve nos processos midiáticos. (SILVA, R. 2003 apud: SANTANA, 2007, p. 34)

Regiane Silva (2003) explica que o *ator-performer* se diferencia tanto do ator do teatro moderno “ligado ao tradicional”, do qual Lúcia Romano contrastava com o Teatro Físico, quanto do *performer*, que germina nos movimentos artísticos contraculturais da *Art-Performance*. Este *atuante* conduz “suas encenações nas multiplicidades de espaços do tecido cultural-midiático”. Afirmção que podemos

encontrar similitudes em Romano, como a “recusa a re-apresentar outra construção que não o tecido de tramas da sua própria complexidade material” (ROMANO, 2008, p. 168). Para Silva, o *ator-performer* cambia em cena e nega assim a *unidade de personagem, ação, lugar e tempo*, como no teatro moderno: “representa, apresenta, apresenta, é” (SILVA, 2003 apud: SANTANA, 2007, p. 34). Vidal multiplica e incha a estrutura da linguagem de Roman Jakobson e explode o *signo*, seu sistema representacional, agenciando outros sentidos possíveis para o corpo que não o limitem em seu sistema da linguagem, como Regiane Silva completa:

[...] ele [o ator-*performer*] é quem representa a mediação da mensagem. E, ao reconhecer o atuante como signo, poderemos perceber que ele envolve um conjunto de linguagens, códigos e sistemas. Sob esta panorâmica *jakobsoniana*, o *performer* pode ser visto como resultado dos seis fatores que constituem os processos comunicativos, segundo ele – emissor, mensagem, receptor, contexto, código e contato. (SILVA, R. 2003 apud: SANTANA, 2007, p. 34)

Ainda, argumentos identitários se colocam no contexto da crítica ao teatro físico de Fábio Vidal. Os movimentos de contracultura produziram uma série de discussões identitárias, artísticas e filosóficas que passeiam pelos Estudos Culturais, nos quais podemos encontrar a *biopolítica* da docilização dos corpos de Michel Foucault, a *regionalização* de Durval Muniz Albuquerque Jr e os problemas de gênero de Judith Butler e Edith Modesto, nas *geofilosofia* de Gilles Deleuze, ora em parceria com Félix Gattari, ora através dos estudos da linguagem de Daniel Lins. Eles herdaram da filosofia de Friedrich Nietzsche, do “grito-manifesto” do teatrólogo Antonin Artaud e da “fome-manifesto” de Oswald de Andrade as críticas culturais que esses pensadores produziram em seus tempos. Seus escritos contribuíram demasiadamente na elaboração do que foi o movimento de contracultura do início da segunda metade do século passado — das décadas de 1960 a 1980 — e na pós-modernidade — a partir de 1990.

Para Gordon, a intenção política do Teatro Físico é evidente na sua preocupação em romper com as polaridades tradicionalmente aceitas pela cultura ocidental – masculino e feminino, intelecto e emoção, ciência e arte – , que nascem da cisão e contraposição fundamental entre corpo e mente. Mais do que isto, sua postura ideológica é de oposição à essa polarização, contrapondo à tese da supremacia da mente sobre o corpo a defesa da potência e legitimidade do corpo, em todas as suas formas de expressão. A nova fisicalidade proposta por esse modo de fazer teatral aposta na corporeidade e confronta conscientemente os padrões convencionais de sexualidade, gênero e raça. (ROMANO, 2008, p. 35)

Os corpos dos indivíduos das sociedades modernas tiveram um importante e novo papel identitário atribuído a eles pelas instituições sociais e o Estado. Engendramentos de um *saber-poder* que transformaram os suplícios corporais medievais nas punições disciplinares modernas ou, ainda, metamorfoseando uma *ars erotica* numa *scientia sexualis*. Nesses últimos três séculos, foram produzidas uma série de enunciados que esquadrinhou o corpo dos sujeitos modernos e pós-modernos pelos meios da vigilância, punição e classificação disciplinadoras que transformaram suas vidas, como se pode observar em filosofias e movimentos artísticos entre as décadas de 1960 e as primeiras décadas deste novo milênio, ainda que referenciados em estudos que os antecederam. Nesse contexto, o corpo esteve no centro de pesquisas éticas e estéticas que auxiliam nos sentidos da vida pós-moderna e de sua arte, como nas filosofias *biopolíticas*, nas *geofilosofias*, bem como nos movimentos de contracultura e nos *corpos-manifestos* do Teatro Físico.

Michel Foucault nos mostra, tanto em **História da Sexualidade 1** (2015) quanto em **Vigiar e Punir** (2014b), como uma *vontade de saber* transformou o poder na passagem da Idade Média para a Moderna através de uma série de enunciados que trataram de vigiar, classificar e disciplinar os corpos sociais. Seja na passagem dos suplícios corporais para a vigilância e punições, que transformaram o poder jurídico com as criações de códigos penais e penitenciárias, casas de detenções e uma série de *dispositivos* restritivos, mas que também atingiram a educação, a medicina, a psiquiatria, a administração; seja na passagem de uma *ars erotica* para uma *scientia sexualis*, que impôs de forma classificatória-acadêmica e burguesa-disciplinadora e através de seu *estatuto de verdade* a relação de cada sujeito com o sexo, conduzindo-os das salas de aula às salas médicas-psiquiátricas através da invenção da sexualidade e de seus processos de interdição, nulidade e mutismo. Essas transformações situadas na genealogia do modo de vida capitalista elaboraram fortes mudanças na forma como o poder se impõe aos corpos, *disciplinando-os* e *docilizando-os*, ao que Foucault chamou *biopoder*.

Analisarei **Joelma** e **Sebastião** ainda à luz da *geofilosofia* de Gilles Deleuze e Félix Guattari. A partir de suas filosofias pós-estruturalistas, discutirei *linhas de fuga* em resistência aos *niilismos metafísicos* criticados por Nietzsche e em afirmação ao *corpo-sem-órgãos* “gritados” por Artaud. Deleuze e Guattari vão reformar termos e conceitos nos pensamentos nietzschianos, foucaultianos e artaudianos para construir

sua filosofia do *devir*. Referências todas poetizadas criticamente por Daniel Lins, de modo que me questiono: o que pode o corpo do Teatro Físico de Fábio Vidal nos espetáculos **Joelma** e **Sebastião**?

Escolhi o trabalho de Fábio Vidal por identificar nele, em sua obra e em sua literatura de pesquisa de mestrado os critérios que julguei pertinentes a esta pesquisa – como a realização de um modo de fazer Teatro Físico e no qual se observassem referências teóricas e práticas que pudessem responder à pergunta. Tomei como critério para escolha dos espetáculos de Fábio Vidal aqueles solos criados após a escrita de sua dissertação, uma vez que também identifiquei críticos com os quais dialogaremos aqui em seu referencial teórico; e, após o espetáculo a ele vinculado, **Velôsidade Máxima**. Não que precisasse de todas essas similitudes teóricas e práticas para a escolha do Teatro Físico de Fábio Vidal. Afinal, artista tem um reconhecido prestígio e notório reconhecimento da qualidade e relevância de sua arte, o que pode ser notado pelo interesse do público em seus trabalhos e nas notícias sobre eles, por suas circulações e pelos títulos e prêmios que colecionou com suas criações cênicas.

Dividi esta pesquisa em três partes, observando a mútua relação do corpo em cena com o modo de fazer teatral do *ator-performer* Fábio Vidal em suas obras **Sebastião** e **Joelma** e com a filosofia política de Michel Foucault; bem como, a *geofilosofia* pós-estruturalista de Gilles Deleuze e Félix Guattari dão sentido às possibilidades que os corpos, neste teatro, nos permite transgredir esta *biopolítica* de interdição, nulidade e mutismo. Os processos de pesquisa manifestados nesta busca guardam em Foucault sua metodologia de maneira *genealógica*, organizando — ou desorganizando, como canta Chico Science & Nação Zumbi (1994a) em sua música **Da Lama ao Caos** — esta escrita caótica. São meios de pesquisa a série de enunciados que atravessam as obras e seus processos de criação e produção, sejam aqueles engendrados pelos registros em vídeo e fotografias do próprio espetáculo¹, pelos textos dramatúrgicos, pela dissertação de mestrado de Fábio Vidal ou aqueles agenciados por esta pesquisa, como a entrevista disponível no Apêndice A. Não digo

¹ As fotografias, outros materiais gráficos e informações sobre os espetáculos estão disponíveis em: <<http://www.territoriosirius.com.br/>> Acesso em: 25 maio 2018. O registro em vídeo de **Joelma** está disponível em: <<https://vimeo.com/181075212/c8a7f55e01>>. Acesso em: 19 jul. 2018. E o de **Sebastião**, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RaOwYVsVBgY>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

com isso que a intenção do autor estará sobrepondo-se aos sentidos que as obras possam produzir no processo de recepção e análise. O passado e o futuro de sua produção artística não dizem necessariamente sobre a obra, apesar de ser possível encontrar rastros para a multiplicação de seus sentidos. “E um autor menor é justamente isso: sem futuro nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos, outros espaços” (DELEUZE, 2010, p. 35). Nesta pesquisa, o início e o fim não são o que importam, mas sim o meio.

A operação crítica completa é a que consiste em: 1º) retirar os elementos estáveis; 2º) colocar, então, tudo em variação contínua; 3º) a partir daí transpor também tudo para *menor* (é o papel dos operadores, respondendo à ideia de intervalo ‘menor’). (DELEUZE, 2010, p. 44)

Outra metodologia adotada nesta pesquisa será aquela apresentada por Oswald de Andrade (1928) em seu **Manifesto Antropófago**, com a proposta de *deglutinação do estrangeiro* – ou seja, numa análise comparativa entre as “virtudes” do estrangeiro devorado pelos índios canibais da costa brasileira nas primeiras chegadas dos europeus ao continente e a importação transformada dos saberes e culturas estrangeiras em algo próprio, retirando “os elementos estáveis” num ato de *desterritorialização*, colocando-os “em variação contínua” num ato de *reterritorialização* e transpondo “tudo para *menor*” num *devir*. Deslocando o local pelo global e assim retornando do global, o local libertário numa outra experiência ética e estética, num *devir*, é transpassado por culturas e *desejos* — para auxiliar nos caminhos desta pesquisa num mergulho em um teatro e uma filosofia que sintoniza o mundo, movimenta suas tradições e inventa novas culturas. Degluto Vidal e seu duplo Santana — ou seria um *personagem conceitual?* —, Gattari e Artaud, Romano e Lins, Butler e Silva, Albuquerque Jr e Nietzsche, Modesto e Deleuze, Fischer e Andrade, Foucault e tantos outros que tenham encontrado suas *linhas de fuga* nas referências desta pesquisa.

Considerando que os conceitos postos em movimento neste jogo serão apresentados com fonte em modo itálico, assim como as palavras em outra língua, identificarei o título das obras enredadas nesta dissertação com fonte em modo negrito. Destaco-as de modos diferentes considerando ainda que os títulos dos espetáculos analisados levam o nome de seus personagens principais. Os títulos com

fonte em modo negrito e seu personagem com fonte sem destaque algum. Ficam assim conceitos, títulos de obras e personagens distinguidos entre si.

Escrevo e manifesto meu jogo de conceitos — como um ato de transposição do *locus* e do *logos* da *palavra* — e nele reside o confronto desta *deglutição*, a organização e a desorganização destes processos cognitivos e a inflação midiática dos sentidos que os solos teatrais de Fábio Vidal possam me suscitar por ora. Disserto assim esta caminhada, não tendo esta pesquisa principiada aqui, não será ela terminada aqui. Essa pesquisa é um ato de resistência à inutilidade da necessidade, que despreza o ato criativo em detrimento da barbárie de uma *verdade* que não coincide com a complexidade da vida material e limita os saberes de uma escrita “visceral” e o *devir-xamã* das palavras, imagens, sons, gestos no teatro conectados. Uma busca por *corpos-sem-órgãos territorializados* em solos artísticos sobre os quais dedico *desterritorializada* e atenta luta da crítica cultural e *reterritorializada* num *devir-revolucionário*. Nas giras e palcos dessas jornadas *moleculares* despontam, entre linhas de uma escrita “escatológica”, uma pesquisa-esquizo “febril”.

2 CORPO

“Peguei um balaio, fui na feira roubar tomate e cebola
 la passando uma véia, pegou a minha cenoura
 ‘Aí minha véia, deixa a cenoura aqui
 Com a barriga vazia não consigo dormir’
 E com o bucho mais cheio comecei a pensar
 Que eu me organizando posso desorganizar
 Que eu desorganizando posso me organizar
 Que eu me organizando posso desorganizar”

Chico Science e Nação Zumbi (1994)

O corpo é pauta de diversos discursos artísticos e filosóficos ligados ao movimento de contracultura, seus discursos identitários e sua sociedade. Ao que parece, o atual alargamento das discussões sobre identidade encontra, em sua genealogia, as contribuições das séries de ações coletivas e individuais contraculturais na luta por direitos civis. Espero com isso chamar a atenção do quanto os movimentos contraculturais artísticos, filosóficos e suas agitações parecem continuar ocorrendo em resistências linguísticas.

É possível perceber essa preocupação com o corpo quando Michel Foucault (2015, p. 150), em seus estudos culturais, contribui para essa discussão ao escrever uma genealogia do poder sobre o corpo em seu primeiro livro **História da Sexualidade 1**. “As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida”. Seus polos seriam o *corpo-máquina* — “o primeiro a ser formado”, centrando-se “no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos”, aquilo que chamou de “*disciplinas anátomo-política do corpo humano*” — e o *corpo-espécie* — “se formou um pouco mais tarde”, centrou-se “no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-lo variar” e “mediante toda uma série de intervenções e *controles reguladores*”, aquilo outro que chamou de “*uma biopolítica da população*”. Ou ainda quando discute como o corpo se tornou alvo dessas disciplinas e biopolíticas sob diversos aspectos da linguagem: jurídicos, médicos, biológicos, psiquiátricos, sociais etc.

Assim como é também possível perceber essa atenção ao corpo quando Lúcia Romano (2008), em sua história do Teatro Físico e crítica acerca das questões da corporeidade e sua relação com a semiose deste modo de fazer artístico, ou quando as questões de identidade e de representação passearam juntas pelas músicas, cinema e outras linguagens. Deste modo, traçarei um percurso por uma *signalética* tropicalista e mangubeat no mesmo ato em que o percorro para entender esse corpo da contracultura e como ele dialoga com o *corpo-manifesto* romaniano e com a crítica da linguagem; como estes, por sua vez, dialogam com o Teatro Físico de Fábio Vidal e seus espetáculos solos **Joelma** e **Sebastião**; e, sobretudo, como o corpo do *atuante* parece encontrar suas *linhas de fuga* no que entendo como corpo-fractal e como corpo-multimídia.

2.1 UM CORPO-FRACTAL

“Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele², tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas”.

Caetano Veloso (1968)

No dia 14 de março de 2007, por volta das 12h, um avião bimotor caiu na fazenda Nossa Senhora das Candeias, em Maracangalha, distrito do município de São Sebastião do Passé — a cerca de 70 km da capital baiana — com mais ou menos 5,6 milhões de reais. Segundo o sítio eletrônico do jornal **Folha de S. Paulo** (FRANCISCO, 2007), a aeronave pertencia à Bahia Taxi Aéreo, que transportava o dinheiro da cidade de Petrolina-PE para Salvador-BA a serviço da Nordeste Valores. O avião caiu após fazer escala em dois outros municípios baianos, Juazeiro e Paulo Afonso. Os quatro ocupantes da aeronave morreram. A comunidade local acompanhou a queda, tendo sido alertada pelo barulho ou pelos vizinhos. Cerca de 120 pessoas violaram os malotes e saquearam todo o dinheiro. O jornal relata que policiais civis e militares das cidades de Candeias e São Sebastião do Passé, além de agentes rodoviários e funcionários da Agência Nacional de Aviação Civil (Anac), estiveram no local para identificar as vítimas e tentar descobrir os motivos que levaram à queda da aeronave. Segundo a matéria, a Nordeste Valores informou que o dinheiro

² Referindo-se ao cantor Gilberto Gil (VELOSO, 1968).

pertencia a diversos bancos e cerca de 50 policiais que trabalhavam em cidades próximas intensificaram as buscas dos valores saqueados. O acontecimento foi noticiado por outros jornais, locais e nacionais.

Fábio Vidal tomou conhecimento do ocorrido através do programa televisivo **Domingo Espetacular**, da Rede Record, durante viagem à Fortaleza. O *ator-performer*, em entrevista³ (APÊNDICE A) para a presente pesquisa, conta que a notícia apresentou diversos desdobramentos violentos contra a população local e que, após seu retorno a Salvador, pôde acompanhar durante dias a perseguição aos saqueadores pelos telejornais locais. “Coincidentemente, eu estava em Fortaleza, aí estava deitado ouvindo e apareceu essa história: um avião que caiu em Maracangalha e tem esse dinheiro que foi saqueado pelas pessoas e já na primeira semana já começou uma série de agressões” (APÊNDICE A). Essa série de enunciados desordenados e violentos inspiraram Vidal a construir o espetáculo teatral **Sebastião**, que teve sua estreia na Casa de Cultura Maestro Manoel Gomes, em São Sebastião do Passé, em 2010.

2.1.1 Um Corpo em Fragmentos

O espetáculo recebe o nome de seu personagem principal, Sebastião, um personagem no qual se pode identificar uma série de referências sem que pertença a nenhuma delas: a exemplo de um certo Doctor Fausto e um dado João Grilo, não muito diferentes daqueles das tradições medievais europeias, o primeiro, e das tradições cordelistas sertanejas, o segundo; ou ainda o malandro de chapéu de palha e paletó branco do início da primeira metade do século XX. “Sebastião [...] meio que ele é um João Grilo, mas consegue ter esse universo de ter uma postura que é [...] muito grande na cena” (APÊNDICE A).

Neste trecho de cordel de **Presepadas de Chicó e Astúcias de João Grilo**, o cordelista Marco Haurélio (2013) descreve sua aparência física raquítica e sua personalidade astuta numa comicidade típica das pelejas de João Grilo, similitudes corporais, de ações percebidas e até de comicidade em **Sebastião** caracterizando o agenciamento de uma *linha de fuga* para burlar sua própria pobreza.

³ A transcrição da entrevista realizada com Fábio Vidal está disponível no ANEXO A.

João tornou-se um rapazote
 Esquisito como o raio,
 Tinha pernas de alicate,
 Cabeça de papagaio,
 Mas nunca achou sabichão
 Pra metê-lo no balaio

(HAURÉLIO, 2013).

Natural do sertão cearense — como a cidade em que Fábio Vidal estava quando soube do acidente com o bimotor —, mas vivendo na região do Recôncavo da Bahia, Sebastião assume outras similitudes de personalidade com João Grilo, tomando o sertão em uma cultura na qual o rural e o urbano se conectam pelas transformações culturais observadas na contemporaneidade, ou na qual os cavaleiros pós-modernos tangem o gado montados em motos (MADEIRO, 2011). Abandona os versos dos cordéis, mas herda essa tradição cômica aproximando-o da cultura do Recôncavo baiano e assim tangenciando culturas do entorno da Baía de Todos os Santos e, portanto, de Fábio Vidal.

O personagem do solo teatral tem seu nome derivado do município de São Sebastião do Passé, onde caiu o avião. Logo, não é preciso esperar a primeira fala em **Sebastião** para percebermos que seu protagonista teve poucos privilégios na vida. O corpo, a indumentária e o cenário permitem essa percepção numa rápida travessia pelo palco de coxia a coxia, como se pode perceber no vídeo do espetáculo⁴. O início de sua fala ratifica sua situação financeira. Viciado em jogos, ele possui uma dívida de grande valor, adquirida nos dados, para a qual não dispõe de recursos ou não sabe como se organizar financeiramente para quitá-la.

Mas de hoje pra manhã! (*Queixoso, gira, apontando o olho roxo*) E Deocleciano que era meu amigo, disse que se eu num aparecesse com o dinheiro dele, num ia deixar só esse olho roxo não, ele ia me quebrar todo, ele num entende a minha situação. (ANEXO A)

Percebo sua astúcia buscando com a sorte mudanças na sua condição de vida. Esse “João Grilo” do agreste baiano, um anti-herói preguiçoso, viciado e mentiroso, vive uma epopeia faustiana. Diferentemente do Doctor Fausto da tradição medieval — do teatro ou da literatura —, o que motiva o personagem a realizar um pacto com o Diabo não é a paixão desenfreada por sua musa, Adélia, mas sim a busca pelo *vil*

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RaOwYVsVBgY>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

metal — da música contracultural **Como Nossos Pais**, do cantor Belchior, que põe em contato o capital e a estagnação das tradições –, como última opção encontrada para quitar sua dívida.

Hoje eu sei que quem me deu a ideia
De uma nova consciência e juventude
Tá em casa, guardado por Deus
Contando vil metal...

(BELCHIOR, 1976)

Seu trato por dinheiro pode ser rapidamente entendido como o reflexo do “sonho americano”. No entanto, ele parece apresentar outros contornos éticos e estéticos quando observamos sua crítica em meio ao pacto: questiona e relativiza a condição de vida atual em detrimento da que poderia ter, caso não estivesse “vivendo direito até agora”; questiona a postura divina diante de sua miséria como se interrogasse e abandonasse ali sua própria crença; expressa suas motivações para a realização do pacto (“você só tem respeito se você tem dinheiro”); e convoca o público para uma revolta contra o modo de vida hierárquico, opressor e capitalista (“Tem que destruir os destruidores por que o destruímento destrói”); e deseja sarcasticamente a Deus ou aos destruidores a mesma nulidade que lhe foi imputada (“Que o cão bote na sua pessoa do mesmo jeito que botou ni mim”). Sela o pacto *metafísico* divino-capitalista que te levará à morte.

- Pecado? Pecado? O que é um peido pra quem tá cagado? (Todo o texto é dito para os céus) Tava vivendo direito até agora. (Cabeça de tartaruga pra cima) Mas se assunte, o senhor num olha por mim, dá de tudo pra uns e pra ôtros só traz maldição, pois fique sabendo que a partir de agora eu vô ficar de sinistro (abre os braços, aparece faca afrente): vivê a vida do fio metal. Purquê num é essa a verdade: você só tem respeito se você tem dinheiro. (Corta a mão) Tem que destruir os destruidores por que o destruímento destrói. (faca é levada para cima) Que o cão bote na sua pessoa do mesmo jeito que botou ni mim. Se num faço trato cum o senhor (finca a faca no chão) faço trato com o desalmado. (vira-se para o chão, gera espasmos, produz um som/grito gutural). (ANEXO A)

Ele avalia algumas opções antes de decidir pelo pacto: ensaia pedir e roubar ou ainda pensa em empregar-se ou recorrer à fé em Deus; mas nada disso parece satisfazer seus interesses, tendo ele renunciado a todas essas opções. No entanto, é nessa busca de recursos para burlar sua pobreza e sanar sua dívida que é apresentada a personalidade astuta de Sebastião. Seja quando planeja

frustradamente pedir, seja quando arquiteta roubar; seja quando decide pelo pacto, seja quando pensa como driblar a vigilância do delegado.

O texto desenha esta primeira astúcia (pedir), como se pode notar no trecho que segue, mas não apenas no texto. Seu corpo também discursa na cena. Seu movimento corpo-textual que, num primeiro momento, expressava os contornos do personagem Sebastião, metamorfoseia-se num *personagem-tipo* bastante característico de pedintes que cotidianamente se vê pelas ruas, ônibus, estações etc. das cidades. Nesse segundo momento, um corpo sem individualidades do *personagem-tipo* aparenta um arquétipo da mendicância. Num terceiro, o movimento do teu corpo retorna do *personagem-tipo* para o corpo de Sebastião. Vidal expressa no corpo a astúcia a que me refiro. Discurso do corpo sem subserviência ao texto, porque o seu independe do discurso deste. É possível ver no palco — com direção do próprio Fábio Vidal e assistência de Gabriela Sandyeggo — todos esses discursos e sua imbricação corpo-textual.⁵

(Calça o sapato, sacode a camisa) - Seis mil seiscentos e sessenta reais. (Para si). De hoje pra amanhã. O que é que eu vou fazer? E agora? Eu podia... podia... (Veste a camisa e cria a imagem do encapuzado estende os braços em gesto de pedinte) - Meu povo, me ajude pelo amor de Deus, minha vó tá precisando de dinheiro para se operar, senão ela morre, (se ajoelha) tá veinha coitada, sentindo muita dor. Minha mulé ta prenha, (faz cara de pedinte) to precisando de ajuda pra comprar as coisa da neném, (faz uma voz mais aguda) qualquer real serve, por favor, é pra comprar comida, por favor, por favor...

(Volta ao registro normal, exagera no trânsito para criar a sensação de que estava mentindo) Chô vê: a cada minuto, 10 centavo, por baixo, a cada 15 minutos, R\$ 1 ,50. A cada meia hora R\$ 3,00. A cada hora, 6 real, trabalho 10...12... 15 horas. 6 vez 15... 90 reais por dia, noventa e três... 27, vezes 31...2790 reais (faz o movimento do símbolo do banco Itaú. Levanta rápido, cena do cruzamento, perna esquerda fixa e ele transita pelas direções) - Vô pro ônibus, vô pra Lapa, podia ir pro Shopping, se bem que o povo rico é o que menos dá, podia ir pra igreja, pro Pelourinho, pra rodovi... Macho! (Vai variando para vergonha). Se alguém de Juazeiro me vê? Se minha vó sabe dessa história, ai que ela morre do coração mermo. (Como se recebesse essas ofensas) Vai trabalhar vagabundo! Tá pensando meu dinheiro e capim! Vô fica sustentando macho! Sai cara de pau! ismolé! (Comenta) Hum, País de gente miserável. (ANEXO A)

A interrelação entre corpo e texto cênicos revelam a segunda astúcia (roubar), quando, mais uma vez, podemos observar seus múltiplos discursos realizarem os movimentos *Sebastião-personagem-tipo-Sebastião*. Recorre novamente a um

⁵ Sugiro consultar vídeo do espetáculo disponível em: <<https://www.territoriosirius.com.br/sebastiao/>>.

arquétipo, mas não mais o mesmo. Seu personagem-tipo agora é a do *banditismo*, como nos versos da música **Da Lama ao Caos**, de Chico Science & Nação Zumbi (SCIENCE; NAÇÃO ZUMBI, 1994a).

Podia ficar intocado (se esconde atrás de algo imaginário) passava aqueles prayboyzinho, cheio dos relógio, e eu ia. (Dá um salto de ataque ninja). Me dê a carteira, me dê o celular, me dê o celular com câmera, me dê mochila (cascudo) me dê a mochila (cascudo). Me dê a mochila (cortando) que eu sei que tem nedsboke. Tire o Tênis. Tire o Reboke. (Sai correndo e entra na segunda tocaia). Ou, então, podia ficar na cocó, o fila da puta chegava com o carro do ano, descia pra abrir a garagem, e eu ia, (cobre a cabeça com a camisa) perdeu, perdeu mané, umbora, umbora, umbora. E ia lá pra BR. (Faz da faca um telefone). Olhe minha senhora, é o seguinte se até as 8 da noite a senhora num dê o dinheiro, eu vou manda seu filho aos pedacinhos (ouve). Como é que é... como é que é? Ahm? Ahm? Porra de Jesus, minha senhora (escada de variação), que Mané Jesus. Ele num tá olhando por mim não, ele tirou férias, tá em coma, ou morreu (aponta a faca pro céu). Aqui oh, no cú de Jesus. (Leva faca para cima da cabeça, toma consciência da afronta e abaixa a cabeça, tira a camisa da cabeça. Muda a luz e o som, cria-se um outro ambiente para cena do pacto). (ANEXO A)

São *personagens-tipo* porque representam *estereótipos*. São massa — crítica ou acrítica —, personagens-coletivo sem rosto e marginalizado por “uma questão de classe”, “por necessidade” (SCIENCE; NAÇÃO ZUMBI, 1994a) no corpo de um Sebastião *imanado* por um *atletismo afetivo* — como no termo de Antonin Artaud quando avalia a atividade do ator em seu Teatro da Crueldade (ARTAUD, 1999) —, e de um Sebastião quem rejeitou o *banditismo* anônimo de sua máscara-camisa e a mendicância cristã, avesso da caridade — “a máscara humanitária que dissimula o rosto da exploração econômica”, como analisa o filósofo e crítico social Slavoj Žižek (2014, p. 31-32) em seu livro **Violência**, no qual afirma ainda que “a busca implacável do lucro é contrabalançada pela caridade”.

Sebastião é também um malandro desuniformizado — não *uniformis*, Sebastião apresenta multipartituras corporais. Não se propõe a representação arquetípica sugerida na música **Maracangalha** de Dorival Caimmy (1956), que recebe o mesmo nome do local onde caiu a aeronave: a caracterização do típico malandro urbano da primeira metade do século passado no uso de seus usuais ternos brancos e chapéus de palha, bem como em sua atitude também astuta. Precede às metamorfoses e discursos dos quais falava há pouco, seu cantarolar, como se, assim, se afirmasse um malandro do agreste baiano.

Eu vou pra Maracangalha eu vou

Eu vou de uniforme branco eu vou
 Eu vou de chapéu de palha eu vou
 Eu vou convidar Anália eu vou

Se Anália não quiser ir eu vou só
 Eu vou só,
 eu vou só
 Se Anália não quiser ir eu vou só
 Eu vou só
 eu vou só sem Anália mas eu vou'

(CAYMMI, 1956)

No entanto, ainda que seja possível identificar um dado João Grilo, um certo Doctor Fausto e um tal malandro caimmyano, Sebastião os é, sem sê-los. Ele se utiliza dos rastros sinaléticos que foram construídos nesses personagens pelas *tradições* aos longos dos séculos e décadas, mas não se constituem enquanto unidade de personagem. Ainda que, com sua astúcia, tente fixar-se na *tradição*, suas ações e os conceitos dessa filosofia teatral o retiram desse local. Sebastião engendra conexões com a massa dos coletivos arquetípicos e lança sobre eles um sopro-vida de uma identidade *fractal*.

2.1.2 Uma Radicalização da Linguagem

Desvincula-se de uma hierarquia literária, em que o teatro é visto como *unidade* e a dramaturgia, seu *núcleo*. Essa dramaturgia, que preexiste à criação cênica, é composta de um conjunto de elementos cênicos — cenário, figurino, maquiagem, iluminação, sonoplastia etc.; ou, como prefere Fábio Vidal, elementos corpóreos e extracorpóreos — em subserviência ao texto. Ao contrário, **Joelma** e **Sebastião** são solos elaborados através de uma metodologia de *work in progress*, quando a construção da dramaturgia é elaborada a partir ou em concomitância com a corporeidade e a visualidade do espetáculo. Ou seja, a dramaturgia, o corpo e as visualidades emergem do caos criativo de Fábio Vidal, de forma a superar essa dramaturgia hierarquizante. Lúcia Romano fala como a fusão das dimensões práticas e teóricas do Teatro Físico descentraram o dramaturgo da criação cênica quando analisa o relatório do Terceiro Simpósio Europeu de Mímica e Teatro Físico, ocorrido em 1994, Londres.

Por um lado, a prática deve redefinir constantemente os conceitos teóricos, como é o caso da ampliação semântica do termo 'texto', que soma ao texto

escrito os aspectos físicos, visuais e espaciais da cena (muito próximo ao conceito de 'dramaturgia da cena', de Eugênio Barba). Essa ampliação foi provocada pelo surgimento de novas práticas teatrais, especialmente na segunda metade do século XX. Por outro lado, a nova conceituação para 'texto dramático' veio implicar numa participação diferenciada do dramaturgo no processo de criação do espetáculo, compartilhando o papel de comentador e de *mimograph* com o diretor, ou escritor de ações e movimentos no teatro. (ROMANO, 2008, p. 33)

Essa fusão não descentra apenas o texto em detrimento ao corpo, horizontalizando o termo "texto" e aplicando-o aos aspectos "físicos, visuais e espaciais da cena", mas todos os elementos formais do teatro burguês passam a elaborar seus discursos e sentidos pela interrelação que estabelecem entre si, suas aventuras e paisagens. O termo "texto" foi ampliado para além da literatura dramática, assumindo novos sentidos daquilo que se vê e ouve em cena.

Cada elemento elencado, considerado individualmente, não chega a revelar uma aventura inusitada para o fazer teatral; uma paisagem diferenciada começa a ser instituída pela somatória deles, concretizada uma variedade de combinações para os grupos diversos de características. (ROMANO, 2008, p. 33)

O descentramento do dramaturgo ou do encenador e do produtor afetam fortemente as relações de poder no processo de criação da cena. Esse aspecto pode ser observado na política de gestão de grupos teatrais contemporâneos e na autogestão de Vidal. Stela Fischer (2010, p. 51) diferencia dois processos de criação cênica comumente usados pelos artistas e grupos de Teatro Físico em seu livro **Processo Colaborativo e Experiências de Companhias Teatrais Brasileiras**. Essa diferenciação permite visualizar metodologias de criação cênica de política coletiva usadas pelos grupos de Teatro Físico e a divisão do trabalho. A autora explica que ainda que ela busque definições para os processos de criação coletiva e colaborativa, "o procedimento de criação coletiva não encerra um modelo fixo de produção teatral". Suas variações se dão em prática e referencial teórico, como tenta diferenciar através das palavras de artistas cênicos, como Alonso Alegria, Fernando Peixoto e Antônio Araújo.

Alonso Alegria (apud: Céspedes, 1978, p. 52), dramaturgo e diretor peruano, apoiando-se na tese do crítico teatral cubano Eduardo Vázquez Pérez ao descrever a elaboração textual da criação coletiva na América Latina dos anos 60 e 70, defende que existem três modalidades distintas: a primeira seria a criação de um espetáculo, partindo de um texto pré-existente e dirigido coletivamente; a segunda, é a criação do texto coletivamente ou sob

responsabilidade de uma comissão dentro do próprio grupo, mas com encenação assumida pelo diretor; e a terceira, consiste em texto e encenação criadas coletivamente e concomitantemente. (FISCHER, 2010, p. 72)

Destaco ainda as explicações descritivas propostas pelo diretor e teatrólogo Fernando Peixoto acerca da criação coletiva, a qual diz ter surgido:

‘a partir de uma postura ideológica próxima ou vizinha do anarquismo, seria um processo que acaba com a presença, no grupo, de alguém como <<chefe>> ou <<autor>> ou <<diretor>>, porque para estes isto seria a negação do conceito, já que todo o grupo é igual e deve participar igualmente no processo criativo’ (PEIXOTO, 1993, p. 4 apud: FISCHER, 2010, p. 72)

Stela Fischer equipara sua descrição às propostas “do *Gracias, señor* do Teatro Oficina ou de iniciativas cênicas promulgadas pelo Living Theatre, por exemplo” (FISCHER, 2010, p. 73). Sobre a criação colaborativa, a descrição de Peixoto é traduzida por Fischer de forma a se entender que “os princípios da construção dramática e cênica norteiam-se segundo critérios da totalidade integrada, com acentuada requisição das funções” (ibid., p. 73).

um coletivo em processo de criação, do texto ou do espetáculo, ou de ambos, significa uma participação essencial e íntegra de todos, mas permanecem como coordenadores ou organizadores desta vontade coletiva, figuras que assumem as tarefas de <<autor>> ou <<diretor>>. (PEIXOTO, 1993, p. 4 apud: FISCHER, 2010, p. 72)

No teatro de Fábio Vidal, no entanto, verifico um modo peculiar de individuação de sua criação, em que ele acumula as funções de *ator-performer*, encenador, produtor e pesquisador. Radicaliza ainda mais seu processo de criação: ele não apenas renuncia a elaboração de uma hierarquia em seu teatro, mas o *atuante* assume a autonomia e autogestão da cena.

Chama-se de *Atuante* ao dinamizador deste processo. A intenção desse conceito é determinar um modo de ação que preveja as funções de atuação, encenação, produção – administração e pesquisa. Desenvolvimento de habilidades que fogem ao território da cena e se alastra em todos os meandros cênicos. Um retorno histórico ao ofício teatral, que na sua gênese não possuía divisão tão determinante de trabalho. Trata-se de uma atitude de aprendizado, autonomia, auto-gestão e de descoberta de meios e modos de realização. Constitui-se numa proposta de reformulação das relações de poder e de trabalho na feitura cênica, desse agente da cena, que engloba atores, *performers*, dançarinos, circenses e todo aquele que se prontifique à cena. (SANTANA, 2007, p. 32-33)

A aproximação ao anarquismo proposto por Fernando Peixoto é aqui radicalizada por Fábio Vidal numa pulsão também anárquica, contudo sobre o espectro da individualidade e não coletiva, como se pode perceber quando ele escreve alguns parâmetros de encenação que o *atuante* assume em seus solos. A exemplo de quando propõe a ocupação da função de encenador por este *atuante* descrevendo sua autogestão do solo: no registro, na articulação entre os elementos corpóreos e extracorpóreos, no distanciamento e na análise conceitual que o *atuante* assume.

No âmbito desta função [encenador], o ator-*performer* modificará o olhar e o tratamento da cena, para uma perspectiva espacial mais abrangente, aqui os mecanismos audiovisuais de registro serão de suma importância para documentar e serem posteriormente passíveis de observação. Precisa-se desenvolver uma intencionalidade de articulação dos diversos elementos corpóreos e extra corpóreos do atuante como iluminação, cenário, figurino, maquiagem, penteado, músicas ambientes e recepção de público. Esse trabalho de encenador exigirá um distanciamento e uma análise diferenciada do esperado e exigido do ator convencional. (SANTANA, 2007, p. 36-37)

No entanto, suas pulsões anárquicas parecem em dissintonia quando recorre a outros profissionais para lhe auxiliar. Com eles, estabelece dinâmicas de poder nas relações entre os artistas no processo de criação que se verificam nos processos “democratizantes” — como descreve Stela Fischer — de criação colaborativa. Em sua entrevista (APÊNDICE A), Fábio Vidal fala de como a filosofia de sua pesquisa de mestrado e sua pesquisa artística estão presentes na condução de suas relações com os artistas que participam das criações, produtores e espectadores com quem se relaciona nas suas circulações e apresentações.

Tem uma coisa estranha que eu não falei, que é desse pensamento filosófico, desse universo que até me [...] alimenta de ter alguns olhares por alguns conceitos que dizem respeito ao desejo, ao ser artista, a utilizar o acaso, o erro, o pensamento desse duplo da vida, a pensar como até tem um envolvimento e uma leitura de uma psique que se estabelece como um manancial de afirmação no trabalho que eu faço. Eu acho que tem um utilizar isso e um proferir dessas ideias nos encontros que eu acabo tendo com pessoas nos universos que eu transito com as apresentações dos espetáculos. (APÊNDICE A)

Assim como, em seus materiais informativos, refere-se aos artistas que o auxiliam por *colaboração*, assumindo funções como direção de arte ou direção musical etc.

Sua autonomia da cena parece combater a hierarquização, destronando funções centralizadoras como o encenador, o dramaturgo e o produtor. Parece ainda estabelecer uma política de choque quando reúne características anárquicas, por um lado, e democráticas, de outro. Isto dito, sinto que Fábio Vidal mergulha ainda mais fundo no caos de sua criação, transpondo isso para as relações de poder. Contudo, seu mergulho não o filia aos modelos generalizantes e o coloca diante “das novas soluções operativas a partir desse trânsito fremente de vetores pulsionais, [...]”. Contempla-se o múltiplo, a rede, o ponto de vista cubista em detrimento da linearidade” (COHEN, 2013, p. 22-23).

Em *colaboração* com Moacir Gramacho, que assina a direção de arte do solo **Sebastião**, o cenário, desprovido de muitos elementos cenográficos, auxilia na acentuação de sua condição econômica, mas não apenas. Com *colaboração* de Renata Mota na criação do cenário, o palco quase nu destaca sua atuação. E, desse modo, com o corpo, monta e desmonta diversos espaços. Desenha os espaços cênicos por onde Fábio Vidal passa com seu corpo, materializando diversos espaços e cenários. De modo que poderia dizer que seu corpo é também espaço, desenhando e delimitando lugares. Carrega consigo apenas uma bolsa junto ao corpo; uma tábua, na qual finca duas facas; e uma caixa, que serve de banco e vaso sanitário. Mala, balde, vassoura, laranja e várias cédulas de dinheiro participam do cenário.

Figura 1 – Cenário, figurino e iluminação de **Sebastião**⁶



Com colaboração de Silvia Costa na criação do figurino, sua indumentária também não requer muito capricho à primeira vista para descrevê-la: camiseta, calça,

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RaOwYVsVBgY>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

tênis e um elástico amarrando o cabelo. Bem gastos. Há ainda muitas borrachas elásticas — comumente usadas para separar conjunto de cédulas de dinheiro — em volta do braço, como se fossem pulseiras. No entanto, o figurino torna-se um pouco mais complexo do que aparenta à primeira vista quando se articula aos gestos do ator-*performer*. Fábio Vidal realiza seus movimentos com seu figurino entre um personagem e outro, entre uma partitura corporal e outra em cena. Seu figurino vai se transformando à medida que o corpo cria algumas de suas partituras. A exemplo da máscara que assume para representar o personagem-tipo do banditismo: quando seu figurino se torna máscara, a camisa cobre a cabeça e oculta o rosto; ou a exemplo de uma segunda máscara que assume para representar seu carrasco: quando sua camisa, mais uma vez, mas de modo distinto, torna-se máscara, a camisa não apenas cobre a cabeça e oculta o rosto, mas sobrepõe a face com a imagem de uma caveira.

Sua iluminação — colaboração de Fernanda Paquelet — e efeitos sonoros — colaboração de Emerson Cabral na direção musical — revestem-se de recursos *signaléticos* durante o espetáculo, fazendo uso de elementos em articulação livre com outros dispositivos cênicos para a elaboração de diversos sentidos na obra. A exemplo desses elementos, os efeitos sonoros reproduzem sons de aviões monomotores em voo ou em queda, mas em articulação com outra ação, como no início do espetáculo quando urina num balde no canto do palco; e uma voz em *off* faz referência à voz de comissária de bordo em voos comerciais — *colaboração* de Evelin Buchegger nas locuções. A iluminação, por um lado, estabelece um jogo de recortes do espaço que junto com seu corpo desenham diferentes lugares que Sebastião visita de forma anacrônica, que pode ser verificado nas cenas em que o plano geral é abortado, no banheiro, na prisão; por outro, filia-se a um simbolismo, que pode ser verificado no pacto com o Diabo, na chegada da polícia, mais uma vez na prisão etc. Os momentos míticos também estão assentados no simbolismo, como quando se ofende a Deus/Jesus⁷ ou pactua com o Diabo.

⁷ Em texto, lê-se “Jesus”, mas em sua apresentação e vídeo é possível ouvir ele falar “Deus”. O primeiro, disponível em ANEXO A desta pesquisa. O terceiro, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RaOwYVsVBgY>>. Acesso em: 11 jul. 2018

Figura 2 – “Porra de Deus, minha Senhora”⁸



Na Figura 2, observo tanto a camisa-máscara do *banditismo*, quanto a iluminação simbólica divinatória. Um único ponto de luz — reforçando a ideia de unidade em Deus, mas também a sua representação incorpórea, apesar da materialidade da luz — branca — composta de todos os cromas, mais um reforço na afirmação da unidade em Deus — se faz onde só havia treva e ilumina apenas o corpo de Fábio Vidal, como se assim Deus ou a ideia de Deus para Sebastião se voltasse para ele, como se o repreendesse pela blasfêmia. Esta blasfêmia é uma ironia em **Sebastião**, mas é também *link* para seu pacto demoníaco.

Figura 3 – “Faço trato com o desalmado”⁹



⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RaOwYVsVBgY>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RaOwYVsVBgY>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

Na Figura 3, o corpo de Sebastião na partitura de seu Diabo, iluminado, de um lado, de vermelho, de outro, verde. A representação dual e em contraste complementar, como se o Diabo fosse a dualidade de Deus; ou como se referisse à falsidade do Diabo, suas artimanhas e mentiras — as duas faces: a que mente e a que dissimula.

Fábio Vidal interpreta nesse espetáculo não apenas Sebastião, mas um sem número de personagens — orientação e *colaboração* dramatúrgica de Gil Vicente Tavares. Todas representadas por uma ação ou uma partitura corporal à qual Vidal associa seu nome. São também arquétipos, mas aqui chamados de personagem-signo pela relação de *significado-significante* que envolve os personagens. Donos de uma ação que os define, toda a comunidade é desenhada pelo corpo do ator-performer. Não são apenas à primeira vista parecidos entre si porque são tão numerosos e rapidamente apresentados, mas porque se ligam a uma *signalética* corpo-textual.

No lugar do horizonte significante, para onde confluíam, em última instância, todos os significados, todas as interpretações, surgiram ‘figuras-esquizes’ decodificadas e com identidade sempre flutuante, ‘os signos-figura’, constituídos de cortes de fluxos que estão entre aquém e além do significante. Do ponto de vista deste último, são não-signos, mas da perspectiva de uma semiótica pragmaticamente alargada são signos assignificantes (NASCIMENTO, 2012, p. 173).

Os personagens da comunidade são postos na condição de massa. Não lhes é conferida uma subjetividade e ainda se assemelham uns aos outros pelos poucos privilégios sociais que tiveram na vida, assim como Sebastião. São coletivizados pelo senso de *comunidade* que representam.

Nem bem o bicho se estabocou, e o campo começou a se encher. Vinha gente de tudo quanto é jeito: passando pelos carrapicho do mato, vindo pelo meio da lama, atravessando a cerca de arame farpado, (vendo alguém se ferindo), e subindo o morro correndo. Veio de conhecido: (partitura em que as personagens são apresentadas uma por uma em estatuárias sínteses). Enferrujado, Zé Peroba, Seu Nono (bate no rosto cara de pau), Dona Vevé (cara de espanto), o filho de Deocleciano (desmunheca), Neinha (mostra dente e coça o cú), Cristovão (gordo da boca mole), Gil (boxer), Vicente (joga sinuca), Tavares (cabeceia), Rex (Late), Natália (foto Gisele Bunchen), Beatriz (escrevendo), Rodrigo (joga videogame), Isabela (sorri bailarina), Leo (gesto Legal), Bomfim (sem perna), Damiana (mãos a frente), Renalvo fonômono (chuta), Piaba (festeja Gol), Arlindo (movimento de barba), Mônica de Arlindo (balança o cabelo), Adilson (arraia) e Cremilda (une as mão e balança) a crente. Veio Orico (vesgo), Oriquinho (vesgo), Dilma (puxa 1), Madalena (gesto fedor), Romilda (gesto cesto), Serra (puxa 2), Carla (requebra com dedo na boca), George Washington (atira com dedo), Franki

(recebe tiro no peito e no ombro), Marina (puxa 3), Shyloch (esconde embaixo da camisa), Arruda (mostra cofrinho) e Melão (mãos para cima e assobio). Veio o povo dos sem terra, eles que abrigou a gente quando a coisa ficou feia aqui no final de semana (gesto composto descritivo, de tiro, murro e roubo), um abraço aí pro pessoal dos sem terra. (ANEXO A)

Aquilo que veste o ator — seu figurino, penteado, calçado —, seus objetos cênicos — facas e mochila — não dão mais suporte aos demais personagens apresentados por ele em cena, senão ao próprio Sebastião. Talvez assim se possa não confundi-los com pessoas reais, como Sebastião que pode tocar os objetos, mas talvez eles sejam apenas arquétipos partícipes do discurso de Sebastião. Seu corpo — sua expressividade precisa e sua movimentação *signalética* de seu Teatro Físico — é quem confere características tão repletas de signos a todos os demais personagens. No entanto, nenhum deles é Sebastião. E assim, mais uma vez, temos uma relação indivíduo-coletivo, num processo Sebastião-*personagem-signo*-Sebastião semelhante àquele processo Sebastião-*personagem-tipo*-Sebastião apresentado anteriormente. Liga-se ainda, nessa mesma relação indivíduo-coletivo, aos arquétipos do delegado e da milícia, ambos anônimos nessa trama. O delegado e a milícia se ligam a esse coletivismo pelo arquétipo da própria polícia, que eles representam. Sobretudo, por se apresentarem todos anônimos no ato miliciano.

Mas é no corpo que o espetáculo dele media o espaço, o tempo, a ação quebrando com a unidade deles proposta pelo drama moderno burguês. Com cenário, figurino, iluminação, sons etc., todos mínimos, o corpo media seus discursos estabelecendo *imbricações* com estes, a ponto de transbordar suas fronteiras. Seu corpo é, então, um corpo-indivíduo (Sebastião), um corpo-coletivo (personagem-tipo, personagem-signo, personagem-anônimo), um corpo-espaço, um corpo-tempo, um corpo-ação sempre em movimento, que não repousa numa *persona*.

2.1.3 Um Einstein Contracultural

Sugiro uma atenção ao seu corpo-espaço. Sebastião passa em diversos lugares na encenação sem que para isso sejam necessárias cortinas para troca de cenário ou mesmo que essa troca ocorra aos olhos do público. Tampouco há a presença de um cenário ilustrativo repleto de objetos cênicos, os quais seriam necessários ignorar para abstrair o outro lugar representado. Seu cenário mínimo, como demonstrado anteriormente, com palco nu e recortado pela luz, é desenhado

pelo corpo do ator-*performer* passeando do local da queda do avião, à casa de Sebastião, à delegacia, a um não lugar da narração etc. Outra atenção que peço é ao seu corpo-tempo. Seu corpo ignora qualquer ideia de unidade no tempo, representando vários durante o espetáculo. Sua passagem se vê acronológica e cambiante, sendo mediada pelo corpo, de forma similar à mediação do espaço.

Nessa passagem, Sebastião está num espaço não identificado, e num “agora” resmungando consigo mesmo e falando com os espectadores, até que balança os dados e desloca o seu espaço-tempo. Seu corpo transita para o passado, para o momento do jogo num outro espaço também sem identificação, mas no qual não restam dúvidas se tratar de outro espaço e recurso cênico de sua contação.

Tudo por causa de jogo? Mtim. (*Balançando dados imaginários em ambas as mãos*) Tava lá, o sacana aumentando a aposta, o povo botando fogo, e eu na chance de ganhar R\$ 6.660. Mas aí o que apareceu pra mim (*joga dado*) foi um 7 de florzinha e pra Deocleciano (*joga dado*) uma Rainha (*gesto coroa*) de coração (*gesto coração. Pausa. Ele chuta uma bola imaginária. Grita*) Porra! Pra que diabo fui jogar? (ANEXO A)

Esses deslocamentos do tempo são tema de pesquisa no campo da mecânica quântica desde o início do século passado, se considerarmos seu nascimento com a teoria da relatividade geral do físico Albert Einstein. Ainda que Michael Faraday, Gustav Kirchhoff, Ludwig Boltzmann e Max Planck tenha antecedido Einstein e aberto caminhos importantes para sua pesquisa, foi após ela que Max Bon chamou de “mecânica quântica”. Não que tenha se iniciado com ele e certamente não findado também. Entre o conceito de *tempo-espaço de Einstein*¹⁰, o *princípio da incerteza de*

¹⁰ Brian Green assim descreve em seu livro **O Tecido do Cosmo** (2005): “Na física, espaço-tempo é o sistema de coordenadas utilizado como base para o estudo da relatividade restrita e relatividade geral. O tempo e o espaço tridimensional são concebidos, em conjunto, como uma única variedade de quatro dimensões a que se dá o nome de espaço-tempo. Um ponto, no espaço-tempo, pode ser designado como um ‘acontecimento’. Cada acontecimento tem quatro coordenadas (t, x, y, z); ou, em coordenadas angulares, t, r, θ , e ϕ que dizem o local e a hora em que ele ocorreu, ocorre ou ocorrerá”. (ESPAÇO-TEMPO, 2018)

*Heisenberg*¹¹, o *gato de Schrödinger*¹² e a *interpretação dos muitos mundos*¹³, o corpo-tempo de Sebastião converge com a mecânica quântica e concorda com Albert Einstein quando afirma que “a diferença entre passado, presente e futuro é apenas uma persistente ilusão”.

Nesse passeio pelo espaço-tempo, Fábio Vidal desestrutura a unidade de ação e de personagem em seu solo, a exemplo do que analisa Stuart Hall (2002) em seu livro **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Hall realiza uma crítica cultural acerca do movimento das noções de identidade dos sujeito moderno e pós-moderno nos últimos séculos, iniciando no juízo da identidade do sujeito iluminista, passando pelo entendimento da identidade do sujeito sociológico, até os sentidos das identidades fragmentadas do sujeito pós-moderno. Sua análise permite o entendimento dessa negação da *unidade de personagem*, como um sujeito dotado de uma ontologia integral, em substituição, à afirmação da *fragmentação* pós-moderna da identidade, como nos personagens de Vidal.

Se o sujeito iluminista era entendido como um “indivíduo totalmente centrado, unificado”, “cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo”; e o sujeito sociológico assume a “complexidade do mundo moderno” e sua “identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade”, no entanto, o “sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’”; a identidade do sujeito pós-moderno “está se tornando fragmentado”, composto de “várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2002, p. 10-13).

¹¹ “O princípio da incerteza consiste num enunciado da mecânica quântica formulado em 1927 por Werner Heisenberg. Tal princípio estabelece um limite na precisão com que certos pares de propriedades de uma dada partícula física, conhecidas como variáveis complementares (tais como posição e momento linear), podem ser conhecidos. Em seu artigo de 1927, Heisenberg propõe que em nível quântico quanto menor for a incerteza na medida da posição de uma partícula, maior será a incerteza de seu momento linear e vice-versa”. (PRINCÍPIO, 2018)

¹² “O Gato de Schrödinger é uma experiência mental, frequentemente descrita como um paradoxo, desenvolvida pelo físico austríaco Erwin Schrödinger, em 1935. A experiência procura ilustrar quão estranha é a interpretação de Copenhague da mecânica quântica, imaginando-a aplicada a objetos do dia-a-dia. No exemplo, há um gato encerrado em uma caixa, de forma a não estar apenas vivo ou apenas morto, mas sim ‘morto-vivo’”. (GATO, 2018)

¹³ “A Interpretação de muitos mundos (ou IMM) é uma interpretação da mecânica quântica que propõe a existência de múltiplos ‘universos paralelos’. A IMM foi formulada inicialmente por Hugh Everett para a explicação de alguns processos não determinísticos (tais como medição) na mecânica quântica”. (INTERPRETAÇÃO, 2018)

A identidade torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora 'narrativa do eu' (veja Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante das quais poderíamos nos identificar –ao menos temporariamente. (HALL, 2002, p. 10-13)

Desse modo, os discursos mínimos e em articulação com os dispositivos cênicos — cenário, figurino, iluminação, música, texto etc. — são mediados pelo corpo e sua “complexidade material”, em que o corpo se movimenta para organizar no palco identidades, espaços e tempos ao mesmo passo que os desorganiza, fragmentando-os, presentificando tempos passados, agora e futuros e cambiando entre lugares e *não lugares*, atribuindo-lhes um caráter de múltiplo e delimitado pela ação do ator-performer. Ou, mais uma vez, como o músico pernambucano Chico Science em sua música **Da Lama ao Caos**, problematizando a fome e os *banditismos*, propõe ações políticas radicalizantes de um processo em que se organizando pode desorganizar, que se desorganizando pode organizar: um corpo-fractal.

É como se o corpo do atuante se fragmentasse em outros corpos — indivíduo, coletivo, espaço-tempo, ação e personagem — de modo similar àquele apresentado pelo *fractal* da geometria de Mandelbrot. Um corpo dividido em muitos outros corpos, em multipartituras de diferentes personagens que dividem aquele corpo do *atuante*. Esses outros corpos são *autossimilares* e *de escala* em relação ao corpo fragmentado, ou sejam, aparentam muita semelhança com o corpo fragmentado, mas possuem tamanhos diferentes e infinitos detalhes. Esses corpos podem ser reproduzidos repetindo padrões ou afastando-se deles aleatoriamente, assim como o corpo do ator-performer em **Sebastião**. O corpo-indivíduo de Sebastião; o corpo-coletivo das personagens tipo, signo e anônimo; o corpo-espaço e o corpo-tempo dos elementos extracorpóreos, no qual as unidades de lugar e tempo são descentradas pelo corpo

do atuante; e o corpo-ação dos elementos corpóreos, no qual a unidade de ação é descentrada, pelo corpo elaboram os sentidos de um corpo como um *fractal*.

O *corpo-fractal* (des)organizador dos processos cognitivos de **Sebastião** encontra nesse *banditismo*, a margem que o *desterritorializa* e o *reterritorializa*, como na *geofilosofia* deleuze-guattariana. Esta nos propõe uma radicalização da linguagem para a criação de condições (in)adequadas e para a produção de novos modos de pensar. Em **O Que é Filosofia?**, os autores explicam como tudo em sua filosofia está em movimento. Um pensamento *nômade* que labora conceitos num *plano de imanência*, todos em movimento — conceitos em movimento, imanência em movimento... As tradições *territorializam* o pensamento, o colocam num determinado *locus* sob a hierarquia de um *logos*, estagnam e limitam o conhecimento. Elas não permitem o diálogo com aquilo que elas não são.

Ou, ainda, conectando-me aos gritos da contracultura de Caetano Veloso no III Festival Internacional da Canção, promovido pela Rede Globo, em 1968, no teatro da Universidade Católica de São Paulo: “Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele [Gilberto Gil], tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas”. Gil e Caetano entraram e saíram de todas as estruturas não se filiando a elas, pelo contrário, fazendo suas estruturas explodirem com suas guitarras a partir de um movimento interno.

Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! [...] Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. [...] Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega! (VELOSO, 1968)

De mesmo modo, “Sebastião” está e não está nas tradições. Não é sem porquê que ele se filia às tradições nordestinas e de um certo João Grilo, sem se encerrar nele. *Nômade* e *fractal*, também não se *territorializa* na tradição medieval de um dado

Doctor Fausto ou num tal malandro de chapéu de palha e uniforme branco. Este, ainda que malandro, está preso num uniforme e num espaço-tempo, como nas outras tradições. Transita pelas tradições sem fidelidade, passeia por *personagem-tipo*, *personagem-signo* e *personagem-anônimo* para não ser algum deles, visita estereótipos e os desorganiza para organizar.

Encontro, portanto, em rastros da geometria fractal e da mecânica quântica, bem como na contracultura tropicalista e do manguebeat, os conceitos que nos apresentam o corpo fragmentado do atuante que encontra na radicalização da linguagem seu “Einstein contracultural”: o caminho que traça para a *linha de fuga* da personagem. Mas qual o sentido de visitar sem se fixar nas tradições? Ou melhor, que valores estéticos e éticos há em fractalizar seu corpo? Mas antes que me debruce sobre tais sentidos, irei ainda me dedicar a entender o corpo de **Joelma** no Teatro Físico de Fábio Vidal. E como esse jogo de conceitos se fará no contexto de sua obra. Sobre que aspectos esse dialoga com a estética do Teatro Físico.

2.2 UM CORPO-MULTIMÍDIA

“Quem sou?
De onde venho?
Eu sou Antonin Artaud
e basta dizê-lo
e como sei dizê-lo,
imediatamente
vereis o meu corpo atual
voar em estilhaços
e em dois mil aspectos notórios
refazer
um novo corpo
onde nunca mais
podereis
esquecer-me”

Antonin Artaud (1948)

Joelma é um espetáculo solo teatral biográfico de autoria de Edson Bastos em parceria com Fábio Vidal. Ele apresenta a vida de Joelma, uma das primeiras mulheres transexuais no Brasil que realizaram a cirurgia de redesignação sexual. Expulsa de casa por seu pai, Joelma vai exilar-se na capital paulista, trabalhando como garçonne na Estação da Luz e como dançarina de boate e de programa televisivo. Assim como em **Sebastião**, mas não de mesmo modo, **Joelma** caminha por uma acronologia e espacialidades diversas, visitando-as e revisitando-as, na arte

da personagem Joelma, no seu trabalho, na sua fé e no seu amor com “Humbrico”. Joelma retorna para sua cidade de Ipiaú, no interior da Bahia, a 60 km da cidade de Jequié. Lá, vive a tragédia de assistir ao infortúnio que leva seu marido à morte, provocado pelo mesmo homem que antes a estuprou e a quem depois teve de matar para se defender e penar sua dor no presídio por nove meses até ser inocentada.

Nesse novo, porém continuado, jogo de conceitos, criticarei dois aspectos relevantes para esta análise: os diálogos entre agentes da obra — *ator-performer*, diretores e espectadores —, todos *atuantes*; e as múltiplas mediações do corpo de Fábio Vidal, com sua Joelma. Este primeiro aspecto aparece também em **Sebastião**, de um personagem-narrador, bastante explorado na literatura e que Fábio Vidal e Edson Bastos (ANEXO B) fazem uso em **Joelma** de modo bastante diversificado. Os diretores fazem intervenções entre as cenas do espetáculo e contam aos espectadores seu modo ético e estético com que criam sua Joelma e a relação que tiveram com a Joelma real. Nesse diálogo entre diretores em cena, eles estabelecem diferenças entre a Joelma de Ipiaú, a Joelma do teatro e, o que nos permite pensar, a Joelma do curta, com identidade múltipla para Joelma e todas duplo da personagem.

2.2.1 Corpos em Multiplicação

O espetáculo teve sua estreia em 2013, na programação do VI Festival Internacional de Artes Cênicas (FIAC), no teatro do Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA/Goethe Institut), na capital baiana, e surgiu após os autores criarem o curta-metragem de mesmo nome¹⁴. Fábio propôs a Edson, autor do curta, o desafio de juntos adaptarem para o teatro. A adaptação é um ato criativo e sobre a nova obra não se recaía o abuso crítico de ser considerada subsidiária ou *menor*, nunca tão boa quanto a original. Linda Hutcheon (2013) escreve sobre a *remediação* em seu livro **Uma Teoria da Adaptação**, como um processo de transposição de mídias, como aqui se configura, uma vez que o espetáculo surge pela inspiração do curta-metragem.

Há várias lições compartilhadas entre a teoria da intertextualidade de Kristeva, a desconstrução de Derrida, a rejeição de Foucault à ideia de uma subjetividade unificada e as abordagens radicalmente igualitárias (em todas as mídias) tanto da narratologia quanto dos estudos culturais. Uma dessas lições nos diz que ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da

¹⁴ Disponível em: <<https://vimeo.com/181075212/c8a7f55e01>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

mesma forma, ser o primeiro não quer dizer originário ou autorizado. (HUTCHEON, 2013, p. 12-13)

Desse modo, o espetáculo teatral não é uma derivação do curta-metragem, mas sim um ato deliberado, anunciado e criativo. Para Hutcheon (2013), as obras possuem especificidades midiáticas e todos os seus aspectos formais, além de um processo particular de “remediação” — adaptação de uma mídia para outra, do cinema para o teatro — e “recepção” — pelos espectadores de uma obra adaptada de uma mídia para outra). Para a autora, elas também pertencem a um contexto, com tempo, lugar, sociedade e cultura específicos. E isso permite entender que esses contextos atravessam tanto a *remediação* quanto a recepção.

Os diferentes gêneros e mídias dos quais e para os quais as histórias são transcodificadas no processo de adaptação não são apenas entidades formais [...], eles também representam modos distintos de interagir com os públicos. (HUTCHEON, op. cit., p. 15)

No palco, o espetáculo **Joelma** não apenas foi *remidiado*, mas *metamidiado* pelo uso das tecnologias audiovisuais. Um processo metalinguístico, em que uma linguagem está inserida em outra ou na mesma linguagem, o solo contou tanto com recursos audiovisuais, quanto com sequências do próprio curta — que eram projetadas durante o espetáculo. Vidal insere assim uma mídia na outra. Esse diálogo de linguagens audiovisuais e gestuais está, para além disso, estabelecendo um diálogo entre o cinema e o teatro, ou mais, a *performance*, o circo, a dança etc. A esse diálogo teatro-cinema está associado um diálogo Vidal-Bastos — Fábio Vidal e Edson Bastos, os diretores do espetáculo solo **Joelma**.

O vídeo presente em cena — *metamidiado* — desloca-se de seu lugar de obra audiovisual, uma vez que se manifesta em meio diferente, em contexto diferente daquele em que se expressava anteriormente e, portanto, é recebido e percebido de forma diversa pelos espectadores. O cinema agora revisita a tridimensionalidade do teatro. Bastos experimenta Vidal, que, por sua vez, *deglute* Bastos. Ao ler Linda Hutcheon, entendo que essas *remediação* e *metamidiação* colocam as imagens do vídeo num outro lugar, que não o do curta. São *duplos* da Joelma presente no palco, a personagem do teatro e a personagem do cinema — o cinema em metalinguagem no teatro (*metamidiado*) e a obra transmidiada, adaptada da mídia bidimensional audiovisual para a mídia cênica (*remidiada*). As fronteiras entre cinema e teatro são

afrouxadas e não temos apenas a projeção de imagens em movimento numa câmara escura. As imagens permanecem em movimento, mas agora fragmentadas e mediadas pelo Teatro Físico de Fábio Vidal.

Percebo recurso similar na trilha sonora do espetáculo, a exemplo da música **Tigresa** (1977), de Caetano Veloso. Ritmando a *performance* de Joelma no palco, a canção ganha outros sentidos articulados aos demais discursos presentes na cena. Nas Figuras 4 e 5, são expostos dois exemplos. O primeiro quando dispõe de um *hierofani* fálico sobre seu corpo, contrastando e problematizando o falo na vida de Joelma ou ainda num *pleonasm* em articulação corpo-textual, no qual seu desejo de que “a tigresa possa mais que o leão” (ibid.), numa disputa binária de gênero — aplicado sobre o sentido de que “a mulher possa mais que o homem”.

Figura 4 – “E a tigresa possa mais que o leão”¹⁵



O segundo quando toca com a ponta de seus dedos maiores seu ânus, dessa vez problematizando o *patriarcado* numa afirmação dos desejos da personagem quando do verso “como é bom poder tocar um instrumento” (ibid.), um deboche dos criadores contra a homofobia. Ou seja, ainda que seja possível identificar a música de Caetano Veloso ou o filme de Edson Bastos, suas obras foram ali reterritorializadas numa questão de gênero e sexo, sob um novo *locus* e *logos*, ganham sentidos próprios no contexto do espetáculo. **Joelma** é uma peça biográfica que levanta questões identitárias, tratando de gênero, raça e crença.

¹⁵ Disponível em: <<https://vimeo.com/181075212/c8a7f55e01>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

Figura 5 – “Como é bom tocar um instrumento”¹⁶



O vídeo *metamidiado* no teatro transforma-se num dispositivo cênico e apresenta seu discurso assim como o fazem o *ator-performer* e os *elementos corpóreos e extracorpóreos*. Para assim entender, é preciso descaracterizar esses dispositivos como elementos formais de uma estrutura provida de unidade e perceber os discursos independentes e articulados que eles constroem em cena. Lúcia Romano fala do uso de novas tecnologias como uma das características do Teatro Físico quando analisa o relatório do Terceiro Simpósio Europeu de Mímica e Teatro Físico, ocorrido em 1994, Londres.

[...]: liberdade na fusão do vocabulário físico, dos elementos visuais e do texto dramático, incluindo desde as novas tecnologias (arte digital e vídeo), as tradições da mímica corporal, passando pelo teatro de bonecos e de formas animadas, até a Performance e a Live Art. (ROMANO, op. cit., p. 32)

A *metamidição* das sequências do filme curta-metragem nas cenas do solo apresentam-se de muitas formas: os créditos; suas histórias, suas artes, seus discursos; e uma animação audiovisual do *hierofani*¹⁷ de sua crença nas “treze almas benditas, sabidas e entendidas e das almas dos vaqueiros e dos reis da boiada e dom Bom Jesus da Lapa e de Todos os Santos”.

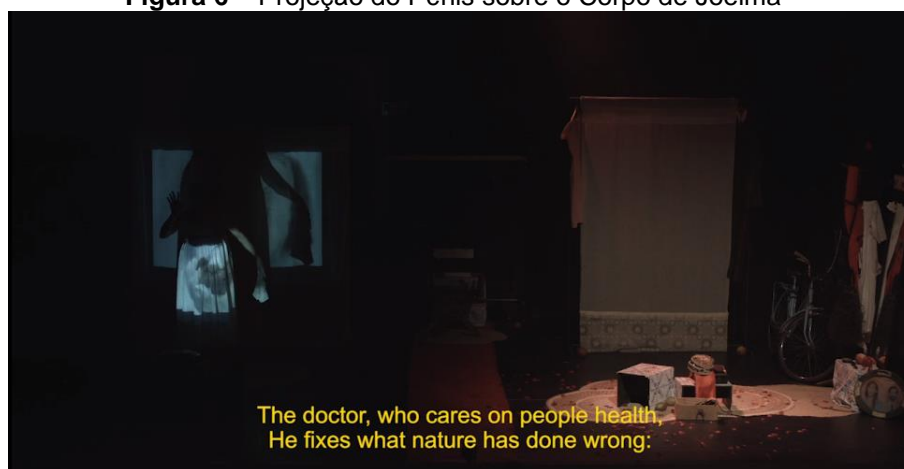
Há dois momentos no espetáculo em que o corpo de Fábio Vidal se torna mídia dessas imagens projetadas. Sobre o corpo do *ator-performer* em cena são projetadas imagens audiovisuais em movimento e pausadas, articulando seus dispositivos e

¹⁶ Disponível em: <<https://vimeo.com/181075212/c8a7f55e01>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

¹⁷ Objeto ao qual é atribuído valor religioso.

fazendo-os dialogarem para gerar sentidos específicos da obra teatral em detrimento da obra audiovisual. A exemplo da “Cena 4 – Pega na mentira, As 13 almas e O olho Grosso” (ANEXO B) em que Joelma abre as cortinas através das quais são projetadas as imagens da cirurgia de redesignação sexual da personagem. Vestindo um adereço que parece próprio de seus rituais religiosos e se aparenta ao *pano da costa*¹⁸, Joelma projeta a imagem pausada do pênis no vídeo sobre seu corpo múltiplo — o corpo de sua *performance*, o corpo de sua religiosidade, o corpo de seu sexo.

Figura 6 – Projeção do Pênis sobre o Corpo de Joelma¹⁹



Sua intervenção na projeção se dá no instante em que questiona a infidelidade das imagens quanto à representação da cirurgia de redesignação sexual. E, por sua vez, a imagem é retrocedida e pausada em “plano fechado”²⁰ no pênis mutilado. Sim mutilado, pois na sequência do curta ele havia sido desjuntado do corpo de Joelma. A imagem em plano fechado é, então, lançada sobre o corpo de Joelma, como um enunciado exagerado nas proporções entre pessoa e representação do pênis e negado pela personagem, no que podem ser gerados uma série de sentidos — naquilo que nos interessa por ora, principalmente quanto a questões de gênero e a sua crença sincrética — e que sugere um estranhamento entre o corpo — de Joelma — e seu gênero — feminino.

Ouve-se primeiro a voz do ator e depois a voz de Joelma que segue no discurso.

¹⁸ Indumentária de religiões de matriz africana.

¹⁹ Disponível em: <<https://vimeo.com/181075212/c8a7f55e01>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

²⁰ Também conhecido por *close up*.

- Isso é mentira (*voz do ator*). Isso é mentira (*voz de Joelma*). Pare esse negocio aí, volte esse negocio aí. Isso é mentira. Não é isto. Tudo mentira! Mentirada! Não foi desse jeito não. Esse filme tá cheio de mentira. Quem pensa que a cirurgia de mudar de homem pra mulhé é corta e pronto, é ingnorante, gente sem catilogência, sem estudo. Corta assim, mtim. *Entra na frente do vídeo com a imagem pausada do pênis cortado projetando em seu vestido*. Cirurgia cara, que eu fiz nos Estados Unidos, com enfermeiro, anestesista e médico. O médico, que cuida da saúde, conserta o que a natureza fez errado: e a mulher que nasceu macho-femêa fica de vez mulhé, e não mais no erro do momento do nascimento. *Mexe no peito*. Carne de carneiro, dos bom.
A projeção e interrompida a luz é acesa. (ANEXO B)

Outro momento no espetáculo em que o corpo de Fábio Vidal se torna mídia das imagens audiovisuais projetadas é na “Cena 10 – Joelma na intimidade, Rosemeire, Dez Anos” (ANEXO B). Uma projeção sobre a cortina mostra todo o infortúnio que a levou ao presídio. Nas imagens do curta, Joelma, de vestido branco ensanguentado e arma em punho, segue de bicicleta para a delegacia em prantos e em choque. Nesse momento, ouve-se a música **Ave Maria**²¹ (1825), de Franz Schubert, e Joelma aparece por entre as cortinas, pelas quais se projetam as imagens do curta, nua, coberta apenas por um manto branco que reflete em volume presentificado a imagem bidimensional do vídeo. Ela abre o manto lentamente, abrindo os braços como que crucificada, revelando seu corpo nu por poucos segundos e sai por onde entrou.

Figura 7 – Projeção sobre a Ave Joelma²²



²¹ A música original chama-se **Ellens Dritter Gesang**, passando a se chamar **Ave Maria** após ser-lhe atribuída a oração católica em substituição a seus versos originais. (AVE, 2018).

²² Disponível em: <<https://vimeo.com/181075212/c8a7f55e01>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

A cena pode ser entendida como uma *via crucis* da personagem, como um percurso de martírio e sofrimento que deve percorrer entre a sua casa — onde acabou de ser estuprada, assistiu o assassinato de seu marido pelas mãos de seu vizinho e carrasco e ainda teve que matar seu algoz — e a delegacia — onde recebe das mãos do delegado um rádio de presente devido a um concurso proposto por A Voz do Céu — e o faz aos prantos, com sua jornada de dor sendo projetada sobre seu corpo.

Para além de sequências do curta, o espetáculo faz uso de projeções de imagens audiovisuais ao vivo. Há uma câmera sobre o espelho e outra presa ao guidão de sua bicicleta. As imagens com o rosto de Joelma em “primeiro plano” são projetadas numa outra tela, que figura no fundo do cenário de seu quarto, à direita do palco. Esse recurso de transmitir o *aqui-agora* de Joelma diante do espelho parece multiplicar ainda mais Joelma, colocando no palco ao mesmo tempo a Joelma do teatro, do espelho e da projeção, ou ainda, a Joelma do curta, como na imagem abaixo quando estão em cena quatro Joelmas.

Figura 8 – Quatro Joelmas em cena



Nessas passagens de troca de figurino diante do espelho, as roupas que vestiram Joelma no curta também se presentificam diante do público. Essas intervenções se dão, em muito, articulados a projeções do filme. No entanto, não servem apenas como presentificação daquilo que se vê no vídeo, o que poderíamos entender como subserviência à obra audiovisual. As peças da indumentária do filme presentes no solo apresentam seus próprios discursos, seja vestindo ou despindo em cena.

Um destes discursos pode-se verificar na cena em que é apresentada Joelma ao público. Vidal, que antes estava caracterizado de locutor de rádio e vestes naturalizadas masculinas, muda de roupa. Com criação de Maurício Martins, o figurino não apenas traveste a personagem, torna-a mulher em cena. Com um efeito similar aquele usado em **Sebastião**, suas indumentárias “femininas” — vestidos — são elaboradas a partir de uma adaptação de suas indumentárias “masculinas” — ternos. Não é apenas uma referência à sua obra anterior, mas ganha os sentidos do contexto da obra atual, quando o feminino toma o lugar do masculino, como uma metáfora de rejeição da associação automática e naturalizada entre sexo biológico e identidade de gênero.

Está presente na articulação entre a música — criação de Luciano Simas e Ronei Jorge —, que tem seus versos em articulação com o texto dramático e seu ritmo e melodia que embalam sua *performance*, entre sua maquiagem — criação de Maria Thauront — e cabelo — criação de Alê Estrela — e sua *performance*, que elaboram seu feminino. Peças, adereços, tatuagem... não é apenas uma troca de roupa, mas uma ode à identidade transgênero, que desse modo assina com a escrita tatuada em seu pé: “Joelma”. Aqui, mais uma vez, podemos entender a articulação entre a poesia das músicas que compõem a trilha sonora e o texto dramaturgico; ou a articulação entre a trilha sonora e a *performance*; tanto uma quanto a outra, também duplos da Joelma.

Vinheta é ouvida. Toca a música ‘Dom de iludir’ de Caetano Veloso interpretado por Gal Costa. Locutor afasta microfone e olha para o público pela primeira vez. Ele está sem as sobranceiras e olha para público, no mais sincero que puder e desnudo que puder. Relaciona-se com uma rosa vermelha e uma branca que estão em sua cadeira. Levanta. Pega as mangas que estavam depositadas a sua frente. Chuta uma esteira de palha que se desenrola e se transforma numa passarela vermelha. [...].

[...].

[...]. Deposita as mangas em bancos à sua frente. Concomitantemente é realizada a cena de transmutação em que a figura do Locutor vai metamorfoseando-se na figura de Joelma. A camisa de manga comprida se transforma em um vestido, a calça é tirada e arremessada longe, as pernas de Joelma são reveladas. A cueca é tirada e de bunda para o público uma calcinha vermelha é vista. Um soutien vermelho é suspenso. As mangas dos malabares são usadas como seios. O cabelo é solto e amarrado em um penteado de coque que cai no rosto. Brincos e colar são retirados dos bolsos e complementam a figura feminina que é transformada em cena. Tudo isso realizado como um bailado-show. A música na sua repetição é dublada e ao fim dela a personagem que desabrocha cantarola uma cantiga. Neste momento um lápis de olho é sacado e as sobranceiras são desenhadas, de frente a um espelho que está na lateral do palco. Um pincel de CD é usado pela personagem que escreve no pé o nome ‘Joelma’. [...]. (ANEXO B)

O “Dom de Iludir” pode representar aqui os dons aos quais Caetano se refere em sua música, abrindo espaço para a complexidade de ser mulher que faz da ilusão um modo de resistência. Mas pode mais, abrangendo uma outra complexidade: a de ser mulher trans; ou ainda se referindo à ilusão provocada pelas duplicações de Joelmas, sugerindo uma “traição das imagens”²³ em que se desconhece qual a natureza da personagem — se a do teatro, a do espelho, a da projeção *aqui-agora* ou a da projeção do curta — ou até se há uma natureza para a personagem *una e verdadeira*; pode também estabelecer “dois mistérios”²⁴ em que não se sabe a que Joelma se atribui à personagem.

O discurso do figurino também pode ser percebido, em seguida, já sem transmissão ao vivo, quando apresenta sua crença. Dessa vez, sem alterações de luz ou cenário; a música se silencia e ouvem-se 13 palmas pausadas e fortes; eleva sua saia ao nível dos seios, como um pano da costa. Seu corpo media a transição da atmosfera e da personagem em cena. Como num encantamento teatral, a roupa vestida investe o corpo de Vidal de simbologias religiosas. Não isoladas, mas imbricada pelas imagens em movimento no vídeo e pelo corpo e gestos do *atuante*: palmas, roupa, projeção.

[...] *Ainda cantarolando a canção a personagem veste magicamente uma saia que estava no chão mudando de figurino. Ao vestir esta nova roupa começa a bater palmas, 13 palmas, depois começa a proferir a oração das Treze Almas benditas sabidas e entendidas. Neste momento nas telas-cortinas (do lado esquerdo e direito) começa a ser projetado o símbolo do coqueiro que vai sendo desenhado e formado pela pantomima-mudramandinga da personagem que varia seu timbre vocal num jogo de incorporação e transito do locutor ao ator à personagem Joelma.*

- Pelas gostas de suor que Jesus derramou de seu sagrado corpo, atendei o meu pedido. Meu senhor Jesus Cristo que a vossa proteção me cubra, vossos braços me guardem no vosso coração e que o senhor me proteja com os vossos olhos. Oh Deus de bondade vos sóis meu advogado na vida e na morte; peço-vos que atendei os meus pedidos, livrai-me dos males e dai-me sorte na vida. Segue meus inimigos; que os olhos do mal não me vejam; cortai as forças dos meus inimigos.

Ao fim da oração, a imagem das treze almas se dissolve na tela e a personagem Joelma estabelece sua incorporação. (ANEXO B)

²³ Como na pintura de René Magritte, **A Traição das Imagens** (1929).

²⁴ Também como na pintura de René Magritte, **Os Dois Mistérios** (1966).

Outro momento em que pode se avaliar o discurso do figurino é quando baila segurando uma roupa, retratando a relação com seu marido. Nela, a roupa encontra o sentido do afeto e da memória e, mais uma vez, o corpo é seu mediador. Seu parceiro de dança é um vestido feito a partir de uma camisa para representar seu romance com “Humbrico”.

Ouve-se o som da música ‘Dez Anos’. Joelma abaixa seu vestido e está com a roupa do início do espetáculo (com o vestido feito de camisa). Ela tira este vestido e está com outro vestido feito de camisa. Ela realiza uma coreografia dançando com esta camisa como se fosse um partner de dança. Gerando uma fabulação onde ela conhece seu amante, se encontra com ele. O leva para passear, dançar e por fim acaba se despindo para ele, fechando de soutien e calcinha na cena. Ela sai ao fim carregando seus dois casacos.
(ANEXO B)

Outros discursos estão presentes em outros dispositivos cênicos. Numa articulação entre o cenário — criação de Luís Parras e assistência de Daiane Sarno — e a iluminação — criação de Pedro Dultra —, a atmosfera do espetáculo cambia quando a luz apresenta o quarto de Joelma, mudando de um clima sóbrio e *noir* de furtividade para uma abertura da cena, o que lhe permite performar sua identidade transgênero; ou ainda nas transições entre as cenas, as quais vão buscar no cinema as diversas técnicas que usa para os cortes de sequência — *fade in*, *fade out*, *standard cut* etc. (SARTI, 2017).

Os discursos dos elementos corpóreos e extracorpóreos apresentam todos eles seus argumentos cênicos e elaboram, em seus encontros e articulações, Joelma. Diferem-se em mídia, pelo suporte em que apresentam seus discursos, suas especificidades midiáticas e todos os seus aspectos formais, como me leva a entender Hutcheon. Essa série de discursos em *Joelma*, multiplica os sentidos que a obra pode suscitar, pois, a cada discurso ou agenciamento coletivo dos dispositivos cênicos, grandes enunciados caóticos são formados sobre a personagem.

O solo rompe fronteiras e estabelece constantes diálogos entre diferentes mídias, valendo-se das tecnologias cênicas da dança, do teatro, da mímica, da *performance* e do circo, bem como das radiofônicas e audiovisuais. Dessa forma, mergulha os espectadores na foz de tecnologias eletrônicas que desaguam num oceano de tecnologias corporais e confrontam suas correntezas. As aproximações entre teatro e dança em *Joelma* não estão presentes apenas nos números em que baila as músicas contraculturais, mas, como em *Sebastião*, sua aproximação está na

radicalização das linguagens, como sugere Lúcia Romano acerca do Relatório do III Simpósio de Mímica e Teatro Físico.

O lugar do Teatro Físico seria a fronteira entre a dança e o teatro, um local habitado pela ênfase na corporeidade, onde se questiona o papel da linguagem na criação das coisas e dos indivíduos, num processo social e ideológico, e afirma-se o corpo no espaço como condição *a priori* para o surgimento do corpo social (ROMANO, 2008, p. 36).

A autora identifica em Sanchez-Colberg (1999) que “as idéias revolucionárias de Artaud e os teatros de Brechet e Ionesco” foram importantes heranças para o rompimento de tais fronteiras no teatro. Mas destaca ainda as contribuições de Duncan e Laban pela “busca de novos parâmetros” para a dança. Romano alarga o afrouxamento dos limites das linguagens e escreve ainda sobre a aproximação desse teatro com a mímica corporal de Decroux, Gaulier e Lecoq, ou ainda a *performance* e o circo. Para ela, a aproximação do teatro com a dança, mímica, a *performance* e o circo revelam suas experimentações do uso dessas linguagens cênicas não verbais ou mais afastadas das expressões verbais a que o teatro esteve ancorado no drama burguês.

Em suas duas obras, é possível observar a grande aproximação que estabelece com as linguagens cênicas menos verbais, mas em *Joelma* sua aplicação é direta na cena para a multiplicação da personagem: a mímica, com todo o seu processo de criação da personagem, mas também no momento em que dubla o discurso de Joelma no lançamento do curta em Ipiaú; o circo, presente no malabarismo com as mangas, que elabora os sentidos do desejo da personagem e de seus questionamentos identitários; a *performance*, não apenas em seus números contraculturais, mas na forma como se coloca a personagem em cena, assumindo sua autorrepresentação no palco (LEHMANN, 2007, p. 223).

Figura 9 – Os malabarismos de Joelma



Suas imbricações elaboram a Joelma, seja naquilo que se entende como teatro ou em seus trasbordamentos, seja na junção circo-dramaturgia de seus questionamentos; seja na articulação dança-música-*performance* dos *shows* nas boates paulistas, seja na tensão mímica-vídeo da narração de Joelma. Portanto, suas múltiplas elaborações de Joelma a repete em duplos.

Figura 10 – Joelma dubla Joelma



Ao passo que os dispositivos cênicos elaboram duplos da personagem e que seus discursos formam uma série de enunciados sobre Joelma, os rompimentos das fronteiras entre as linguagens artísticas contribuem para a abertura dos sentidos possíveis na obra; conecta as linguagens, as especificidades de suas mídias e suas tecnologias para fazê-las dialogarem entre si, em diferentes arranjos. O que possibilita ao espetáculo, por sua vez, aproximar-se ainda mais dos espectadores.

No entanto, há outras duas linguagens que são transbordadas em cena: a radiofônica e a cinematográfica. A primeira abre o espetáculo e se faz presente em

Sebastião também. Nas duas obras, a linguagem radiofônica serve como representação da imprensa, no entanto, em **Joelma** vai além disso. A Voz do Céu surge já no *pré-set* e costura todo o espetáculo, seja associando à personagem masculina e contraponto de Joelma, seja introduzindo ou mediando diálogos em cena, entrevistas e toda sua programação que passeia pela narrativa do solo. A segunda, para além da linguagem expressa em vídeo — curta-metragem e aqui-agora —, ela se mostra também em transições de cenas e enquadramentos.

2.2.2 Corpos em Diálogos

As intervenções audiovisuais ao vivo — *aqui-agora* —, cada uma, guardam em si a potência do acontecimento na presentidade do ator-*performer* e dos espectadores. Sobretudo, contribuem também para a potência da “Cena 13 – A ida”. Nesta, a imagem é novamente projetada num plano de *câmera baixa*²⁵. Esse plano é comumente utilizado no cinema para indicar poder na imagem mostrada, escolha que encontra sentido em **Joelma**. Escrevo “novamente projetada” porque os espectadores já viram aquela câmera em mesmo ângulo acionada e em simultâneo em outro momento do espetáculo.

Na primeira aparição desse plano, Joelma dá voltas de bicicleta dentro do próprio palco, enquanto a música-tema do espetáculo toca e sua imagem ao vivo é projetada na tela. Na cena 13, a imagem é transmitida em simultâneo, inicialmente, acompanhando Joelma para fora do palco, empurrando a bicicleta. E, depois, é transmitida a gravação de Joelma saindo do teatro em que se apresenta. Com essa repetição de plano, de figurino, de música-tema, enfim, com todas as repetições a que a ela são atribuídas, é possível ouvir os espectadores perguntarem a outros se aquelas imagens ocorrem naquele instante. Outros silenciam assistindo àquele encerramento de espetáculo reticente, como se o espetáculo não tivesse fim.

Outra potência da presentidade do ator-*performer* e dos espectadores — e, acrescento, de Edson Bastos — pode ser observada em diversos momentos no solo. Seja quando a personagem e os diretores interrompem a cena para falar diretamente com os espectadores, seja em coletivo ou individualmente. Esses momentos

²⁵ Também conhecido como *contra-plongée*. Na cena, a câmera parece presa ao guidão da bicicleta, abaixo do nível dos olhos, voltada para cima.

permitem ao espectador se expressar e participar. Ainda que estes pouco falem, é possível perceber os diretores e a personagem mais próxima e acessível, permitindo ao espectador sentir-se ativo no espetáculo.

Figura 11 – Joelma entrega uma flor a uma espectadora



Desde a primeira vez em que Fábio Vidal é visto de frente, o personagem Locutor olha diretamente para o público. Na mesma cena, lança um tapete vermelho que se abre em linha reta entre ele e os espectadores. Caminha em direção a eles, questiona a si mesmo e aos espectadores — os dois sentidos estão ali presentes. Em seguida, presenteia uma mulher na plateia com uma flor.

[...] Relaciona-se com uma rosa vermelha e uma branca que estão em sua cadeira. Levanta. Pega as mangas que estavam depositadas a sua frente. Chuta uma esteira de palha que se desenrola e se transforma numa passarela vermelha. A relação visual com o público é estabelecida e o ator anda em direção ao público realizando malabares. Nas partes instrumentais da música ele fala:

- O que fazer quando todos querem que você seja o que você não é?
- O que fazer quando você não se reconhece em você mesmo.
- No século passado Simone de Beauvoir já dizia que 'não se nasce mulher, tornase mulher'.

Pega e joga uma rosa que está no bolso para uma mulher do público. [...]
(ANEXO B)

Muitos dos recursos de diálogos alternativos ao drama moderno, porém, podem ser vistos reunidos na “Cena 8 – Biografia de Joelma, O primeiro encontro e o Discurso de lançamento” (ANEXO B). Nela, pode-se ter diferentes experiências dessa relação entre os espectadores, a personagem e os criadores. A exemplo de quando um dos criadores, Edson Bastos põe-se em cena através de uma gravação de áudio em entrevista, quando fala ao público sobre o solo; ou quando a personagem Joelma

responde à voz do locutor em áudio. Muitos desses efeitos são mediados pela linguagem radiofônica.

O público ouve mais uma inserção do Rádio A voz do céu. É ouvida a voz do diretor Edson Bastos que dá uma entrevista falando sobre o projeto Joelma. Estabelecendo dados informativos. Ao fim desta entrevista o locutor já se colocou de costas como no início da apresentação. A luz se acende nele que fala:

- Vocês acabaram de ouvir o diretor Edson Bastos, direto de Salvador, falando sobre O espetáculo Joelma que estreia hoje em Salvador, no teatro ICBA e continua temporada até o dia 01 de novembro. E agora vamos ao quadro

Personalidade da semana.

A música Paula e Bebeto é ouvida incidentalmente e por vezes frases e mensagens da música são destacadas. Paralelamente são projetadas nas duas telas imagens da verdadeira Joelma em idades e lugares diferentes. Durante esta narração existe o trânsito entre o locutor, que narra a história e a voz de Joelma que se comporta como se estivesse respondendo às perguntas do locutor em entrevista na rádio. Mas tudo de costas para o público.

- Que hoje traz a polêmica, dramática e performática Joelma: Nascida ops nascida em 10 de outubro de 1944 foi batizada com o nome de Joel Patrício de Novaes. Na infância morava numa roça com seu pai Pedro Calixto e sua Mãe Eduarda Patrício de Jesus e com seus seis irmãos. Dizia-se menina desde criança. Curiosa, sempre ia escondida à penteadeira no quarto da sua mãe para usar suas roupas e seus batons. Apanhava sempre de seu pai e certa vez foi colocada amarrada no cacauá. Foi aí que pela primeira vez teve o amparo das treze almas. Entre 15 e 18 anos fugiu de Ipiaú e foi para São Paulo onde trabalhou em dois empregos: na lanchonete da estação da Luz e como dançarina da Rede Record. Lá ela conheceu o português:

Joelma responde:

- João Freire Leal, meu humbrico, que era tio do cantor Roberto Leal, português.

O locutor continua:

- João Leal viveu até os 101 anos de idade, 22 dos quais ao lado de Joelma. Que até o início deste ano convivia com seu segundo marido: Esperidião de Souza Brito:

Joelma responde

- Tio de um dos advogados, que me ajudou a me tirar da prisão, fiquei nove mês trancada, e o que mais me preocupava era meu humbrico, quem ia cuidar dele do jeito direito. Mas minhas treze alma me mostrô o caminho, e eu fiquei livre. Vendi duas casa pra pagá advogado, me restou essa e a outra do lado, que eu tô vendendo. O banco econômico foi embora com meu dinheiro pra Jequié mas eu fui atrás dele, banco ladrão. (ANEXO B)

Quando, na mesma cena, Fábio Vidal relata a experiência de seus encontros com Joelma ou quando o ator-performer dialoga com a personagem. Neste último, abandona a mediação radiofônica.

O locutor continua:

- Quanto ao filme dirigido por Edson Bastos sobre sua vida diz que se mostra agradecida e lembra os primeiros encontros com o diretor e com o ator Fabio Vidal.

A voz do ator é ouvida, a atmosfera anterior do Rádio é quebrada e o ator começa a falar diretamente com o público, realiza um relato bem direto e informativo, como uma contação de história. O ator realiza esta fala transformando a toga que veste em um vestido longo, e colocando uma peruca encaracolada. Aqui ocorre a quebra da atmosfera do Rádio. O Ator começa a falar fora do microfone se dirigindo à frente do palco enquanto muda de roupa. Da mesma aqui também haverá o transito entre a voz do ator e a voz de Joelma que em um determinado momento, quando começa a utilizar o martelo do veredicto do juiz como microfone ira ser substituído por uma gravação. Aqui ocorrerá uma cena de dublagem do discurso de Joelma.

Ator fala:

- Em janeiro de 2010 foi a primeira vez que fui me encontrar com Joelma no bairro do Sitio do Pica-Pau Amarelo, em Ipiaú, que fica no sudoeste da Bahia, a uns 60 km de Jequié, Ela estava costurando no andar de cima da casa dela que tem escrito 'Igreja das treze almas benditas, sabidas e entendidas e das almas dos vaqueiros e dos reis da boiada e dom Bom Jesus da Lapa e de Todos os Santos', era mais ou menos 11:00 h da manha. Eu cheguei e fui dizendo. Bom dia Joelma, tudo bem? Eu sou Fabio, sou o ator que vai fazer você no filme. De lá ela respondeu:

Joelma fala:

- Já vem esse povo tirar a minha tranquilidade. Gritar na minha porta Joelma, Joelma Joelma, que inferno, já num basta aquele outro. Eu tenho mais o que fazer meu filho. Tome seu caminho de volta. Vá embora e me deixe em paz.

Ator fala:

- Mas eu vim de Salvador para poder falar contigo, te conhecer.

Joelma responde:

- Veio porque quis, num devo nada pra ninguém, ganho meu próprio dinheiro, da minha aposentadoria e do meu marido, e num tenho que ficar nessa aporrinhção, já num chega os problema que eu tenho, agora vou ter de ficar dando entrevista pra quem não conheço, eu vou chamar é meu advogado. Meu filho, tô vendo que você não é nenhum marginal, em nome de Jesus, tome seu caminho de volta. (ANEXO B)

Quando a personagem dubla a Joelma de Ipiaú ou quando, em seguida, assume seu discurso não mais dublando. O áudio se silencia e ouve-se e vê-se apenas a partitura corporal de Vidal atuando.

Joelma está com o martelo do Juiz na mão e começa a dublar a gravação do discurso de Joelma do dia do lançamento do curta-metragem na cidade de Ipiaú.

- Senhores e senhoras. Me dedico, estou nesse lar abençoado nesta graaaaaaande beleza de Ipiaú que nos devemos agradecer esta cidade de muita bença, de muita gente inteligente, que tem muito amor para muita beleza nossa Ipiaú crescer.

[...]

A dublagem é interrompida e Joelma continua seu discurso:

- Nasci de sete meses e fiquei três ano na caixa de sapato. Minha mãe em todos os filho teve intoji. Só cumia Jiló cru. Dois mês minha mãe cumendo Jiló cru com os intoji dos homi e o marido tchum botou lá pra dentro. Deus toma conta de mim, Deus cuida de mim, ela falou. Passava os dois mês ela vem com a cumidinha a muquequinha de peixe e ai foi compretou o meu patrimônio e veio fez um muscambo com ela, daqui apouco virou pra cá, virou pra lá, daqui a pouco virou a frente e tchum entrou as bola e recebe a quentura para gera o menino. (ANEXO B)

Quando dialoga com um espectador:

Joelma fixa um homem no público e começa a dialogar com ele.

— Oi tudo bem? Tá me reconhecendo não?

Espera resposta:

- Tá lembrado de mim não?

Espera resposta:

- Você já foi chamado pelo nome de Firmino?

Resposta da pessoa do público

- Como é seu nome?

Resposta da pessoa do público

- Mas tem o nome verdadeiro quando era da fazenda

Resposta da pessoa do público

- E a sua mãe, como se chama?

Resposta da pessoa do público

- Pois você pertence a família do Buri. Você é meu tio.

Joelma comenta com outra pessoa do público

- Eu vou falando e ao mesmo tempo me da uma coisa assim... Então, eu era criancinha. E me disseram que Firmino, que esse homem tinha nome premero de Firmino. Dos vêi que vem os novo, e os novos será os veio. Se a gente não tratar bem com os veio. **N**ós também não temos velhice. E vamos ter amor aos nosso velhinho, velhinhas, cum o maior amor e carinho Se todo mundo tiver sorte vai chegar lá. Então, vamos encerrar e vamos ver a tela.

(ANEXO B)

Ou quando Edson — voz em *off* — e Fábio dialogam em cena. A multiplicidade de diálogos e discursos apresentadas entre personagens, criadores e espectadores agenciando coletivamente uma aproximação entre obra e espectador, entre cada Joelma e cada espectador — é possível perceber nessas passagens e em outros momentos do espetáculo — como as Joelmas são ora diferenciadas, ora diluídas umas nas outras. A Joelma de Ipiaú, apresentada em mídia virtual no solo — vídeo e áudio gravados — e pelos discursos de Edson e Fábio; a Joelma do curta, também apresentada em mídia virtual — vídeo gravado — e personagem virtual do cinema; a Joelma do espelho, que se repete em vídeo *aqui-agora*; a Joelma do palco, apresentada em mídia virtual — vídeo com transmissão simultânea e gravada — e presentificada personagem do teatro, mímica, circo e *performance*; e todas as Joelmas nascidas nas imbricações entre seus dispositivos cênicos. Elas se replicam sem se repetir, multiplicando-se. Todas estão presentes em cena, singular e plural.

De um lado, o movimento entre uma Joelma e outra permite ao espectador diferenciá-las, perceber a singularidade de cada uma delas. A Joelma de Ipiaú já não pode ser entendida como a Joelma real, ela tornou-se personagem no solo de Edson Bastos e Fábio Vidal. Eles elaboraram uma personalidade para ela que pode atravessar a Joelma real, mas já não é esta, ainda que baseada em suas memórias e

na relação que estabeleceu com ela. Sobre esses aspectos, a personagem ganha também os contornos dos valores de quem a apresenta. Seja pela Joelma real, quando apresenta as suas memórias aos artistas, selecionando e misturando lembranças e discursos; seja Edson e Fábio, quando apresentam a personagem Joelma de Ipiaú, filtrando e selecionando discursos pertinentes à sua obra. Edson e Fábio criam uma Joelma de Ipiaú, assim como criam todas as Joelmas do solo.

Por outro lado, as Joelmas confundem-se no palco, fazendo de suas mediações *corpóreas e extracorpóreas* e de suas imbricações, fundindo suas repetições dessemelhantes numa inflação do signo ou num grande enunciado caótico que é Joelma. As descontinuidades desse *corpo-multimídia* — ou ainda as descontinuidades do tempo, dos espaços, das mídias em **Joelma** — agenciam coletivamente através de uma série de enunciados sobre a personagem, um grande discurso contracultural para além de Joelma, mas sobre a vida, identidade, alteridade, gênero, raça, sexo, pós-modernidade e uma gama de temas contemporâneos que perpassam a obra.

2.2.3. Duplos isótopos

Michel Foucault (1999, p. 80) critica a representação clássica do signo em seu livro **As Palavras e as Coisas**, explorando “as condições sob as quais exercem eles [o regime dos signos, ou aqui tratado apenas pelo conceito *signo*] sua estranha função”. Para o autor, “no limiar da idade clássica, o signo deixa de ser uma figura do mundo; deixa de estar ligado àquilo que ele marca por liames sólidos e secretos da semelhança ou da afinidade” para “dentre tantas outras coisas que sabemos ou que vemos, os erige de súbito como signos”.

É possível agora definir os instrumentos que ao pensamento clássico prescreve o sistema dos signos. É ele que introduz no conhecimento a probabilidade, a análise e a combinatória, o arbitrário justificado do sistema. É ele que dá lugar ao mesmo tempo à busca da origem e à calculabilidade; à constituição de quadros fixados as composições possíveis e à restituição de uma gênese a partir dos mais simples elementos; é ele que aproxima todo saber de uma linguagem e busca substituir todas as línguas por um sistema de símbolos artificiais e de operações de natureza lógica. (FOUCAULT, 1999, p. 87)

O artista plástico belga René Magritte já nos provocava o pensamento sobre a relação da lógica e do *signo* apontada por Foucault explorando as relações palavra-imagem, como se pode ver nas Figuras 12 e 13, nas obras **A Traição das Imagens**

(1929), pintura na qual escreve abaixo da imagem de um cachimbo: “*Ceci n'est pas une pipe*”, lido como “Isto não é um cachimbo” (tradução nossa), como se ali estabelecesse uma relação simbólica entre signos linguísticos e elementos plásticos; e as palavras (também pintadas) servissem de legenda para a imagem; e

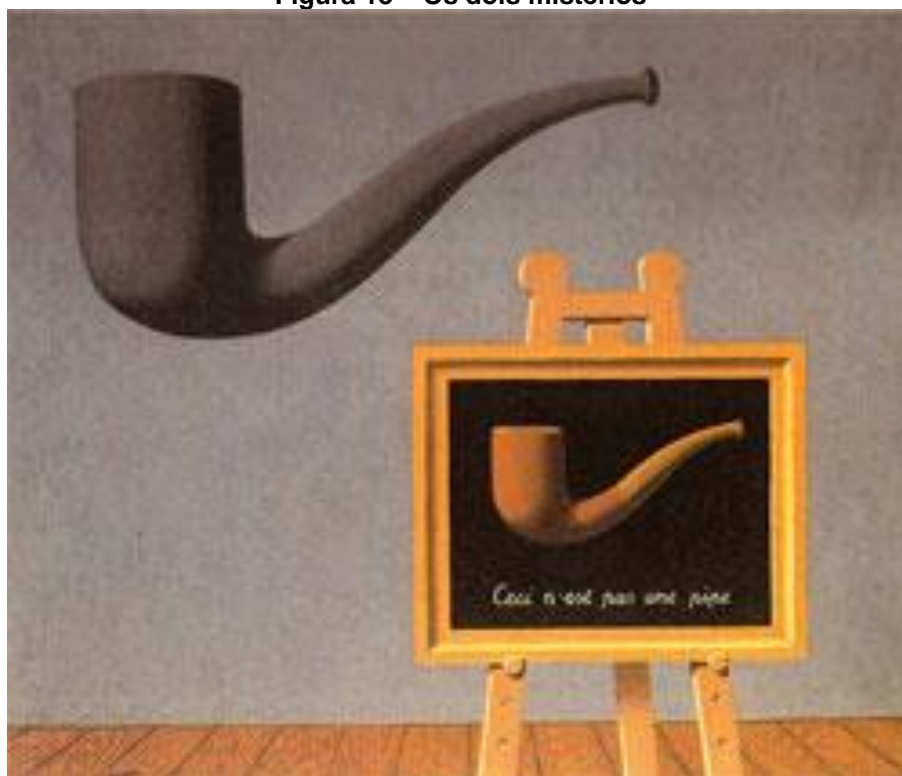
Figura 12 – A traição das imagens



FONTE: René Magritte (1929)

Os Dois Mistérios (1966) é uma pintura na qual duas imagens de cachimbo são apresentadas em diferentes condições. Num plano, pintado numa tela sobre um cavalete e, na parte inferior dessa pintura, abaixo da imagem do cachimbo, a mesma inscrição da obra anterior — **A Traição das Imagens**. Noutra plano, outra imagem de um cachimbo, sem plano que a aprisione ou profundidade que lhe aproxime da realidade. Possui apenas a similitude uma da outra, mas sem afirmar semelhanças. A inscrição ganha diferentes sentidos, como contribui para este pensamento Michel Foucault (2008) em seu livro **Isto Não É um Cachimbo**.

Figura 13 – Os dois mistérios



FONTE: René Magritte (1966)

As pinturas de Matisse foram usadas na pesquisa do signo de Foucault para criticar a tautologia e elaborar seu problema isotópico, que duplica o signo até que se perca a referência, como é possível observarmos em **Joelma**. O filósofo explica o modo linguístico excludente da pintura clássica, fazendo-as parecer que “podia restaurar as relações da imagem e dos signos.

Separação entre signos linguísticos e elementos plásticos; equivalência da semelhança e da afirmação. Estes dois princípios constituíam a tensão da pintura clássica: pois o segundo reintroduzia o discurso (só há afirmação ali onde se fala) numa pintura onde o elemento linguístico era cuidadosamente excluído. Daí o fato de que a pintura clássica falava — e falava muito —, embora fosse se constituindo fora da linguagem; daí o fato de que ela repousava silenciosamente num espaço discursivo; daí o fato de que ela instaurava, acima de si própria, uma espécie de lugar-comum onde podia restaurar as relações da imagem e dos signos. (FOUCAULT, 2008, p. 75-76)

No entanto, Michel Foucault defende que René Magritte restabelece a interrelação entre os signos verbais e os elementos plásticos em sua obra **Os Dois Mistérios** e depois tensiona a relação do *signo* com a aparente semelhança de imagens e seu jogo de similitudes.

Magritte liga os signos verbais e os elementos plásticos, mas sem se outorgar, previamente, uma isotopia; esquiva o fundo de discurso afirmativo, sobre o qual repousava tranquilamente a semelhança: e coloca em jogo puras similitudes e enunciados verbais não-afirmativos, na instabilidade de um volume sem referência e de um espaço sem plano. (FOUCAULT, 2008, p. 75-76)

Ou seja, se na primeira obra de Magritte aqui apresentada é possível estabelecer uma relação clássica entre significado e significante a partir de sua negação: “isto não é um cachimbo”; na segunda, essa associação é confundida com a presença de outro cachimbo, ou ainda que do mesmo cachimbo, em condições bem diferentes entre eles. Se é possível entender, em **A Traição das Imagens**, a partir de uma *tautologia* que a imagem do cachimbo não é um cachimbo, mas sim sua representação simbólica; e, em **Os Dois Mistérios**, a partir de uma *isotopia*, que há mais de um sentido para o enunciado; na pintura mais tardia, a que cachimbo se refere o enunciado “isto não é um cachimbo”?

O pensamento de Foucault, quando aplicado ao solo de Vidal, possibilita o entendimento de que as Joelmas não são a representação da Joelma real, apesar de uma aparente semelhança. A Joelma de Ipiaú, exposta em vídeo discursando, é a representação da Joelma real? Do mesmo modo, as Joelmas do curta, do espelho e do palco são uma representação da outra? Ainda que ambas sejam expressas num mesmo corpo, seja o corpo de Joelma, seja o corpo de Fábio Vidal, cada uma possui uma mídia com singularidades próprias que as distinguem umas das outras. Isso não significa dizer que tais mídias possuem unidade e fronteiras que propiciam sua segmentação e definição. Ao contrário, algumas singularidades são possíveis observar numa linguagem e noutra, apesar de suas fronteiras se esmaecerem em **Joelma**.

Retomo aqui a cena em que Joelma aparece em quatro mídias em cena: partícipes a Joelma do curta, a Joelma do palco, a Joelma do espelho e a Joelma do aqui-agora. Sobre esta última, seria possível perguntar a que Joelma a projeção no fundo direito do palco em transmissão aqui-agora se refere? A Joelma do curta, uma vez que se apresenta virtualmente irmanada com a imagem aqui-agora em mídia audiovisual? A Joelma do palco, uma vez que é contra ela que a câmera se encontra apontada no momento em que capta e transmite simultaneamente as imagens? Ou a Joelma do espelho, uma vez que é a ela que a imagem tenta se assimilar, uma vez que busca reproduzir o efeito do espelho, estando em vídeo a imagem da Joelma do

palco e quando se põe de frente para o espelho? Por mais que pareça fácil tentar apontar para uma das Joelmas, sugiro que considere a complexidade representacional isotópica que aqui se põe. A multiplicidade de Joelmas repetidas e interrelacionadas possibilitam entendimentos, os mais variados, que me impede de considerar tão rapidamente um único sentido para essa charada. A duplicidade isotópica parece multiplicar o corpo até que ele ocupe toda a estrutura do sistema linguístico, até inflá-lo e explodi-lo de forma que se perca o controle sobre o sentido.

Esse mesmo aspecto, se ampliado para todas as Joelmas em cena, não nos permite saber a que Joelma se refere àquela que dá título à obra ou se a todas elas, enquanto complexidade posta em cena pelas duplicidades de Joelma. Fábio Vidal e Edson Bastos fizeram da personagem aquilo que pode ser chamado de *enunciado coletivo*. Uma série de Joelmas mergulhado num confuso turbilhão de referências *signaléticas*, fazendo-as perder a relação entre palavras e coisas e, assim, apartadas hierarquias, sem o domínio do centro ou de um núcleo ao qual chamaríamos a *verdadeira* Joelma. Todas são e não são, virtualizando o corpo de Joelma num enunciado coletivo.

Essa *isotopia* se vê nas *remidiação* e *metamidiação* do curta-metragem ou nas articulações da iluminação com o cenário, se ouve na trilha sonora conectada com a *performance*, na ligação entre o malabarismo circense e o texto dramaturgico, se vê na imbricação entre o figurino e a atuação, na dublagem mímica etc. Está posto em cena um jogo de similitudes e mídias não *tautológicas* de Joelma que a multiplicam. Essa série de representações de Joelma pode ser entendida também como *duplos* artaudianos. Antonin Artaud (1999) nos apresenta a bruxaria teatral do duplo em seu livro **O Teatro e seu Duplo**.

É sob esse ângulo de utilização mágica e de bruxaria que se deve considerar a encenação, não como o reflexo de um texto escrito e de toda a projeção de duplos físicos que provém do texto escrito, mas como a projeção ardente de tudo o que pode ser extraído, como conseqüências objetivas, de um gesto, uma palavra, um som, uma música e da combinação entre eles. Essa projeção ativa só pode ser feita em cena e suas conseqüências encontradas diante da cena e na cena; e o autor que usa exclusivamente palavras escritas não tem o que fazer e deve ceder o lugar a especialistas dessa bruxaria objetiva e animada. (ARTAUD, 1999, p. 81)

Artaud *desterritorializa* o duplo no teatro como *representação* da palavra e o *reterritorializa* numa *febril* expansão *isotópica* de tudo o que pode o gesto, a palavra, o som e suas imbricações em cena. Tarefa para qual as palavras não bastariam,

apenas a singular “complexidade material” de cada ação que na cena está presentificada e virtualizada. Para Artaud, essa multiplicação não é apenas uma repetição, como um grito no vazio a produzir ecos *tautológicos* de si. São como forças de uma linguagem que encontram em Nietzsche suas sombras.

Isso significa que quando represento meu grito deixou de girar em torno de si mesmo, mas desperta seu duplo de forças nas muralhas do subterrâneo. E esse duplo é mais do que um eco, é a lembrança de uma linguagem cujo segredo o teatro perdeu’ (ARTAUD, 1999, p. 171)

O *corpo-multimídia* de Joelma é, portanto, *duplo* de uma *alquimia teatral*. Veremos o corpo de Joelma “voar em estilhaços e em dois mil aspectos notórios refazer um novo corpo”, onde nunca mais poderemos esquecê-la. No entanto, de quais modos este *corpo-multimídia* dialoga com o *corpo-fractal* de **Sebastião**? Que valores éticos e estéticos há em fragmentar o corpo de Sebastião e multiplicar o corpo de Joelma? Que aspectos conectam esses corpos ao Teatro Físico da contracultura ou a seus precursores? Ou ainda, o que os liga à *biopolítica* e à *geofilosofia*?

2.3 PALAVRA-PRISÃO

“E quero me dedicar a criar confusões de prosódias
E uma profusão de paródias
Que encurtem dores
E furtem cores como camaleões”

Caetano Veloso (1984)

Da margem ao centro, o mapeamento histórico do Teatro Físico, realizado por Lúcia Romano (2008) em seu livro **O teatro do corpo manifesto**, aponta para um desenvolvimento em cinco fases iniciais no Reino Unido. A primeira, nos anos 1960, como um período de experimentação tecnicista. Na segunda fase, que se deu na década de 1970, ocorreu o aumento dos grupos de teatro alternativo e sua consolidação no cenário britânico. Na terceira fase, a consolidação técnica e estilística do Teatro Físico e as dificuldades de financiamento enfrentadas na década de 1980 sob a política neoconservadora de Margaret Thatcher. Na fase seguinte, a ampliação das nefastas políticas neoliberais dos anos 1990 e o aprofundamento das dificuldades de financiamento. E, por fim, a ampliação dos investimentos do setor cultural a partir dos anos 2000. Essa história do Teatro Físico passeia por difíceis vias políticas: a da

marginalização, provocada pelo baixo financiamento público e pela rejeição da massa crítica que apontou no Teatro Físico um “tecnicismo” sem *radicalismo* em seus primeiros anos; e a da centralidade, promovida pela consolidação estilística, apesar da redução do Estado nas políticas públicas para a cultura da era Thatcher.

É a partir de Baz Kershaw que Lúcia Romano (ibid., p. 24) situa a matriz do Teatro Físico no Reino Unido nas décadas de 1960 e 1970 a partir das produções do que chamou de “teatro alternativo”. Ela afirma que “a escolha da terminologia pelo crítico destacava ora as origens da obra na contracultura e a filiação do grupo às tradições da vanguarda, ora o próprio preconceito da mídia e a consequente marginalização da produção”. Ela destaca ainda que, para Kershaw, o Teatro Físico estaria incluído no que intitulou *soft ideology groups* (grupos de ideologia não radical) atribuindo a diversidade estética do período à perda de coerência ideológica. “Esta subcategoria seria composta de formas artísticas experimentais mais preocupadas, primeiramente, com a junção entre oposição ao teatro tradicional e à cultura oficial e pesquisa de linguagem teatral do que com o confronto político” (ibid., p. 25).

No entanto, foi essa abertura para a expedição nos relevos da linguagem e a tessitura de uma nova cena que possibilitou a sobrevivência dos grupos nas décadas de 1980 e 1990. O neoliberalismo desse período atingiu as políticas culturais profundamente, transferindo o controle da subvenção governamental para a decisão do mercado. Por outro lado, as diretrizes do incentivo financeiro britânico voltaram-se para as questões minoritárias de raça, gênero e sexualidade, sem que os grupos assumissem uma posição *radical* quanto aos valores vigentes no Reino Unido, entendia Baz Kershaw (ibid., p. 25).

2.3.1 Um Teatro Radical

Diante do contexto político da segunda metade do século XX, do pós-guerra à queda do Muro de Berlim, em que as *ideologias* polarizavam o mundo, o termo “radical”, aqui empregado por Kershaw, filia-se ao estruturalismo marxista. Sem filiações ao pensamento marxista ou neoliberal, o Teatro Físico não reivindica qualquer *ideologia* para si, ainda que um grupo ou artista possa fazê-lo. Mesmo que os grupos de Teatro Físico do período não assumissem uma postura *radical*, a abordagem “tecnicista” — associada às primeiras produções do Teatro Físico — pode nos ajudar a afastar o modo de fazer artístico do espectro da política econômica. Por

outro lado, parece também confuso dizer o contrário, que o Teatro Físico não é radical, quando é nos transbordamentos da linguagem e na afirmação identitária que esse teatro exerceu sua política.

Em oposição à opinião de Kershaw, o relatório [do Terceiro Simpósio Europeu de Mímica e Teatro Físico] destaca a dimensão política do Teatro Físico, ao avaliar como essa forma de fazer teatral vem restabelecer a importância do corpo humano enquanto instrumento expressivo, com o emprego das possibilidades oferecidas pela dança, artes visuais e teatro [...]. Para Gordon, a intenção política do Teatro Físico é evidente na sua preocupação em romper com as polaridades tradicionalmente aceitas pela cultura ocidental — masculino e feminino, intelecto e emoção, ciência e arte —, que nascem da cisão e contraposição fundamental entre corpo e mente. Mai do que isso, [...] é a defesa da potência e legitimidade do corpo, em todas as suas formas de expressão. A nova fisicalidade proposta por esse modo de fazer teatral aposta na corporeidade e confronta conscientemente os padrões convencionais de sexualidade, gênero e raça. (ROMANO, 2008, p. 34)

Observemos como os princípios delimitados pelo relatório desse simpósio revelam a radicalidade política em sua proposição técnica. A contraposição de “uma síntese entre fala e fisicalidade” (ROMANO, 2008, p. 32) do Teatro Físico à hierarquização da palavra do teatro moderno proporciona uma transmutação de um corpo-instrumento para um corpo-linguagem. Ou seja, o corpo deixa de ser um instrumento da linguagem, ou um veículo para expressar algo, ele passa a ser a própria linguagem. Produtor de sentidos e findando com uma supremacia do *logos* sobre a cena, como analisa o ator-*performer* e teatrólogo Matteo Bonfitto (2005, p. 1). “O corpo não é um ‘instrumento’ da mente, assim como a mente não é o lugar ‘exclusivo’, onde o conhecimento é produzido e organizado”.

A crise da representação encontra sua radicalização na crítica da linguagem, como se pode observar em Artaud e em Nietzsche, daqueles de quem as contraculturas herdaram suas *viceralidades*. Daniel Lins (1999), escreve em seu livro **Antonin Artaud**, acerca da conexão na linguagem que ligam ambos.

A linguagem em Artaud deve ser percebida como ‘barulho, desarmonia, encrespamento, queixa inarticulada de uma palavra nascida dos contatos esfarrapados que se produzem’²⁶. Através da crítica da linguagem achatada, desvitalizada, se tece o fio que conduz Artaud a Nietzsche. O que ambos reivindicam é um livre exercício da vida que permita ao homem, pouco preocupado com a economia, ir até o fim de suas possibilidades, escapando, assim, à prisão inserida numa certa forma de linguagem, vista por Artaud

²⁶ ARTAUD, Antonin. **Le Théâtre et son Double**. In: Evres completes. IV, Paris: Gallimard, 1976, p. 180, v. IV.

como 'A obsessão da palavra clara e que diz tudo'²⁷, palavra-prisão que vampiriza o pensamento e com ele a vida selvagem, primitiva: 'Não é exagero, nessas condições, dizer que, considerando sua terminologia bem definida e concluída, a palavra é feita apenas para parar o pensamento'²⁸. (LINS, 1999, p. 11)

Artaud localiza seu Teatro da Crueldade no coletivismo *primevo* nietzschiano para que, com sua *febre*, desvirtue o teatro moderno da *palavra* ou do centramento dela. *Palavra* sistematizada pelas teorias linguísticas mecanicistas e estruturalistas, a exemplo do pensamento jakobsoniano. Uma palavra encarcerada num sistema, aleijada ou com mobilidade reduzida: uma *palavra-prisão*. Em seu livro **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**, Nietzsche (2007) escreve como o confronto-complementar do coletivismo *primevo* dionisíaco com o *principium individuationis* aparente apolíneo gerou a tragédia grega antiga e transformou a *serenojovialidade* grega. Carlos Mario Alvarez (2012) disserta acerca do interesse de Nietzsche por Dioniso em sua tese de doutorado **Nietzsche e a Experiência do Filósofo-Artista**.

O interesse de Nietzsche por Dioniso remonta à época em que escreveu *O nascimento da tragédia*, portanto está posto desde o princípio de seu pensamento. Em Dioniso, a força que opera é a da irrupção. Essa divindade provoca uma espécie de transe capaz de desabrigar o homem de sua própria existência, abalando os alicerces por onde ele se constitui. A ação dionísica tem efeitos narcotizantes e opera o 'esquecimento de si', fazendo com que o homem se veja ausente de si e desapropriado de suas particularidades. Dioniso age no sentido de interromper os limites estabelecidos por Apolo, sendo que seus efeitos ocasionam a pulverização de fluxos de potência. Há, portanto, a interrupção da força apolínea do *principium individuationis*, e Nietzsche atenta para o 'desaparecimento do subjetivo'. Trata-se de uma espécie de pilhagem exercida pelas potências dionisíacas que agiram em nome do que ele denomina por 'Humano-Geral' ou 'Natural-Universal'; isto é, essas categorias que sustentam o dionisíaco falam da potência *primeva* da natureza, essa sim, soberana e irredutível. Dioniso seria então, nesse sentido, a imposição da natureza sobre a dimensão humana. Com Dioniso encarnado, o homem se sente como um deus e vive a experiência de ser membro de 'uma comunidade ideal mais elevada'. Para o Nietzsche dessa época, o homem tomado por Dioniso é extasiado e, ao invés de artista, torna-se ele próprio a obra de arte. (ALVAREZ, 2012, p. 36)

Na interrelação *apolíneo-dionisíaca* — não deuses, mas sim conceitos dispostos em um jogo de devires — de um teatro físico, a materialidade do corpórea

²⁷ ARTAUD, Antonin. **Le Théâtre et son Double**. In: Evres completes. IV, Paris: Gallimard, 1976, p. 179.

²⁸ _____. Evres completes. Paris: Gallimard, 1976, p. 186, v. IX.

e a visualidade *apolíneas* interagem com os “esquecimentos de si”, coletivos *dionisíacos* (do corpo no “outro”) e transbordam as fronteiras entre as linguagens. No Teatro Físico, os limites do corpo são explorados à exaustão na tentativa de fazer romper nele os grilhões da palavra-signo e multiplicar a produção dos sentidos, fugindo, assim, dos limites impostos pelos sistemas e estruturalismos da palavra no teatro moderno; ou, como explica Daniel Lins, essa “queixa inarticulada de uma palavra nascida dos contatos esfarrapados que se produzem”. O Teatro Físico nasce no rompimento das fronteiras entre teatro e dança e busca no circo, na mímica e na *performance*, no qual a palavra-prisão nunca encarcerou o corpo, o apagamento desses limites.

O lugar do Teatro Físico seria a fronteira entre a dança e o teatro, um local habitado pela ênfase na corporeidade, onde se questiona o papel da linguagem na criação das coisas e dos indivíduos, num processo social e ideológico, e afirma-se o corpo no espaço como condição *a priori* para o surgimento do corpo social. (ROMANO, 2008, p. 36)

Há uma crise da linguagem em curso no século XX e ela se faz presente na arte, assim como em diversas áreas do pensamento humano, e o Teatro Físico pode ser visto como uma exaustiva tentativa de responder a ela. As fronteiras bem delimitadas do teatro moderno já não respondem às necessidades e inquietações dos artistas da segunda metade do século passado. “O lugar do questionamento está no ponto nevrálgico da crise [do corpo na dança e no teatro ocidentais], o corpo do intérprete, expandindo-se para a cena e dela para a relação com o espectador” (ibid., p. 42). Essa crise vem acompanhada da crise da representação — antes amparada nos moldes aristotélico, resgatado a partir da renascença e sustentado por todo o teatro moderno, com suas ideias de *mimesis*, unidade e ação, tempo e lugar, coerência dos personagens e exigência do herói trágico ou dramático, desenvolvimento linear em curva dramática, fronteiras bem delimitadas tanto entre o teatro e as demais linguagens, como entre os gêneros teatrais e a necessidade de intriga, peripécia e catarse — quando o objeto e o próprio regime representacional são revistos.

Estão na base dessa crise da representação nas artes cênicas, os escritos e obras de Antonin Artaud, Bertold Brecht, Isadora Duncan, Mary Wigman e Martha Graham. Eles questionaram as possibilidades, utilidades e a necessidades do modo de fazer teatro e dança no século XX e desconstruíram os preceitos modernos de arte

para criar algo que representasse suas inquietações singulares, o que foi possível quando o questionamento dos modos e processos de criação e das fronteiras entre linguagens e identidades se tornaram uma preocupação recorrente entre os vanguardistas. A crise da linguagem e da representação abriram as portas da contracultura, sublimaram as fronteiras culturais e modificaram as relações com os espectadores como resposta às suas singularidades.

2.3.2 Duas Oposições à Ontologia Integral

Observo em **Sebastião** e em **Joelma** uma sucessão de transgressões constantes em seus modos de fazer: seja no *corpo-fractal* e (des)organizador dos processos cognitivos de **Sebastião** e sua epopeia que o coloca e o retira das tradições, assim como na música de Chico Science & Nação Zumbi, num ato *banditista* de organizar para desorganizar e desorganizar para organizar, ou na *geofilosofia* deleuze-guattariana, num ato de *desterritorializar* e *reterritorializar*, seja no *corpo-multimídia* de **Joelma** e suas mediações e mediações, assim como no *duplo* artaudiano. A busca por uma horizontalidade nos modos de criação e produção teatral no Teatro Físico são revisados e experimentados à exaustão para se extrair o que há de opressor na relação criativa entre artistas e os dispositivos cênicos *corpóreos* e *extracorpóreos*, a exemplo dos enfrentamentos na relação com a literatura e de como os termos “texto” e “dramaturgia” criaram novas conexões com a prática cênica: a *criação coletiva*, o *processo colaborativo* ou, ainda, a peculiar *metodologia de criação e individuação* de Fábio Vidal.

O *corpo-fractal* de **Sebastião** passeia por arquétipos coletivistas porque assim reconhece a sua identidade fragmentada, não aderindo a uma *ideologia*, *tradição* ou coletivismo, mas transitando entre eles para nenhum deles ser. Antiontológico, o corpo de **Sebastião** nega uma *unidade* identitária e a palavra-signo, jogando com ela como num ato de negação dos nihilismos, aproximando-o de um *nihilismo ativo* que veremos em Nietzsche sua afirmação e potência. De forma inversa, observo o corpo de **Joelma** virtualizar-se em diferentes mídias: da *remediação*, das *metamediações*, dos diálogos entre os agentes, das imbricações dos dispositivos cênicos. Nessa inflação do signo antiontológica — considerando uma *ontologia integral* —, o *corpo-multimídia* de **Joelma** multiplica-se e assim coletiviza-se pelos *duplos* artaudianos e, por conexão,

com o *primevo* nietzschiano para não “importar como cada um nasce”, mas sim, “se respeitar o que é”, como nas palavras finais da personagem (ANEXO B).

Entre o *corpo-fractal* e o *corpo-multimídia*, opera uma importante diferença. Em **Sebastião** há uma constante negação dos corpos por onde transita — o da *tradição* e o do arquétipo —, e, portanto, se fragmenta em estilhaços para não ser. Como um objeto de vidro que é moído de modo que, depois de estilhaçado, não mais se reconhece o objeto que ele era. Em **Joelma**, ao contrário, há uma constante afirmação de que em todas as mídias estão representadas Joelmas. Ainda que se negue uma “verdadeira” Joelma, é na sua multiplicação que **Joelma** se afirma. Ambos, **Sebastião** e **Joelma** negam uma identidade *una* e uma *ontologia* pela fragmentação ou pela multiplicação do *ser*. Mas o que encontramos nessa luta contra a *palavra-prisão*? Que corpo social é esse do contexto da *palavra-prisão* e o que é este *corpo-arte* fora dele? E de que forma isso está presente em **Sebastião** e em **Joelma**?

3 PODER

“Sertanejo forte não é o que fica, mas o que parte”.

Cláudio Assis (**Big Jato**, *Nelson*, 2016)²⁹

O caos criativo de Fábio Vidal lhe possibilita relacionar enunciados de diversos aspectos para a elaboração de suas obras, desde aspectos astrais, em que têm espaço os discursos astrológicos e astrofísicos, a aspectos da comunicação social através da imprensa, como suas linguagens radiofônicas e televisivas — conectando-se de diferentes maneiras —, além de aspectos policiais, sejam através de métodos inquisitórios ou carcerários. Interessa-me, em especial, os discursos acerca do poder que seus espetáculos guardam na forma da imprensa e da polícia. Interessa-me, ainda, como podemos relacionar esses aspectos acerca do poder no Teatro Físico de Fábio Vidal com as filosofias contraculturais de Michel Foucault, Durval Muniz Albuquerque Jr, Judith Butler, Edith Modesto, Gilles Deleuze e Félix Gattari, de modo que me permita compreender os sentidos de suas críticas culturais ao capitalismo e do que pode o corpo no teatro caótico e físico de Fábio Vidal, bem como, me permita continuar o jogo de conceitos proposto.

Para isso, iniciei meu experimento pelas renúncias éticas e estéticas que seus corpos parecem fazer. No contexto desse posicionamento antiontológico, os personagens dos espetáculos **Joelma** e **Sebastião** parecem elaborar renúncias como modo de resistir aos processos de *minoração*³⁰. A renúncia está presente nos dois espetáculos de forma similar e singular ao mesmo tempo, de modo que parece apresentar contornos parecidos quanto à uma repulsa ideológica foucaultiana e, portanto, ao drama burguês; ao mesmo passo que singularizam seus acontecimentos sobre aspectos econômicos e subversivos da identidade. Para discutir esses modos de poder, passearemos pelos estudos biopolíticos de Albuquerque Jr, acerca da *regionalização*; de Judith Butler e Edith Modesto, acerca dos *problemas de gênero*; e de Michel Foucault, acerca das *disciplinas*, dos *panóptico* e do *saber-poder*.

²⁹ No filme **Big Jato**, de Cláudio Assis (2016), Nelson, um personagem anarquista e sertanejo, volta-se para os espectadores e estabelece seu forte e direto embate em oposição à afirmação em **Os Sertões**, de Euclides da Cunha (1902).

³⁰ Gilles Deleuze, em seu livro **Um Manifesto de Menos** (2010), empresta da matemática o termo “minoração” para elaborar seu conceito do processo de tornar menor o outro.

3.1 RENÚNCIAS ÉTICAS E ESTÉTICAS

“Eu já sei que essa panorâmica
É a 2ª Lei da Termodinâmica

Para desintoxicar de tanto rock nem
Nem um choque, nem um choque
Para desintoxicar de tanto rock só
Só um xote chamegá”

Tom Zé (2003)

Os solos teatrais **Joelma** e **Sebastião** podem ser entendidos como espetáculos de renúncias. A primeira renúncia, sobre a qual escrevo, se dá quanto ao modo de fazer teatral — Teatro Físico — de uma obra não ideológica — porém, radical. Os dois espetáculos renunciam ao drama burguês, à hierarquia do texto teatral, ao regime representacional e imperativo do signo e as convenções aristotélicas — unidade de ação, tempo e lugar, coerência de personagens, desenvolvimento linear em curva dramática, fronteiras bem delimitadas entre o teatro e as demais linguagens, assim como entre os gêneros teatrais e a necessidade de intriga, peripécia e catarse —, jogando com elas e as desestruturando em seu teatro experimental e físico. Sua descontinuidade do espaço-tempo com o auxílio do corpo, em **Sebastião**, que recorta o espaço e o tempo em sua dramaturgia corporal, e com a inflação do signo com a multiplicação do corpo, em **Joelma**, com seus processos de *remídiação*, *metamídiação* e *multimídiação*, fragmentam e multiplicam, respectivamente, o corpo. Este, por sua vez, anacroniza a unidade do tempo, tornado suas cenas acronológicas, e a unidade de lugar, visitando diversos espaços sem a necessidade de mudança de cena ou troca de cenário.

No que tange o modo de fazer teatral, pode-se notar a renúncia, em **Sebastião**, ao excesso de elementos cênicos, à troca de figurinos, às mudanças de cenários ou à sua possível suntuosidade, a um elenco numeroso; a um sistema de signo — atravessando para renunciar, *territorializando* para *desterritorializar*, organizando para desorganizar —, dando lugar à multiplicidade de sentidos que os estados mínimos dos dispositivos cênicos. A escolha de Vidal de valorização da ação, ou seja, do corpo, encontra similaridade com diversos estudos que, segundo ele, contribuíram para o seu modo de fazer teatro, desde os contemporâneos, como Denise Stoklos, aos que antecederam o teatro físico, como Jerzy Grotowski. Apesar de não se permitir cristalizar-se em nenhum deles. No contexto da crise da linguagem, esses modos de

fazer teatral que Fábio Vidal agencia em seu teatro físico buscam a renúncia de uma representação realística a que se propunha o drama moderno. Este,

Os espetáculos de nosso Teatro Laboratório vão em uma outra direção. Em primeiro lugar, procuramos evitar o ecletismo, procuramos resistir à ideia do teatro como um conjunto de disciplinas. Tentamos definir o que o teatro é na sua especificidade, o que separa esta atividade de outras categorias da representação e do espetáculo. Em segundo lugar, as nossas realizações são pesquisas detalhadas da relação ator-espectador. Quer dizer que *consideramos a técnica pessoal e cênica do ator como o núcleo da arte teatral*. [...]

Em termos de técnica formal, não trabalhamos com a proliferação ou o acúmulo de signos (como nas repetições formais do teatro asiático). Ao contrário, subtraímos, procurando a *destilação* dos signos, eliminando aqueles elementos do comportamento 'natural' que obscurecem o impulso puro. Uma outra técnica que ilumina a estrutura escondida dos signos é a *contradição* (entre gesto e voz, voz e palavra, palavra e pensamento, vontade e ação etc.) — também aqui tomamos o *caminho negativo* (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p. 105-107).

O drama moderno fundamenta-se num teatro ideológico, “como um conjunto de disciplinas” hierarquizadas por uma dramaturgia mimética-aristotélica, que ratifica a *metafísica* e a *vontade de verdade* em suas representações realísticas sob “a proliferação ou o acúmulo de signos”, que conhecemos nos exageros cenográficos, indumentários, interpretativos de um “comportamento 'natural'”. Em **Sebastião** e em **Joelma**, Fábio Vidal parece renunciar a ele. Se em **Sebastião** sua renúncia recebe o “minimalismo” dos dispositivos cênicos para ênfase ao corpo do *atuante* em detrimento aos *elementos cênicos*, em contrapartida, em **Joelma** é pela inflação dos signos que vemos a radicalização da linguagem se realizar, seja pela troca constante de figurinos, seja pela multiplicação da personagem, mas se diferencia em muito dos excessos naturalistas. Para além das aparências realísticas do espaço e do ator, e para além de uma centralidade e unidade, esses dispositivos não se organizam em conjuntos, mas se conectam de forma independente, elaborando discursos inflados, através da repetição e replicação. Essa inflação permite aos elementos dispostos em cena a elaboração de uma valorização da ação, do objeto ou das relações, em detrimento da “necessidade de uma verdade” sobre o real.

A radicalização da linguagem nos solos de Vidal amplia as possibilidades de sentidos possíveis na obra cênica, uma vez que se pode notá-los na fragmentação e na multimídiação do corpo e nos movimentos e conexões dos dispositivos discursivos. Não como uma representação do signo, em que cada elemento guarda função representativa na unidade do discurso. Seu corpo, descentralizador dos discursos —

centralidade antes imposta pela dramaturgia do teatro burguês — radicaliza a linguagem na elaboração de múltiplos discursos dos objetos, pessoas e ações em cena, corroborando para a explosão dos sentidos na obra e considerando “a técnica pessoal e cênica do ator” como descentralizadora e libertária.

As personagens de seus espetáculos solos também fazem suas renúncias e encerram a coerência de personagem e a unidade de ação, quando fragmenta, *territorializa* e *desterritorializa* Sebastião nas tradições, ou quando multiplica Joelma em *duplos*. Fábio Vidal rompe as fronteiras entre as artes cênicas, fazendo malabarismos, mímica, *performance* e teatro, dentre outras mil maneiras de negar o drama moderno. Mas desejo tratar aqui de algumas renúncias na elaboração do personagem em **Sebastião** que convergem neste discurso.

3.1.1 Trabalho e Tradição

“Fazendo cócegas nas tradições”.

Tom Zé (1992)

O personagem Sebastião renuncia ao trabalho, à verdade, à fé e às virtudes e, contraculturalmente, afirma a preguiça, a mentira e o vício. Ele joga, assim, com as tradições e a dicotomia ideológica de classe — entendida no bojo dos sentidos da materialidade das relações dos indivíduos em agrupamentos, comunidades e sociedades, produzidas quando das transformações promovidas durante a Revolução Industrial, nos séculos XVIII e XIX e reafirmada no século XX, com a Guerra Fria. O trabalho e a verdade, princípio e fim metafísicos e ideológicos da religião, do capital e da luta de classes. Ainda que de modos muito distintos, o trabalho e a verdade se expressam neles e constituem as primeiras renúncias de que quero tratar.

Para a religião cristã esses valores estão representados pelo trabalho religioso — seja o do missionário, seja o do crente — e pela *verdade divina*, e estes valores, por sua vez, elaboram a culpa, a caridade e o perdão. Para o capitalismo burguês e protestante, são representados, de um lado, pela produção de bens e a geração de riqueza, visando a especialização e o produtivismo — para o aumento da destreza pessoal, a economia do tempo e aperfeiçoamento de máquinas, instrumentos e procedimentos —, segundo o pensamento de Adam Smith; e, por outro, pela *verdade científica* — a academia — reproduzida desde os primeiros anos da criança — a

escola — até a fase adulta — a universidade —, nas quais encontramos o pensamento metafísico moderno cartesiano-kantiano. Para o pensamento sociológico, o trabalho diferencia-se da *força de trabalho* pelo conceito de *mais valia* — no qual o primeiro produz uma mercadoria que possa ser utilizado no processo de troca e o segundo é produzido pela exploração realizada pelo proprietário dos meios de produção (o patrão) sobre a mão de obra (o trabalho) do proletário (o trabalhador) — e a *verdade* como consequência histórica — capaz de revelar uma *verdade ideológica e alienante* —, segundo o pensamento de Karl Marx (SILVA, K. V.; SILVA, M. H., 2009; SOUZA FILHO, 2017).

Friedrich Nietzsche (2009), em seu livro **A Genealogia da Moral**, afirma que a busca de verdade está ligada ao pensamento metafísico e pode se dar tanto nas religiões, que afirmam uma *verdade divina*, sagrada, quanto na ciência moderna, na busca de *verdades universais*, ainda que se deem de forma diversa uma da outra; a primeira baseada no mito, na culpa e no remorso — ou seja, no passado — e a segunda empenhada na ciência e no progresso — ou seja, no futuro. O filólogo acrescenta que as virtudes são criadas pelos dominantes como instrumento para governar.

“O trabalho, dizem os filósofos, está associado ao esforço para se atingir um fim, esforço esse físico e espiritual” (SILVA, K. V.; SILVA, M. H., 2009). O *trabalho* aparece na base do materialismo dialético histórico como origem do homem em detrimento à liberdade de movimentos conquistada em face à natureza. As relações dos indivíduos seriam, assim, determinadas pela divisão do trabalho, seja numa sociedade tribal, comunal, feudal ou estamental. Para Marx, a divisão do trabalho no capitalismo está arranjada entre aquele que detém os meios de produção, que são também a classe economicamente dominante e, portanto, também o são ideologicamente — a ideologia burguesa alienante —, e aqueles que possuem a força de trabalho, a classe operária. Seu conceito de *mais valia* trata da diferença entre o valor produzido pelo trabalho e os valores dos produtos ou serviços produzidos pelo mesmo trabalhador. Nesse caso, o capitalismo estimula o trabalho para fim de expropriação da *força de trabalho* da classe operária e maximizar os lucros da classe burguesa, enquanto Marx valoriza o trabalho como elemento fundante da humanidade.

Sebastião, por sua vez, parece valorizar um direito à preguiça e, para tal, usaria o caos e a mentira como *linha de fuga* do pensamento ideológico. Fábio Vidal, em

entrevista para esta pesquisa, descreve que em seu processo de criação se permite a mediação de uma série de enunciados, ainda que não sejam todos aproveitados na construção de seu espetáculo, mas que se conectam de alguma forma aos seus espetáculos. Seu modo criativo *rizomático* coloca os espectadores diante de um discurso não ideológico, considerando o erro e o acaso como metodologias válidas. Ele se permite a ausência ou a relatividade de uma *verdade*, negando assim a *metafísica* — como propõe o pensamento nietzschiano — e a *ideologia* — como propõe Foucault —, enquanto conjunto de ideias que orientam o sujeito. Com isso, não espero afirmar que Foucault ou Vidal desconsiderem a importância dos estudos de classe. Ao contrário, Michel Foucault questiona a verdade totalizante e a noção de unidade que propõe seu método (FOUCAULT, 1997). O pensamento foucaultiano reivindica a análise de uma microfísica do poder, que se estabelece no campo das relações humanas, nas relações de poder do eu com o outro. Tampouco os discursos de Vidal se descolam dos discursos das classes, mas também não parecem cristalizados em seu método. Esse *percurso múltiplo uno*, como Vidal o chama, parece negar o *suprarreal* (a *ideia*, a *verdade*, o *signo*) — intangível à vida real, como é possível observar em seu discurso acerca de seus processos de criação e de suas obras, ambos imersos no caos.

Eu fico num processo de, na minha vida como um todo, canalizar as coisas que eu vejo, sinto, percebo, para registro. Eu registro muito, eu comecei a fazer isso com vídeo agora, mesmo que num determinado momento eu não passe por esses registros, aí eu chamo que eu tenho uma biblioteca ou eu tenho uma armazenagem muito grande de embriões de projetos. Eu já tinha, com Sebastião, me fixado nessa história' [...]. 'Eu acho que imediatamente escrevi sobre isso. Eu tenho e sempre ando com um bloco de anotações. Hoje em dia eu estou fazendo essas anotações até no bloco de notas do celular, e sempre estou anotando coisas, ideias, frases que me vêm mesmo que eu não saiba para onde que elas vão ser canalizadas. Tive essa ideia, e, essa ideia, ela de alguma forma se atualizou por que eu mesmo fiquei vendo na mídia local' [...]. 'Teve uma narrativa continuada dessa história em capítulos e eu comecei a ver isso em jornais, era capturado por vídeos na internet que falavam sobre isso. Eu vi como ficou recorrente, né? E de alguma forma eu comecei a coletar essas fontes' [...]. 'Eu fiquei uns nove meses num espaço fechado para poder desenvolver as ideias criativas, fiz um extenso, eu tenho muito orgulho desse trabalho que eu fiz de detetive de Sebastião, de juntar um monte de material de jornais da época, de saber que o Big Brother, que acontecia naquela semana, tinha participantes Fani, o Alemão... Na semana que o avião caiu, a Fani era a que foi eliminada. Brincar com essa ideia do jogo presente em Sebastião. Saber que a lua nova é a presente no dia que o avião caiu, é, foi um trabalho bem interessante que foi gerado em Sebastião desse fluxo! (APÊNDICE A)

Pesquisar e deixar-se ser achado por enunciados e objetos, reuni-los num espaço — que não prende, mas transcende — para elaborar um rizoma criativo; para transpor seu caos para o (e do/a) corpo e cena, num processo de desorganizar, organizar e desorganizar; para encenar seus rizomas e permitir ao espectador a experiência de modos de resistência *biopolíticos* e *geofilosóficos*.

No entanto, qual o sentido em renunciar ao pensamento ideológico? O filósofo francês Michel Foucault (2014b) explica, em seu livro **Vigiar e Punir**, as transformações que o poder sofreu na passagem da Idade Média para a Idade Moderna para realizar sua crítica cultural às *ideologias*, em especial ao capitalismo: como uma política de docilização que se exerce sobre os corpos dos indivíduos. Esta *biopolítica* impõe uma “submissão dos corpos pelo controle das ideias” (ibid., p. 101), ao que podemos entender como um poder ideológico. Diferente do que pensam os filósofos metafísicos, Foucault reforma a genealogia nietzschiana e analisa em seu livro como uma série de enunciados jurídicos engendraram discursos coletivos que separaram da “ilegalidade dos direitos” a “ilegalidade dos bens”; e como isto se relaciona com as mudanças no poder que se erigiu no capitalismo. Para ele, durante o Antigo Regime — monárquico —, “os diferentes estratos sociais tinham, cada um, suas margens de ilegalidade tolerada” (ibid., p. 82). “De modo que a criminalidade se fundamentava numa ilegalidade mais vasta, às quais as camadas populares estavam ligadas como a condição de existência” (ibid., p. 83), ou seja, “a ilegalidade popular envolvia o núcleo da criminalidade que era ao mesmo tempo sua forma extrema e o perigo interno” (ibid., p. 83). “Entre essa ilegalidade de baixo e das outras castas sociais, não havia exatamente convergência, nem oposição fundamental” (ibid., p. 83).

Mas na segunda metade do século XVIII o processo tende a se inverter. Primeiro com o aumento geral da riqueza, mas também com o grande crescimento demográfico, o alvo principal da ilegalidade popular tende a ser não mais em primeira linha os direitos, mas os bens: a pilhagem, o roubo, tendem a substituir o contrabando e a luta armada contra os agentes do fisco. E nessa medida os camponeses, os colonos, os artesãos são muitas vezes a vítima principal. [...]

E essa ilegalidade, se é mal suportada pela burguesia na propriedade imobiliária, é intolerável na propriedade comercial e industrial' [...]. 'A maneira pela qual a riqueza tende a investir, segundo escalas quantitativas totalmente novas, nas mercadorias e nas máquinas supõe uma intolerância sistemática e armada à ilegalidade. [...]

É portanto necessário controlar e codificar todas as práticas ilícitas' [...]. 'A economia das ilegalidades se reestruturou com o desenvolvimento da sociedade capitalista. A ilegalidade dos bens foi separada da ilegalidade dos direitos. Divisão que corresponde a uma divisão de classes, pois, de um lado, a ilegalidade mais acessível às classes populares será a dos bens —

transferência violenta das propriedades; de outro a burguesia, então, se reservará a ilegalidade dos direitos: a possibilidade de desviar seus próprios regulamentos e suas próprias leis; de fazer funcionar todo um imenso setor da circulação econômica por um jogo que se desenrola nas margens da legislação — margens previstas por seus silêncios, ou liberadas por uma tolerância de fato. [...]

Em suma, a reforma penal nasceu do ponto de junção entre a luta contra o superpoder do soberano e a luta contra o infrapoder das ilegalidades conquistadas e toleradas. [...] (FOUCAULT, 2014b, p. 84-87)

Ou seja, para Foucault, é possível compreender o modo como se transformou o poder na passagem do período monárquico para o capitalismo através de uma série de enunciados jurídicos, que contribuíram para formar o discurso burguês dominante. O que para ele, também pode ser entendido como “uma divisão de classes”.

Sebastião renuncia também às virtudes tradicionalistas e moralizadoras, desprendendo-se do passado em que tais virtudes estão *territorializadas* e inertes. Isso ocorre quando afirma o vício no jogo e renuncia à fé cristã. Niilista, a *tradição* cristaliza a identidade, a transforma em ideia e a mantém num passado, sem movimento. Retomo em **Sebastião**, deste modo, sua representação de um dado João Grilo, da tradição cordelista. Diferentemente do “magrelo amarelo” nordestino e herdeiro de uma cultura inventada e cristalizada, Sebastião situa sua identidade de forma pós-moderna: local, global e em movimento num multiverso.

Até o presente momento, situei o João Grilo na tradição cordelista. Expandirei agora, porém, a discussão sobre essa tradição com a rápida visita ao debate promovido pelo historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2009) em seu livro **A Invenção do Nordeste**. Nele, o autor discute como, ao longo do tempo, obras artísticas e seus autores descreveram a região do Nordeste brasileiro e inscreveram uma cultura dessa região no país através de literaturas ficcionais e científicas, de Graciliano Ramos a Gilberto Freyre; ou através de outras linguagens, na música de Luiz Gonzaga, nos filmes de Glauber Rocha, nas telas de Candido Portinari e muitos outros. Essas obras serviram de enunciados seriados na elaboração da *nordestinização* de uma região do país, que se diferia daquela elaborada sobre as demais regiões políticas do país e que, juntas, constituíram a identidade nacional. Essa *nordestinização* inventou um espaço de negação em detrimento ao centro-sul do país, símbolo de prosperidade e riqueza, ao passo que criava uma comunidade imaginada. Com todos esses enunciados artísticos, jornalísticos, científicos, uma identidade *nordestina* foi se sedimentando na *tradição*, aqui apenas tratada como cordelista, ao se referir ao personagem João Grilo, mas agora, estendida pela

estereotipização física, linguística, econômica, moral e social de que fala Durval Muniz (MARTINELLO, 2011). “O Nordeste, na verdade, está em toda parte desta região, do país, e em lugar nenhum, porque ele é uma cristalização de estereótipos que são subjetivados como característicos do ser nordestino e do Nordeste”. (ALBUQUERQUE JR, 2009, p. 307)

A *nordestinização* criticada por Durval Muniz criou uma *verdade* sobre a *identidade* do povo desta região e a cristalizou, não lhe permitindo movimentar sua *identidade* e seus saberes, por exemplo, nas relações com as novas tecnologias e nas transformações agenciadas pela Revolução Informacional. E é a essa *tradição* a que me refiro que Sebastião busca negar, acompanhada da negação de uma tradição religiosa, expressa pela religião católica, e no encontro das duas tradições a idealização de “Padre Ciço” exagerado.

(Sebastião está sentado em uma privada com as calças arriadas. O dinheiro já está separado em montinhos da cena anterior, ele olha para baixo e faz força para fazer cocô enquanto continua a relação de carros). - Audi, BMW, Pejero, Doblô, Peugeot, Renault vou ter quantos quiser: Mercedes, Ferrari. (Olha para a privada). Uma concessionária toda, mais carro do que traficante. Mais dinheiro que o Alemão... (Ouve Adélia chamando e olha para trás respondendo) - Não Adélia né cum você não, tava falando sozinho. Ah é, nem soube, teve um acidente aí é, se vc souber de alguma me fale. (Pausa, olha para as notas. Depois em estado de eufórico fala) - Pra tudo que eu quiser! (Palminha) Comprar casa, fazenda, apartamento, prédio, fabrica (Mãos abanando) Roupa de marca, computador, play station, mp3, Jet ski. (Dunga) Num precisa mais trabalhá. Acabou a escravidão. (Rebola) Vou ficar de preega. Dormindo o dia todo. (Beijo em si mesmo) Jogando o dia todo. Sem medo de perder. (Se abraça) Se ficar doente agora tem dinheiro pra comprar remédio. (Se levanta para festejar) Vou ter plano de saúde, operar a minha vó. (senta) Vou manda mestre Expedito fazê sandália pra cidade toda, pro Crato, pra Barbalha, pra Nova Olinda. Vou manda fazê uma estatua de padre ciço maió que a de Juazeiro. Vou fazer uma festança. Viajá pelo mundo de aviã... (interrompe o fluxo, pausa). (ANEXO A)

Sua fé está situada na guinada que espera dar em sua vida após a divina providência do capital. Ela vem embalada por uma “concessionária de carros” e uma lista de coisas que agora acredita poder comprar, num contexto de sua defecação e envolto a muitas fezes e dinheiro: sua fé é divino-capitalista. Podemos observar sua recusa muitas vezes quando Sebastião faz referência a tais símbolos religiosos, como quando aponta a faca em direção à Deus, quando pactua com o Diabo, quando expressa sua capacidade de expandir a representação religiosa com dinheiro, quando faz o “sinal da cruz” ironicamente em relação à morte dos tripulantes da aeronave ou quando dialoga com Adélia e relaciona a transição do catolicismo ao protestantismo

evangélico de sua esposa, colocando as religiões num mesmo contexto das tradições. Seu deboche às religiões é posto em igual tamanho em suas ações e palavras.

- (*Nesta cena Sebastião conversa com Adélia que não aparece e nem é ouvida em cena*) Que é intoje! Eu disse, meu amor, você né meu amor, a razão da minha vida intoce. (*ouve*). Ah ê mermo, agora? - Eu vô ligar (*pega Radio da bolsa e o liga*) Ah? Ah Certo, ta bom, foi? *ouve-se o som do rádio que é concomitante a fala de Sebastião*). Eu num vô não, cê sabe que eu num gosto daquele padre, oh daquele pastor, agora é bispo é?. (ANEXO A)

Essa sátira é recorrente e importa observarmos ela naquilo que a liga também à *tradição* do Doctor Fausto. Seu pacto com o diabo é não apenas uma negação de Deus, ação que antecede o seu acordo, mas sua afirmação divino-capitalista. Essa afirmação baseia-se na troca do pacto pelo amor, existente na tradição medieval do Doctor Fausto, por um acordo pelo *vil metal*. O deus-dinheiro, símbolo de devoção de Sebastião, chega ao personagem na companhia da morte dos tripulantes da aeronave, cumprindo-se a primeira parte do pacto divino-capitalista. Cabe a Sebastião pagar a sua parte na dívida com a própria morte, findando assim o pacto funesto. Sua morte se dá pelo mesmo desejo de inverter economicamente suas condições materiais de vida, como num passe de mágica ou num “sonho americano”. Reside nisso a ironia da *tradição* do Doctor Fausto: a infelicidade que se torna felicidade e novamente infelicidade, a pobreza que se transforma em riqueza repentina e se apresenta com a face da morte, o azar que se metamorfoseia em sorte e depois em infortúnio; *game over*³¹.

É também neste jogo de sorte e infortúnio que ele se conecta ao vício. Viciado em diversas formas de jogo, quando se vê extremamente endividado por suas apostas, decide fazer seu último lance. Arrisca tudo: *all in*³². Mas o que Sebastião tem para apostar, se não a própria vida? Ele a toma como jogo e aposta, nega a Deus, convoca o anti-Deus e o desafia a uma rodada. Sebastião tem a astúcia do Grilo e do malandro carioca de terno branco e chapéu panamá e não se deixará levar pelo malfeito.

Nesse pacto divino-capitalista, o jogo pelo *poder* de possuir *o capital* e o vício são importantes elementos: afinal, a bolsa de valores — maquinaria que dá enorme

³¹ Jargão de jogos eletrônicos, quando o jogador perde.

³² Termo usado no pôquer quando um jogador aposta todas as suas fichas numa jogada.

sentido ao capital — pode ser entendido como um grande cassino, no qual se apostam a saúde financeira de pessoas *suprarreais* de característica jurídica, apostando, assim, a economia de bilhões de indivíduos e seus desejos. Mas Sebastião nunca foi um bom jogador, não venceu na loteria, no *videogame* ou ingressou no *Big Brother*, perdeu nos dados para seu amigo, Deocreciano, R\$ 6.660,00 — 666, o número da besta. O vício é a última cartada que Sebastião espera que mude o *logos* de sua vida. Espera com ele, abandonar a *tradição* de uma vez por todas; planeja mudar a paisagem social construída pelo estereótipo da *nordestinização*.

(Pausa, olha para as notas. Depois em estado de eufórico fala) - Pra tudo que eu quiser! *(Palminha)* Comprar casa, fazenda, apartamento, prédio, fabrica *(Mãos abanando)* Roupa de marca, computador, play station, mp3, Jet ski. *(Dunga)* Num precisa mais trabalhá. Acabou a escravidão. *(Rebola)* Vou ficar de preega. Dormindo o dia todo. *(Beijo em si mesmo)* Jogando o dia todo. Sem medo de perder. *(Se abraça)* Se ficar doente agora tem dinheiro pra comprar remédio. *(Se levanta para festejar)* Vou ter plano de saúde, operar a minha vó. *(senta)* Vou manda mestre Expedito fazê sandália pra cidade toda, pro Crato, pra Barbalha, pra Nova Olinda. Vou manda fazê uma estautua de padre ciço maió que a de Juazeiro. Vou fazer uma festança. Viajá pelo mundo de aviã... *(interrompe o fluxo, pausa)* —Melho ir de navio. Mas navio afunda. E carro bate. E dinheiro se perde, se rouba, atrai inveja. Tem gente que mata por dinheiro. Tem gente que mata por qualquer coisa. Tem gente que mata por nada. *(Susto, como se alguém o chamasse)*. (ANEXO A)

Os objetivos de Sebastião parecem maiores que suprir suas rejeições: preguiça, mentira, *tradição* e vício. Ele deseja alterar a paisagem em que foi cristalizado o Nordeste. Seja tendo acesso à outra qualidade de saúde, seja calçando toda a população de Juazeiro do Norte, seja criando uma imagem maior que a do “Padre Ciço” de lá.

Sebastião coletou, com a queda da aeronave, dinheiro e arma de fogo. Dotado de *poder*, se vê com força para desafiar uma forte instituição de poder: a imprensa. Esta, representada pelo rádio de pilha, que carrega consigo em sua mochila. No entanto, sobre a imprensa falarei depois. Interessa-me agora, falar das rejeições de **Joelma**.

3.1.2 Ciência e Crença

“A ciência excitada
Fará o sinal da cruz
E acenderemos fogueiras
Para apreciar a lâmpada elétrica”.

Tom Zé (1992)

A segunda metade do século XX deu espaço para uma transformação política radical. Se na primeira metade tivemos a ascensão das ideologias totalizantes tanto à direita — o Fascismo — quanto à esquerda — o Socialismo —; na segunda metade, vimos florescer uma crescente discussão *desviante* acerca da *identidade*. Ainda que estivessem em guerra os potentes blocos econômicos e, com isso, a atenção aos problemas *ideológicos* se sobrepusesse a outras discussões, aos poucos, as questões identitárias ganharam a atenção de artistas, críticos e ativistas no ocidente.

Em um ensaio sobre a literatura brasileira durante o regime militar, Silviano Santiago fez uma distinção entre o otimismo que caracterizava grande parte da produção literária e cultural antes do golpe militar e a alegria da cultura tropicalista e pós-tropicalista. Para Santiago, um ‘otimismo social edificante e construtivo’ animado pela fé no desenvolvimento nacional informava muito da cultura politizada do período anterior ao golpe militar. Com ascensão de um regime autoritário, esse otimismo se amainou, mas não foi substituído pelo pessimismo. Antes, o terror político provocou o que Santiago chama de reação ‘dionisíaca e nietzschiana’ contra a repressão e a censura: ‘A alegria desabrochou tanto no deboche quanto na gargalhada, tanto na paródia e no circo quanto no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor’³³.

Santiago está se referindo aqui à irrupção de uma contracultura jovem brasileira, profundamente informada por movimentos semelhantes na Europa e nos Estados Unidos, centrada na afirmação individual, na liberação do corpo, na celebração da diferença sexual e racial, no humor iconoclastico em face da autoridade. A contracultura brasileira emergiu durante um período de sublevação política aguda em resposta ao endurecimento do governo autoritário e inspirado por movimento jovens análogos nos Estados Unidos e na Europa. Setores da oposição de esquerda optaram pela luta armada, enquanto outros adotavam uma política de não-conformidade pacifista conhecida como *dropping out* no contexto dos Estados Unidos. (DUNN, 2018, tradução nossa)³⁴

³³ Silviano Santiago, “Poder e Alegria: A literatura brasileira pós-64—reflexões,” in: Nas malhas da letra. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 23

³⁴ No original: In an essay about Brazilian literature under military rule, Silviano Santiago made a distinction between the optimism that characterized much literary and cultural production before the military coup and the *alegria*, or joy, of tropicalist and post-tropicalist culture. For Santiago, an “edifying and constructive social optimism” bolstered by faith in national development informed much of the politicized culture of the period before the military coup. With the ascension of an authoritarian regime, this optimism subsided, but it was not replaced with pessimism. Instead, the political terror provoked

Em artigo publicado no *site Tropicália*³⁵, Christopher Dunn faz uma análise da relação entre contracultura e identidade, tomando como objeto o Movimento Tropicalista Brasileiro desse período e mapeando sua atuação irmanada com as manifestações europeias e estadunidenses. Como já dito aqui antes, essas discussões não nasceram aí, mas têm na contracultura das décadas de 1960 a 1980 um importante crescimento da atenção a esses estudos e práticas. Sua expressão não se deu apenas no âmbito da música, com o Movimento Tropicalista. Tampouco, a Tropicália ou os movimentos contraculturais não se restringiram há uma linguagem. Eles tiveram representatividade em diversas linguagens e campos, passando pela arte — artes visuais, arquitetura, literatura, teatro, dança, música, cinema etc. —, pela ciência, pela imprensa e pela política até encontrar novas mídias a cada passo que deu e dá.

Sobretudo, com as intervenções do neoliberalismo sobre esses aspectos nas sociedades ocidentais contemporâneas, essas discussões sobre *Identidade* deram — nas décadas seguintes, principalmente a partir da década de 1990, aos dias atuais — ainda mais relevo na política. A partir dessa década, novos elementos foram se incorporando nessa revolução cultural, na qual o Movimento Manguebeat se insere profundamente contra o tradicionalismo e cristalização estereotipada das identidades.

Na década de 90, a cidade do Recife presenciou o surgimento de uma nova forma de pensar a cultura local. Tendo por nome Mangue Beat, tal movimento propôs uma abertura no arcaísmo em que, segundo seus protagonistas, vivia a cultura pernambucana, para influências exógenas. Desse modo, esses artistas se inseriram no debate em torno dos discursos representacionais da cultura local concernentes à regionalidade e às suas identidades. Diante disso, por meio de novas paisagens (o mangue frente ao sertão; a cidade, ou manguetown, frente ao rural), novas estéticas sonoras (hibridações entre ritmos locais e rock, funk, hip-hop) e inspirados ainda pela produção literária

what Santiago calls a “Dionysian and Nietzschean” reaction against repression and censorship: “Joy exploded in mockery and laughter, in parody and circus and in the human body that sought plenitude and pleasure in pain itself.”

Santiago is referring here to the irruption of a Brazilian youth counterculture, deeply informed by similar movements in Europe and the United States, centered on individual affirmation, corporal liberation, celebration of sexual and racial difference, iconoclastic humor in the face of authority. The Brazilian counterculture emerged during a period of acute political upheaval in response to the hardening of authoritarian rule and inspired by analogous youth movements in the United States and Europe. Sectors of the leftist opposition opted for armed struggle, while others pursued a politics of pacifist non-conformity known as *desbunde*, which described a sensibility akin to “dropping out” in the U.S. context. (DUNN, 2018).

³⁵ Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/>>. Acesso em: 9 jun. 2018.

de Josué de Castro, o Manguê Beat colocou em cheque os padrões culturais rígidos e estereotipados das representações tradicionais enrijecidas por uma economia simbólica tradicionalista. [...]. (RAMALHO, 2013, p. 1).

As intervenções culturais do capitalismo nas sociedades modernas e contemporâneas constituíram-se violências discursivas, e também sistêmicas, agindo sobre os sujeitos modernos e pós-modernos e sobre seus corpos de modo a discipliná-los. Acontecimentos do fim do século XIX e da primeira metade do século XX até o período pós-guerra das décadas de 1940 e 1950, como o fim da escravidão, as revoluções feministas, as críticas culturais, as lutas pelos direitos civis de negros, de mulheres e de pessoas de sexualidade e/ou gênero *divergentes*, construíram um importante levante nesse período, fervilhando em afirmações e embates para *empoderamentos* de grupos sociais marginalizados. Não é estranho que os movimentos contraculturais tenham engendrado suas *máquinas de guerra* nas décadas que se seguiram.

Em todo o continente americano, salvo engano da generalização, as questões de raça, no que se refere aos afrodescendentes, estão extremamente ligadas às questões de classe. A diáspora africana legou à população negra uma exclusão social que lhes condicionou marginalização econômica, bem como um *processo de inexistência, nulidade e mutismo* de sua cultura. A violenta imigração forçada de mulheres e homens oriundos do continente africano e a exploração sistemática que lhes fizeram reféns num contexto completamente estrangeiro a eles para sustentar o regime escravocrata europeu legou-lhes também uma redefinição identitária, novos elos afetivos e vínculos familiares. Os castigos físicos, os sofrimentos, as fugas, as revoltas e as lutas diárias não se encerraram com o fim da escravidão. Novos modos de distinção social, negação identitária, violação de seus direitos civis e humanos e extermínio da população negra se desenharam e se complexificaram durante o século passado.

Os dispositivos binários de gênero, o patriarcado e os discursos das ciências biológicas, médicas, psicológicas modernas construíram o que hoje entendemos por sexualidade, demarcaram fronteiras heteronormativas, negaram de forma bastante interessada os gêneros divergentes e os diferentes modos de se relacionar afetivamente, elaboraram um ódio socialmente construído e destinaram seus violentos tratamentos psiquiátricos e as exclusões de seus manicômios, em especial, às mulheres e a todas as culturas desviantes.

Segundo Michel Foucault (2015), vivemos numa sociedade regida por um contexto *biopolítico*, na qual dispositivos sociais de imposição sobre os corpos de decretos de interdição, inexistência e mutismo são criativamente elaborados, naturalizando normas e instituindo padrões. Esses mecanismos conquistaram uma enorme projeção nos últimos três séculos e são regidos pelo Estado e pelas instituições sociais. Foucault explica em seu livro **História da Sexualidade 1** como, nos últimos três séculos, a *vontade de saber* do novo sistema cultural e econômico que ali se erigia (o capitalismo) encontrou na ciência e numa política dirigida aos sujeitos e aos seus corpos e constituíram diferentes *dispositivos de poder*. Para o filósofo, “existem, historicamente, dois grandes procedimentos para produzir a verdade do sexo”: a *ars erotica* e a *scientia sexualis*. Esse *saber-poder* conduzido pelo Estado e pelas instituições sociais transformaram a arte erótica numa ciência do sexo.

[...], as sociedades — e elas foram numerosas: a China, o Japão, a Índia, Roma, as nações arábico-muçumanas — que se dotaram de uma *ars erotica*. Na arte erótica, a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade, que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer, e portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma. [...].

Nossa civilização, pelo menos à primeira vista, não possui *ars erótica*. Em compensação é a única, sem dúvida, a praticar uma *scientia sexualis*. Ou melhor, só a nossa desenvolveu, no decorrer dos séculos, para dizer a verdade do sexo, procedimentos que se ordenam, quanto ao essencial, em função de uma forma de poder-saber rigorosamente oposta à arte das iniciações e ao segredo magistral, que é a confissão. (FOUCAULT, 2015, p. 64-65)

Esse *saber-poder* estabelece uma histórica ligação entre sexo e *verdade*, localizada já na Antiguidade e chegando aos dias atuais com diferenças em seus métodos. Se na Grécia “o sexo servia de suporte às iniciações do conhecimento”, como prática pedagógica “pela transmissão corpo a corpo de um saber precioso”; para nós, “a verdade serve de suporte ao sexo e às suas manifestações” no ritual da confissão, em que há a presença de não apenas um interlocutor, “mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar” (FOUCAULT, 2015 p. 69), ou seja, uma relação de *poder*. No entanto, Foucault acredita que residia na Idade Média ainda uma aparente *ars erotica*, tanto na confissão cristã quanto na procura da união espiritual e do amor de Deus, através de uma série de procedimentos, dos quais não trataremos.

Esse *poder* sofreu alterações a partir do Protestantismo, da Contrarreforma, da pedagogia do século XVIII e da medicina do século XIX, difundindo-se “em toda uma série de relações: crianças e pais, alunos e pedagogos, doentes e psiquiatras, delinquentes e peritos” (ibid., p. 71).

[...]. O sexo, ao longo de todo o século XIX, parece inscrever-se em dois registros de saber bem distintos: uma biologia da reprodução desenvolvida continuamente segundo uma normatividade científica geral e uma medicina do sexo obediente a regras de origens inteiramente diversas. [...]: uma diria respeito a essa imensa vontade de saber que sustentou a instituição do discurso científico no Ocidente, ao passo que a outra corresponderia a uma vontade obstinada de não saber.

[...]. O importante é que o sexo não tenha sido somente objeto de sensação e de prazer, de lei ou de interdição, mas também de verdade e falsidade, que a verdade do sexo tenha se tornado coisa essencial, útil e perigosa, preciosa ou temida; em suma, que o sexo tenha sido constituído em objeto de verdade. [...]. (FOUCAULT, 2015, p. 61-63)

Ainda para Foucault, a transformação da confissão religiosa nos métodos da escuta clínica tornou possível a este *dispositivo* fazer surgir “a ‘sexualidade’ enquanto verdade do sexo e de seus prazeres” (FOUCAULT, 2015, p. 77). “[...] a sexualidade foi definida como sendo, ‘por natureza’, um domínio penetrável por processos patológicos, solicitando, portanto, intervenções terapêuticas ou de normalização” (ibid., p. 77). O autor afirma que “[...]. O dispositivo de aliança conta entre seus objetivos principais, o de reproduzir a trama de relações e manter a lei que as rege; o dispositivo de sexualidade engendra, em troca, uma extensão permanente dos domínios e das formas de controle” (ibid., p. 116). Fixou-se na forma da família, portanto, os dispositivos de aliança e de sexualidade.

Em **Joelma**, quando seu pai a expulsa de casa apoiado nesses dois dispositivos — aliança e sexualidade —, a personagem Joelma, residindo na cidade de São Paulo e lá trabalhando de dançarina e garçonete, vive na contracultura das normas sociais — Joelma, este corpo social transexual (classificado, identificado e cassados seus direitos civis, mais que isto: sobre quem se opera um *poder* de *nulidade*, *inexistência* e *mutismo*). A sociedade *docilizada* não a permitiria viver livremente sua sexualidade e gênero *divergentes*, mas, ao mesmo tempo, a metrópole abriu para Joelma um *plano de imanência*, no qual a afirmação identitária ganhou expressividade e Joelma realizou a cirurgia de redesignação sexual. “O médico, que cuida da saúde, conserta o que a natureza fez errado: e a mulher que nasceu macho-

fêmea fica de vez mulhé, e não mais no erro do momento do nascimento” (ANEXO B).

Joelma tem sua identidade localizada no binarismo de gênero, mas *subverte-o*. Tendo nascido biologicamente do sexo masculino, identifica-se com o gênero feminino e afirma-se *mulher*. Diversas problematizações das identidades transexuais são constantemente abordadas no solo de Edson Bastos e Fábio Vidal; seja quando apresenta os dados da violência contra indivíduos e grupos LGBT³⁶ — lesbofobia, transfobia, homofobia —; seja quando “torna-se mulher”, como faz ao citar Simone de Beauvoir — “não se nasce mulher, torna-se mulher” (ANEXO B) — e em seguida, travestir-se diante do público; seja quando irrompe a transmissão da *sequência* do curta sobre a cirurgia de redesignação sexual; seja quando performa; seja em seu relacionamento com “humbrico”; seja quando revela seu sonho de gerar um(a) filho(a); seja quando sofre um estupro etc.

A noção de que pode haver uma ‘verdade’ do sexo, como Foucault a denomina ironicamente, é produzida precisamente pelas práticas reguladoras que geram identidades coerentes por via de uma matriz de norma de gênero coerentes. A heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre ‘feminino’ e ‘masculino’, em que estes são compreendidos como atributos expressivos de ‘macho’ e de ‘fêmea’. A matriz cultural por meio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de ‘identidade’ não possam ‘existir’ — isto é, aqueles em que o gênero não decorre do sexo e aqueles em que as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’. (BUTLER, 2017)

Judith Butler (2017), em seu livro **Problemas de Gênero**, resgatará os sentidos da designação *mulher* no discurso feminista para discutir subversão de gênero. Ela sugere que não exista apenas uma identidade *mulher*, como sujeito do feminismo, e que identidade esta não seja necessariamente atribuída aquelas que nascem do sexo biológico feminino, mas que se multipliquem as identidades e que se possa pensá-las e fazê-las existir numa pluralidade. Butler desloca o conceito de *mulher* do âmbito de uma *verdade* sobre o sexo (*metafísica*) para outras expressões identitárias, como aquelas que performatizam o gênero de algum modo. Para tanto, sugere subversões

³⁶ Termo usado para designar a representação dos indivíduos e comunidades de gênero e sexualidade divergentes. O termo vem se alterando dia a dia, tendo surgido na década de 1980 como LGB — Lésbicas, Gays e Bissexuais — em substituição ao termo *gay*, uma vez que apenas ele não abarcava a diversidade que representava. Na década de 1990, passou a ser reconhecida como LGBT e, atualmente, contempla uma série de representações com a sigla LGBTTTTIQA+ — Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais, Travestis, Transgênero, Intersexo, Queer, Assexuais e outros gêneros e/ou sexualidade divergentes. (LEÓN, 2017; LGBT, 2018)

pluralizantes da *identidade* como metodologias revolucionárias feministas. Para ela, é preciso subverter a identidade de gênero *mulher*.

Foucault observa que os sistemas jurídicos de poder *produzem* os sujeitos que subsequentemente passam a representar. As noções jurídicas de poder parecem regular a vida política em termos puramente negativos — isto é, por meio da limitação, proibição, regulamentação, controle e mesmo ‘proteção’ dos indivíduos relacionados àquela estrutura política, mediante uma ação contingente e retratável de escolha. Porém, em virtude de a elas estarem condicionados, os sujeitos regulados por tais estruturas são formados, definidos e reproduzidos de acordo com as exigências delas. [...].

[...] A hipótese prevalecente da integridade ontológica do sujeito perante a lei pode ser vista como o vestígio contemporâneo da hipótese do estado natural, essa fábula fundante que é constitutiva das estruturas jurídicas do liberalismo clássico. A invocação performática de um ‘antes’ não histórico torna-se a premissa básica a garantir uma ontologia pré-social de pessoas que consentem livremente em ser governadas, constituindo assim a legitimidade do contrato social. (BUTLER, 2017, p. 18-20)

As Joelmas rasgam as leis desse contrato social metafísico, preexistente a elas e que rezam sobre seu sexo. Opõe-se à integridade ontológica do sujeito dessa lei, *torna-se mulher*, faz malabarismos com seus questionamentos e *performa* sua identidade.

A relação visual com o público é estabelecida e o ator anda em direção ao público realizando malabares. Nas partes instrumentais da música ele fala:

- O que fazer quando todos querem que você seja o que você não é?
- O que fazer quando você não se reconhece em você mesmo.
- No século passado Simone de Beauvoir já dizia que ‘não se nasce mulher, torna-se mulher’. (ANEXO B)

Edith Modesto propõe outra problematização da transgeneridade com o binarismo de gênero em seu artigo “Transgeneridade: um complexo desafio”. Nele, critica o pensamento histórico-sociológico, conectando-o à naturalização do binarismo social, biológico e psiquiátrico.

Numa construção discursiva do gênero, histórico-sociológica, partimos da explicação de sociedades fundadas no binarismo, homem/mulher, resultado do entendimento naturalizado, essencialista, de gênero: as pessoas são homens (machos) ou mulheres (fêmeas), biologicamente, portanto, masculinas ou femininas, conceitos estendidos ao social e baseados na categorização ideológica dos fenômenos, como normais, se assim for, ou patológicos, se não for. Desse modo, as pessoas transgêneras são consideradas doentes, sejam heterossexuais ou homossexuais. (MODESTO, 2013, p. 51)

Para Modesto, essas construções de regras determinam o “normal” como uma verdade do sujeito num modelo ideológico e histórico. Em sua preocupação — e a de pesquisadores da área — em desnaturalizar o social, estuda os dispositivos existenciais de presença/ausência e os dispositivos intersubjetivos e discute o sujeito discursivo-social.

Considerando o sujeito discursivo como um ‘corpo’ que se posiciona no mundo e por ele é afetado, temos dispositivos de dois tipos: a) dispositivos existenciais de ‘presença/ausência’, relacionados ao social, pelos quais os transgêneros são ainda ‘quase sujeitos’ sociais, pois o discurso social ainda não aceita essas pessoas na categoria de sujeitos; b) dispositivos intersubjetivos, isto é, dispositivos relacionados a um sujeito discursivo individual: aspectos biopsíquicos, corpo e psíquê interdependentes, relacionados à categoria da junção sujeito/objeto transexualidade, que complementam os dispositivos existenciais e são material gerador fantasmático e simbólico, regidos por uma base hegemônica pertencente ao masculino heterossexual. (MODESTO, 2013, p. 56)

Será nesse estudo que tecerá sua crítica à Butler, afirmando que sua proposição de revisão do sujeito do feminismo estendendo o conceito *mulher* não conseguiu afastar a transgeneridade do espectro patológico. Propõe, portanto, a duplicação do sujeito, transportando o corpo trans para o que entende por sujeito discursivo-social.

Assim, sugerimos um sujeito discursivo transexual que se duplica; aqueles possivelmente plenos e realizados, oriundos de construções de orientações sexuais e identidades de gênero regidas pela complexidade e pela dependência mútua do somático (corpo) e do simbólico representacional, alcançados pelo psíquico, isto é, a complexidade de uma identidade construída subjetivamente, como sujeito indivíduo, ao lado de uma construção discursiva que já os aceita na categoria de sujeitos sociais, sujeitos que se dão, concomitantemente, no decorrer do tempo e que tem como resultado, atualmente, um ‘quase sujeito’ social. (MODESTO, 2013, p. 57)

Joelma parece assumir parcialmente a complexidade do duplo discursivo-social no corpo trans — que desterritorializa seu estado conceitual de “quase existência”, como sugere Edith Modesto. Ao contrário, reivindica a ampliação do conceito “mulher” — sujeito do feminismo — que se afirma em sua multiplicação, como sugere Judith Butler. Mas Joelma também não desconsidera sua condição de “quase existência”, quando reivindica as questões de gênero — em especial, transgeneridade — e o direito de “ser o que se é” (ANEXO B) e os sentidos que há nisso, ou quando se duplica virtualizando sua existência até que se perca a referência. Nosso jogo de conceitos,

seguirá numa análise blutleriana em detrimento à modestiana, mas sem desconsiderá-la ou dela discordar, pois sua análise parece movimentar o lugar dos estudos da transgeneridade numa proposição ainda mais radical que a de Butler e que parece concordar com a *isotopia* encenada por Fábio Vidal. Com isso, entendo que, para além da investida da personagem de se inserir nos dispositivos de aliança e sexualidade, seus *duplos isótopos* concordam com o *sujeito discursivo-social* proposto por Modesto, sem se desfiliar do pensamento de Butler.

Joelma não subverte apenas seu gênero e sua sexualidade, mas também sua crença. Joelma submerge nos signos de crenças de matriz africana e europeia, assim como Sebastião faz com as tradições: *territorializar-se* nas religiões institucionalizadas, *desterritorializar-se* na imbricação entre signos de diferentes crenças e *reterritorializa-se* em nova fé e que está em movimento. Ela parece buscar nessas religiões alguns dos elementos que subverterá em sua fé. Cria a “Igreja das treze almas benditas, sabidas e entendidas e das almas dos vaqueiros e dos reis da boiada e do Bom Jesus da Lapa e de Todos os Santos”, uma fé sincrética entre o catolicismo e religiões de matriz africana, a exemplo da umbanda e do candomblé. Mas surge como algo novo, como faz questão de afastar possíveis dúvidas quanto a questões da sua fé.

Além das Joelmas negras, o espetáculo parece reivindicar o discurso de raça pela duplicação e subversão da *catequese* com suas imbricações sincréticas e atravessa o *siré*³⁷, no qual “o pano da costa” encontra sentido. Não apenas o *hierofani* fálico, com o qual Joelma performatiza sua sexualidade e juntos — *hierofani* e *performance* — encontram sentidos em Exu, mas também na imbricação teatro-cinema (Vidal-Bastos) com a projeção pausada de um pênis de enormes proporções, quando de sua cirurgia de redesignação sexual, sobre o “pano da costa”, que veste o corpo do atuante; ou ainda os sons percussivos, o transe e a interpretação divinatória dos sujeitos.

Olha para uma pessoa na plateia e fala diretamente para ela.

- Desde de que você chegou tô sentido que tá vindo radiação negativa vindo de sua pessoas. Tome cuidado. Tô vendo em você em você usura, inveja, olhado de homem e de mulher, tudo misturado. E as cabula de Salvador tão mandando mandinga para você. Dão com olhos do outro não tão dando de vocês. Eu senti quando tú entrou e abriu os olhos pra mim. Fica essa pessoa dizendo que e seu amigo com beijinho, e abraço dizem que lhe ama: - Ô

³⁷ Ritual religioso de matriz africana que se faz numa roda.

fulano tu ta bem? Feliz aniversário. Tu ta rico? Eu estou nas graças de Deus. Se proteja Tome seu banho de agua africana que é o seu patrimônio e reze pro seu anjo da guarda. Chame o nome de Deus bem alto. Ui, ui, ui, ui me arrupiei, me arrupiei. Tornei senti agora no final que vocês estão sentindo radiação pelos invejoso. Vem vindo com Jesus, Jesus é nosso pai é nosso criador. O senhor é da justiça, não da injustiça por aonde andá. Num tenha medo de falá o nome de Deus bem arto/ pa quebrar maldição/ de feiticeiro. (ANEXO B)

Joelma *torna-se mulher*, casa-se, constrói um lar e deseja ter um filho, busca inserir-se, assim subversivamente, performando o papel que é atribuído às mulheres pelos e nos *dispositivos de aliança e de sexualidade*. Sua tentativa não é despercebida, os dispositivos da *vontade de saber* e do *panoptismo* operam seus mecanismos e procedimentos para *disciplinar* os corpos sociais. Joelma renuncia a *ontologia integral do sujeito*, ao *contrato social*, às leis e às ciências que tentam classificá-la e normalizá-la, segundo suas *verdades* e contra as *vontades* de Joelma; renuncia uma crença totalizante, inserindo-se e imbricando as crenças marcadas pela colonização e performando sua própria crença, assim como seu gênero e sexualidade. Joelma subverte ambas — sua identidade de gênero e de sexualidade e sua crença sincrética — e as repete em diferentes mídias e com seu *corpo-multimídia* criam *duplos* artaudianos: ação que ganha sentido na pesquisa de Judith Butler e sua inflação menor do sujeito *mulher*.

Joelma rejeita a ciência e seu estatuto de *verdade*, que se deu através da biologia, da medicina, da psiquiatria, pelas universidades e suas repetições pelas escolas. A personagem afirma seus saberes, sua *ars erotica* e sua crença na Igreja das Treze Almas Benditas e Entendidas contra esses estatutos de *verdade*. Uma *verdade* científica produzida unicamente pela academia e pelo Estado defendido.

Quando Joelma se multiplica, seus *duplos* artaudianos ou *isótopos* foucaultianos subvertem o *dispositivo de sexualidade* e tenta se inserir no *dispositivo de aliança*, os *dispositivos panópticos* operam suas *maquinarias de poder* através da imprensa e da segurança pública para disciplinar os corpos *indóceis* de Joelma, assim como operam sobre o corpo de Sebastião. Isso ocorre quando o *panóptico* da imprensa os liga ao *panóptico* da polícia. Se numa obra, imprensa e polícia anulam a inserção dela no *dispositivo de aliança*, encerra sua família, destroem seu sonho de engravidar com a *verdade* biológica, nega seus *desejos*, sexualidade e gênero. Em outra, juntas interditam os desejos e a ascensão econômica dele, sua expectativa de mudar de classe e de alterar a paisagem cristalizada das tradições.

3.2 PANÓPTICO, POLÍCIA E IMPRENSA

“E jaz pela cidade
Um zumbi sem sepultura
Classificado, numerado
É o cidadão bem-comportado”

Tom Zé (2003)

Tanto em **Joelma** quanto em **Sebastião**, suas renúncias às *ideologias* são modos de resistências ao *poder* dos *dispositivos*, das *disciplinas* e dos *panópticos*. Esses *dispositivos* estão ligados fortemente um ao outro e aparecem representados nas obras de Fábio Vidal por duas instituições sociais: a polícia e a imprensa. Essas instituições, por sua vez, possuem um importante papel *docilizador* para fazer funcionar esse *poder* e estão fortemente relacionados à *vontade de saber*, como entende Michel Foucault. Nos dois espetáculos, a imprensa será o elo que ligará os personagens à polícia, embora, em **Joelma**, a imprensa seja mais explorada enquanto que, em **Sebastião**, é o poder da polícia.

3.2.1 Panóptico

Foucault (2014b) sugere que vivemos num mundo em que *dispositivos disciplinares docilizam* os corpos sociais e analisa os recursos para seu bom adestramento. São corpos *dóceis*, submetidos, utilizados, transformados e aperfeiçoados: enfim, autômatos. Esses *dispositivos de poder* operam na extração de *potência* do indivíduo, no contexto das obras analisadas, podendo ser percebida em sua *territorialização* na *tradição*, no *nacionalismo* e *regionalismo*, na ciência, no patriarcado e no cristianismo. Esses dispositivos estão presentes nas escolas, nas universidades, nos quartéis, nos hospitais, nas ruas, em casa, na imprensa, na *internet*: em todos os lugares, constituindo um efeito *panóptico*.

Houve, durante a Época Clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo — ao corpo que se manipula, modela-se, treina-se, que obedece, responde, torna-se hábil ou cujas forças se multiplicam. O grande livro do homem-máquina foi escrito simultaneamente em dois registros: no átomo-metafísico, cujas primeiras páginas haviam sido escritas por Descartes e que os médicos, os filósofos continuaram; o outro, técnico-político, constituído por um conjunto de regulamentos militares, escolares, hospitalares e processos empíricos e refletidos para controlar ou corrigir

operações do corpo. Dois registros bem distintos, pois se tratava ora de submissão e utilização, ora de funcionamento e de explicação: corpo útil, corpo inteligível. E entretanto, de um ao outro, pontos de cruzamento. ‘O homem-máquina’ de La Mettrie é ao mesmo tempo uma redução materialista da alma e uma teoria geral do adestramento, no centro dos quais reina a noção de ‘docilidade’ que une ao corpo analisável o corpo manipulável. É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. Os famosos autômatos, por seu lado, não eram apenas uma maneira de ilustrar o organismo; eram também bonecos políticos, modelos reduzidos de poder: obsessão de Frederico II, rei minucioso das pequenas máquinas, dos regimentos bem treinados e dos longos exercícios. (FOUCAULT, 2014b, p. 134)

O dispositivo *panóptico* tem um importante papel no controle social. Ele acumula muitas características que o complexificam, como sua vigilância constante, o poder disciplinador e o laboratório de poder. “O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente” (FOUCAULT, 2014b, p. 194), induzindo nos sujeitos sociais “um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder” (ibid., p. 195). Ou seja, o *panóptico* cria a ficção de que o sujeito está sendo constantemente vigiado por um vigia que não pode ser visto e que garante o *contrato social*, como o Big Brother, tanto de George Orwell quanto da Endemol.

Big Brother é uma franquia comercial de programa televisivo da TV holandesa Endemol. No Brasil, a Rede Globo detém seus direitos, realizando edições anualmente. O nome do programa faz referência à personagem do livro **1984**, de George Orwell. O *reality show* reúne um grupo de pessoas desconhecidas, entre 12 e 20, para disputar uma pequena fortuna. Para ganhá-la, os jogadores tentarão conquistar a simpatia do telespectador. Este, por sua vez, semanalmente, elimina jogadores através de uma eleição de participação virtual, seja por ligações telefônicas, seja por mensagens de texto por telefone ou pela *internet* em que os eleitores são os telespectadores. Os participantes têm que conviver aprisionados numa casa-estúdio de luxo por cerca de três meses e vigiados por diversas câmeras instaladas em todos os cômodos, com transmissão ao vivo em canais televisivos fechados ou pela *internet* para assinantes ou, ainda, com transmissão gravada e editada em canal aberto, dentre outras formas. Os jogadores convivem nesse grupo, sem comunicação com o mundo exterior à casa, familiares, amigos e espectadores, salvo em momentos especiais ou pelas câmeras e pelos microfones apontadas para seus cotidianos e competições. O reality show não parece possuir uma relação tão forte com a obra orwelliana, exceto por criar um sistema de vigília constante sobre os jogadores num

ambiente controlado e outros intentos acerca da privacidade. No entanto, sua vigília inicialmente parece bastante percebida, quando posteriormente vai se naturalizando, como os panópticos sociais.

Escrito em 1949, o livro de George Orwell narra a história de Winston Smith, que se passa em 1984, num futuro distópico em que as pessoas são excessivamente vigiadas pelo líder de um Estado totalitário, o Big Brother. Winston trabalha no Ministério da Verdade, alterando e falsificando documentos antigos com o objetivo de controlar “a verdade”, garantindo que a informação pública não contrarie a palavra do Big Brother e esteja em conformidade com o que prega o partido “Ingsoc”. Os cidadãos dessa sociedade são obrigados a venerar o Big Brother e aqueles que contestam a “verdade”, como Winston, são punidos pela Polícia do Pensamento com a morte.

O programa televisivo no Brasil pode experimentar em seu próprio funcionamento, ao longo de anos de exibição, diferentes ferramentas para melhor controlar e garantir o entretenimento a seus espectadores. Seja criando uma estrutura episódica como as novelas da Rede Globo em episódios diários, seja elaborando; seja experimentando jogos com diferentes características — física, de raciocínio, de resistência, de sorte etc. —, seja experimentando número diferentes de participantes ou de sua entrada em momentos distintos, dentre muitos outros experimentos e todas elas para garantir a mais alta audiência. Para Foucault, essa é outra importante característica do *panóptico*: “o Panóptico funciona como uma espécie de laboratório de poder. [...]” (FOUCAULT, 2014b, p. 198).

[...] Por outro lado, o Panóptico pode ser utilizado como máquina de fazer experiências, modificar o comportamento, treinar ou retreinar os indivíduos. Experimentar remédios e verificar seus efeitos. Tentar diversas punições sobre os prisioneiros, segundo seus crimes e temperamento, e procurar as mais eficazes. Ensinar simultaneamente diversas técnicas aos operários, estabelecer qual a melhor. Tentar experiências pedagógicas — e particularmente abordar o famoso problema da educação reclusa, usando crianças encontradas; ver-se-ia o que acontece quando aos dezesseis ou dezoito anos rapazes e moças se encontram; poder-se-ia verificar se, como pensa Helvetius, qualquer pessoa pode aprender qualquer coisa; poder-se-ia acompanhar ‘a genealogia de qualquer ideia observável’; criar diversas crianças em diversos sistemas de pensamento, fazer alguns acreditarem que dois e dois não são quatro e que a lua é um queijo, depois juntá-los todos quando tivessem vinte ou vinte e cinco anos; haveria então discussões que valeriam bem os sermões ou as conferências para as quais se gasta tanto dinheiro: haveria pelo menos ocasião para fazer descobertas no campo da metafísica. O Panóptico é um local privilegiado para tornar possível a experiência com homens, e para analisar com toda certeza as transformações que se pode obter neles. O Panóptico pode até se constituir em um aparelho de controle sobre seus próprios mecanismos. [...]. (FOUCAULT, 2014b, p. 197-198)

Sobretudo, o *panóptico* pode funcionar como um esquema, se difundindo no corpo social (na educação, na medicina, no trabalho, no castigo) — sem se desfazer nem perder nenhuma de suas propriedades — e se tornando uma função generalizada. Ou seja, o *panóptico* apresenta duas imagens da *disciplina*: a primeira, enquanto instituição social, ela funciona com uma unidade — a escola, o hospital, a clínica psiquiátrica, a oficina, o presídio —; a segunda, enquanto mecanismo que melhora o exercício do *poder*, tornando-o mais econômico, útil, eficiente. O *panóptico* vai “[...] de um esquema de disciplina de exceção ao de uma vigilância generalizada [...]” (FOUCAULT, 2014b, p. 202).

3.2.2 Imprensa

“Onde a Dona Divergência com o seu archote
Espalha os raios da morte,
A destruir os casais”

Tom Zé (2003)

Em **Joelma**, a imprensa — ou num sentido em “Dona Divergência”, como crítica de Tom Zé — está constantemente presente no espetáculo através da linguagem radiofônica. Ela recorta, atravessa, conecta toda a encenação junto com os audiovisuais. Foucault (2014b) afirma, em **Vigiar e Punir**, que o poder não é exclusivo do Estado mas algo que se expande pela sociedade, não é meramente repressivo mas disciplinador e normalizador e intensifica o *saber* como uma peça de um dispositivo político que o produz; ou seja, o *poder* é algo que se exerce, está nas práticas ou nas relações de poder. Mas, sobretudo, Foucault considera que onde há poder há resistência.

O *poder* sempre esteve vinculado ao *saber*, não foi a imprensa que inventou essa vinculação, mas sempre se amparou nela quanto à relação que exerce com os corpos sociais. “Pois, *pode* mais aquele que *sabe* mais” (BERTOLINI, 2016, p. 54). Para Bertolini, o *saber-poder* reside nos eixos que Foucault chama de *conhecimento-verdade* e *discurso-poder* e a imprensa exerce seu poder sobre esses eixos, controlando aquilo que se visibiliza e se invisibiliza — o que se assemelha a controlar os discursos com valor de *verdade*.

Ao dar visibilidade a determinados discursos, a imprensa potencializa, consolida e constrói poderes. Por outro lado, quando tira certos discursos da vitrine midiática, a imprensa interdita poderes. Nesta gangorra midiática, pode-se concluir que a imprensa ajuda a articular um jogo social de poder/saber, no qual pode mais aquele que sabe mais. (BERTOLINI, 2016, p. 56)

No espetáculo, o *saber-poder* não está restrito à imprensa, mas conecta-se ao julgamento e prisão de Joelma. Tampouco a *vontade de saber* está restrita às instituições sociais, João figura a *microfísica do poder*, levando para a instância *molecular o poder e a resistência* enquanto relações. Contudo, a imprensa é a que se mostra mais presente na obra.

Curiosamente, a personagem que apresenta a rádio A Voz do Céu é um homem e parece tomar os sentidos também dos *duplos* artaudianos de Joelma. Ele apresenta na primeira cena, sua face andrógona e sem sobrancelhas: o locutor se travestirá Joelma em *performance* na canção **Dom de Iludir**, de Caetano Veloso. A rádio toca as músicas contraculturais, das quais Joelma performará algumas; apresenta os dados da violência contra pessoas de gênero e sexualidade *divergentes* e entrevista Joelma e os criadores do espetáculo teatral.

Por outro lado, é a imprensa que liga Joelma à prisão e ao julgamento por meio da ironia de um sorteio de rádio portátil. Articulado com a *vontade de saber* de João, que a estupra e mata o seu marido e conseqüentemente é morto por Joelma para defender-se, o *saber-poder* da rádio a leva a penitenciária por nove meses, antes de ser inocentada. A rádio ainda noticia seu crime, marca a passagem do tempo linear por meio de uma oração cristã e toca o hino de Ipiáú.

O poder normalizador e disciplinar da imprensa encontra no quadro “Papo Cabeça” da rádio local, por exemplo, a abertura para o pensamento contracultural contemporâneo, ou no “Pedido do Dia”, quando transmite o recado amoroso e lésbico e sobre isso comenta: “Novos tempos, músicas eternas”. É como se este *duplo* de Joelma abrisse passagem para uma nova ética na imprensa, que sempre esteve sediada na *tradição*. Ou seja, se por um lado, o hino, a oração e o homem — aí postos — filiam-se fortemente à *tradição* — de que falava em **Sebastião** —, ao nacionalismo — este é irmão gêmeo do regionalismo, que, em **Sebastião** novamente, tratava sobre a *nordestinização* — e ao patriarcado; por outro, encontram em **Joelma** outros sentidos.

A **Ave Maria** de Schubert, que marca tradicionalmente as 18h nas rádios locais pelo interior da Bahia, encontra no deslocamento do *locus* linear do tempo o deslocamento do *logos* do sentido da música na obra. A música que marca um tempo deslocado, marca o corpo de Joelma: sua sexualidade atacada, seu amor destruído e seu corpo encarcerado. O hino de Ipiaú que toca na rádio poderia colocar esse *duplo* de Joelma no nacionalismo, mas quando a própria Joelma silencia a Voz do Brasil, também símbolo desse nacionalismo, elaboram-se nesse instante um distinto sentido para a presença do hino de Ipiaú. Não é o regionalismo, mas Ipiaú, seu lugar, que tem sentido naquela canção. A marca no corpo de Joelma e a marca em seu lugar de *pertencimento* podem fazer sentido da rádio A Voz do Céu mais uma vez como *duplo* de Joelma.

LOCUTOR

Hoje será inaugurado o novo prédio da delegacia de Ipiaú. Uma nova estrutura que abrigará até 20 detentos. E olha só a novidade! O primeiro preso ganhará um rádio de brinde da Voz do Céu, sua emissora com a melhor frequência do interior. (ANEXO B)

Nas ironias do sorteio, Joelma viria a ser a vencedora do prêmio, quando um dispositivo de *saber-poder*, instaurado na personagem João, tenta descobrir a *verdade do sexo* de Joelma e apossar-se da *mulher* como um objeto: ele a estupra para satisfazer sua *vontade de saber* e mata seu marido pelo *poder patriarcal* que nele se presentifica na objetificação do feminino. Em sequência, Joelma matará João e se entregará, ainda em choque, à polícia. A ironia não reside somente na ligação com a polícia que a imprensa configura. Joelma teria seu crime noticiado pela própria rádio e se veria naquelas estatísticas dos dados da violência também noticiados pela rádio, como demonstração da eficiência *panóptica*. É das mãos de outro *panóptico* — policial — que Joelma receberá o prêmio: o rádio portátil — o *panóptico* da imprensa. Esse *presente de grego* poderia sugerir que a imprensa estende ironicamente assim seu projeto de *docilização* no presídio. Mas no espetáculo teatral, o tempo anacrônico nega essa extensão. Após receber seu prêmio, Joelma encontra a saída do teatro.

Joelma reaparece na cena com o mesmo figurino e caracteres da cena final do show. Ofegante e em silêncio ela desfila pelas bordas da cena e se dirige ao espelho. Sua imagem, do aqui — agora na cena e projetada na tela direita. Ela se olha e começa a se ‘desmontar’, retira os cílios, a peruca, o vestido, os sapatos e veste o vestido branco sujo de sangue que foi usado na cena da igreja e do assassinato. No início de sua troca de roupa é ouvido no ambiente a música composta com o cantarolar que ela executou no início da

encenação. Joelma se re-caracteriza, com uma nova peruca, coloca outros sapatos. Em dado momento os créditos do filme e do espetáculo começam a subir na tela da esquerda. Joelma neste momento pega a bicicleta e para antes de falar.

- Não importa como cada um nasce. Tem que se respeitar o que se é.
Joelma se dirige para fora do teatro e sai de cena. (ANEXO B)

Entregar-se à polícia não é apenas um ato impensado de quem está em choque, mas de um corpo que teve sua *potência* extraída pelos *dispositivos de poder* da *vontade de saber* e do *panóptico*; de um corpo sensível à naturalização da vigília. Esse pensamento aparece invertido em **Sebastião** quando, finalmente provido de poder — dinheiro e arma de fogo —, planeja astutamente entregar parte do dinheiro à polícia, certo de que o delegado acreditará em sua história. Nos dois espetáculos, a imprensa ainda tem a função de conectar os personagens à polícia, seja em **Joelma** pela ironia do sorteio, seja em **Sebastião** pela ameaça direta que recebe da locutora.

Quando a Rádio A Voz do Céu toca as músicas contraculturais que embalam as *performances* de Joelma, noticia os dados da violência contra pessoas de gênero e sexualidade *divergentes* e entrevista Joelma e os criadores do espetáculo teatral, ela ganha o sentido dos desejos da personagem. A imprensa é também *duplo* de Joelma, assim como é o figurino, o cinema, a *performance*, a atuação, o cenário — com seus sentidos caóticos que mergulham visualmente o espectador na personagem. Joelma se virtualiza nas mídias eletrônicas cinematográficas e radiofônicas como estratégia para burlar a ciência. Ao passo que se expressa na contracultura e como *duplo* de Joelma, a rádio é também um *panóptico* e dispositivo de *poder*. Ou seja, tem o sentido da multiplicação de Joelma e o sentido do *poder* que opera sobre ela e que marca em seu corpo as suas ironias.

Em **Joelma**, a rádio ainda recebe o nome de A Voz do Céu, o que para essa personagem, que tem forte ligação com a fé cristã, pode soar como um anunciador divino e que atesta a *verdade*. A imprensa ganha então esse caráter de *verdade*, uma *verdade divina*, como um anunciador direto de Deus. Seu *slogan* ratifica ainda mais esse caráter: “sua emissora com a melhor frequência do interior”. Quando se somam *slogan* e nome, “a melhor frequência” ganha sentidos de melhor opção, de conselho divino, de *verdade*; ou ainda ganha o sentido de *onipresença* garantida por sua ironia, que estende sua presença, para além das cidades, à prisão.

A imprensa em **Joelma** é muito presente no espetáculo, ratificando a função generalizadora do *panóptico*, e disciplinadora, aconselhando seus ouvintes com

conselhos com caráter de *verdade divina*. É preciso dizer que o aparelho de rádio portátil em **Joelma** parece ser o mesmo usado em **Sebastião**, o que em linguagem cinematográfica chamamos de *easter egg*. Eles são segredos escondidos ou ironias presentes nas obras e que as conectam de alguma forma. A generalização do panóptico estende sua ação por mais de um espetáculo trazendo a imprensa nas duas obras sobre a representação do mesmo objeto.

A imprensa, em **Sebastião**, tem uma passagem muito rápida, mas ela escancara o *panóptico*. Por outro lado, ela é referenciada diversas vezes no espetáculo, a exemplo da versão brasileira do programa televisivo **Big Brother** no ano da queda da aeronave em Maracangalha (2007) ou da disputa eleitoral entre os candidatos reais à Presidência da República do país, midiada e mediada pela imprensa e assemelhando-a a um jogo, no ano de 2010. Para Sebastião, um corpo fractal que afirma seu vício em jogos, parece não fazer qualquer distinção entre o prazer que sente por um jogo ou por outro. Sebastião adora jogos e, portanto, adorou o jogo das eleições presidenciais de 2010 e o jogo **Big Brother Brasil 7**.

A disputa do prêmio e a saída de Fani do programa. Alemão viria a ser o vencedor do jogo — como suspeita Sebastião — e ganharia uma pequena fortuna de um milhão de reais (GIRÃO, 2015). A disputa entre três, do total de nove candidatos. Marina Silva, José Serra, Dilma Rousseff teriam as maiores intenções de votos, segundo pesquisas veiculadas na própria imprensa, a exemplo do site de notícias **G1**, da Rede Globo (IBOPE..., 2010). A última viria a ser eleita pela maioria dos votos válidos e primeira presidente mulher do país. Sebastião elenca entre todos os *personagens-signo*, dos quais dissertei no primeiro capítulo, os três candidatos, como se estes fizessem parte da comunidade de Maracangalha.

Ainda que a Rede Globo disponibilize o cotidiano dos confinados para assinantes de seus canais, a TV apresenta um programa diário de curta duração e outro programa semanal com duração mais estendida com um resumo dos acontecimentos do período. Essa seleção ganhou características novelísticas, conferindo qualidades aos jogadores que se aproximam de características das novelas brasileiras, estas, por sua vez, inspiradas no melodrama e no teatro de revista. Suas *personagens-tipo*, como o galã, a mocinha, o vilão, estiveram presentes em várias edições e ganharam dramas desenvolvidos internamente, na relação com outros jogadores, ou importados de suas vidas prévias ao início do programa. Num jogo em que a empatia vale uma pequena fortuna, a construção de heroísmos e

vilanias éticas e estéticas, assim como seus melodramas, surpresas, reviravoltas, clímax e condução do apresentador condicionam aquilo que ficcionalmente o *reality show* apresenta como livre escolha dos telespectadores. Existem alguns relatos de supostos candidatos ao confinamento disponíveis na *internet* nos quais a seleção e orientação dos jogadores parecem determinar o papel que cada um teria no drama³⁸.

Não muito distinta é a relação entre a teledramaturgia e o jornalismo brasileiros. Helena Castro de Alencar (2012) em seu artigo “Novelização no telejornalismo brasileiro” reflete acerca dos casos policiais de longo desfecho e noticiados cotidianamente nos telejornais, a exemplo também daqueles retratados por Luiz Marfuz (1996) em sua dissertação de mestrado **A Curva e a Pirâmide**, quando analisa o caso Van-Lou, no Rio de Janeiro de 1974. Alencar observa que existe um hábito dos telejornais brasileiros em considerar a audiência como critério primordial na seleção de seu conteúdo.

Sua crítica recai sobre a alegação de que os responsáveis pelos telejornais justificam suas escolhas pela terceirização da responsabilidade dela, ou seja, os telejornais apontam para o telespectador a responsabilidade de sua seleção na luta pela audiência. No entanto, trata-se de uma escolha consciente do telejornal em estabelecer o aspecto mercadológico como critério para sua pauta, bem como sua proatividade em repercutir fatos de relevância duvidosa e de apelo à audiência. Ao longo das últimas décadas, muitos outros casos de aspectos polêmicos e forte apelo emocional foram noticiados nos telejornais brasileiros e assim a imprensa reivindica, pela exaustiva repetição, a *centralidade* do problema, mantendo o tema no ar por quanto tempo a audiência considerar relevante; a *verdade* sobre o caso acerca da alcunha de imparcialidade; e seus altos índices de audiência. Ou seja, a imprensa dramatiza e naturaliza seus discursos:

[...] a serialização da história, a narração emotiva do repórter, a presença de muitos personagens e coadjuvantes, bem como de diversos núcleos narrativos, e a edição dos diálogos de forma a destacar a subjetividade dos entrevistados e criar uma tensão narrativa. Além disso, a sequência narrativa destacaria elementos como a providência divina, a virtude dos protagonistas e o sofrimento por amor, a vilania, a vitimização, a peripécia (ou reviravolta) e o resgate ou o ‘trunfo da virtude’. (ALENCAR, 2012, p. 8).

³⁸Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/ramosaline/coisas-que-aprendi-participando-de-um-processo-de?utm_term=.qoWXqmn8G#.ombBYmL62>. Acesso em: 4 abr. 2018.

Alguns dos casos ganharam desdobramentos, como novelas e minisséries baseada em seus acontecimentos, a exemplo de **Senhora do Destino**, referente ao caso Pedrinho, em 2002; ou **Quem Ama Não Mata**, inspirada no caso Ângela Diniz, de 1976; ou programas dedicados exclusivamente a tratar de casos similares, a exemplo do **Linha Direta Justiça**, todos produzidos pela Rede Globo. No clímax do período de consolidação da audiência brasileira, os telejornais aprenderam com suas próprias novelas como suas narrativas lhes ajudariam a conquistar e disciplinar seus telespectadores.

Desse modo, não fica difícil perceber como o *panoptismo* do **Big Brother** serve de laboratório para a imprensa de como conduzir o interesse dos telespectadores por suas notícias jornalísticas e seus jogos novelísticos de modo a dirigir seus votos, seja no *reality show*, seja na comunidade de Maracangalha após a queda da aeronave; sejam nos enunciados de A Voz do Céu em **Joelma**, sejam nas eleições presidenciais.

Assim que o noticiário radiofônico é posto em cena, a locução destaca que aquela não se trata da primeira vez que a rádio trata do assunto, o que revela seu caráter de repetição novelística. “Voltamos caros ouvintes trazendo mais informações sobre o acidente do avião” (ANEXO A). Sua entonação enfática e o diálogo com o personagem dão o caráter dramático à notícia.

- Quanto?

R\$ 5,6 milhões que eram transportados foram saqueados na tarde de hoje em Maracangalha

- eu Vi Zé peroba tomou uma queda muito engraçado (ANEXO A)

Mas a imparcialidade que a imprensa “isenta” dissimula é posta de forma escancarada em **Sebastião**. A imprensa declara seu apoio aos bancos quando seleciona em seu discurso expressões que culpabilizam a comunidade: “Segundo a PM, moradores das imediações *violaram* os malotes e *saquearam* o dinheiro, que pertencia a vários bancos” (ANEXO A); ou quando ameaça:

As buscas estão sendo realizadas na periferia das cidades de Pojuca, Candeias e Catu, vizinhas de São Sebastião do Passé e de Maracangalha, daqui a pouco caros ouvintes pode ser a sua casa, fique atento. Vamos fazer um apelo para as pessoas que por desventura tenham participado desse saque e estejam nos ouvindo:

- Apele:

Devolva este dinheiro.

- Oxi

Ou então você vai se ver é com a polícia. Viu ladrãozinho.

- Como é que é?

Não gostou?

- Não

Mude de rádio. A situação parece que vai piorar. Aqui se faz e aqui se paga. É lamentável. Um dinheiro do céu que vira uma maldição.

- Essa mulé é muito avexada, ela tá pensando que é quem (ANEXO A)

O *panóptico* da imprensa tem seu efeito reduzido pelo poder investido a Sebastião na cena, mas não anulado ou invertido. A imprensa dialoga com Sebastião como se estivessem um diante do outro. Faz funcionar o seu *panóptico* fazendo Sebastião acreditar que está sendo observado, vigiado por alguém que ele não vê: a polícia e a própria imprensa. Ela coage Sebastião, falando dos riscos que corre entre o poder da polícia e da falsa polícia, de forma que ele, mais uma vez, recorre à sua astúcia fuga: o que o leva à polícia. Mas será contra o laboratório de maldade do *panoptismo* policial que Sebastião encontrará seu calvário.

Figura 14 – A imprensa coage Sebastião



Sebastião estabeleceu um breve e rápido diálogo com a imprensa enquanto ouvia as notícias acerca da queda da aeronave pelo programa de rádio. Sebastião encontra-se blindado por um poder que o dinheiro e a arma de fogo lhe revestem no mesmo momento em que excreta todos os méritos que o capital lhe possibilita conquistar: uma “concessionária toda” de fezes, coisas sem importância, mas pseudonecessárias num mundo governado pelo consumo. Mas este não parece ser o único sentido possível na cena. Se por um lado, Sebastião enuncia seus sonhos de consumo enquanto defeca, demonstrando um sentido de desprezo pelos desejos elencados, por outro, limpa-se com dinheiro, como na expressão popular que designa aquele que tem uma fortuna.

[...] E agora? (olha a cédula, pega ela, a expõe e em seguida limpa o cú com ela). Guardado o de Deocleciano. (guarda um monte). Eu podia pegar um tanto e enterrar. (guarda na bolsa). Outro tanto eu podia deixar... (Guarda na bolsa) Esse eu levo comigo, pego um ônibus até Alagoinhas, de Alagoinhas eu vou até Petrolina, de Petrolina eu vou pra Juazeiro do Norte. Esse aqui eu vou entregar pro delegado. (coloca o dinheiro na boca e se levanta enquanto entra o som de avião). (ANEXO A)

Esse desprezo pelo dinheiro e com o pagamento da dívida, possibilita pensar que o interesse de Sebastião não é o dinheiro ou não apenas ele, mas sim o jogo e seu desejo de transformar a paisagem cristalizada da *tradição*.

3.2.3 Polícia

“O medo, o medo tem que censurar para criar
A parceria da pedra com a vidraça”

Tom Zé (2003)

O *panóptico* policial não poderia estar ausente, pois, segundo Michel Foucault, ele é o elemento responsável por controlar todo o corpo social. O dispositivo da vigilância da sociedade e suas ações se dão no cotidiano, na banalidade que mantém o corpo dos sujeitos da lei atentos aos seus limites, de forma *disciplinada* e *dócil*.

Mas se a polícia como instituição foi realmente organizada sob a forma de um aparelho de Estado, e se foi mesmo diretamente ligada ao centro da soberania política, o tipo de poder que exerce, os mecanismos que põe em funcionamento e os elementos aos quais ela os aplica são específicos. É um aparelho que deve ser coextensivo ao corpo social inteiro, e não só pelos limites extremos que atinge, mas também pela minúcia dos detalhes que se encarrega. O poder policial deve-se exercer ‘sobre tudo’: não é, entretanto, a totalidade do Estado nem do reino como corpo visível e invisível do monarca; é a massa dos acontecimentos, das ações, dos comportamentos, das opiniões — ‘tudo o que acontece’; o objeto da polícia são essas ‘coisas de todo instante’, essas ‘coisas à toa’ de que falava Catarina II em sua Grande Instrução. Com a polícia estamos no indefinido de um controle que procura idealmente atingir o grão mais elementar, o fenômeno mais passageiro do corpo social: [...]. (FOUCAULT, 2014b, p. 206)

A polícia, em **Sebastião**, será analisada aqui tomando como objetos de análise, a prisão, o delegado e a milícia. Para Foucault, a prisão é a “peça essencial no conjunto das punições”, pois seu nascimento “marca um momento importante na história da justiça social”, ela se estende à toda a humanidade, se caracterizando igualitária”, por ser “exercida da mesma maneira sobre todos os seus membros”, e que se pretende “autônoma”, “na qual cada um deles é igualmente representado”. Mas

o nascimento da prisão também marca “um momento importante na história desses mecanismos disciplinares que o novo poder de classe estava desenvolvendo: o momento em que aqueles colonizam a instituição judiciária”. Para o autor, ela tem como tecnologias a perda da liberdade como regra geral — a restrição da mobilidade com a restrição do espaço —, o tempo da pena medido pelo delito — a perda do tempo de vida do aprisionado —, a disciplina para a docilização do sujeito. “Em suma, o encarceramento penal, desde o início do século XIX, recobriu ao mesmo tempo a privação de liberdade e a transformação técnica dos indivíduos” (FOUCAULT, 2014b, p. 223-225).

Essa privação de espaço e de tempo a que o encarceramento penal recobre não coincide com a privação do espaço e do tempo do corpo espaço-tempo de Sebastião. O tempo e o espaço ganham liberdade em seu *corpo-fractal*, desvinculando-se de sua forma linear e coerente para desorganizar espaços e tempos e dispô-los anacronicamente ou que se perceba interrompido por um sorteio, como acontece na cena da prisão. A privação do tempo e do espaço da prisão é seu mecanismo para exercer *poder* sobre o indivíduo, enquanto que a mediação do espaço e do tempo em **Sebastião** é sua metodologia para ampliar sua *potência*, numa tentativa constante de colocá-lo fora definitivamente das tradições, de *desterritorializá-lo*. Seu *corpo-fractal* põe em movimento, junto com suas *personagens-tipo* e *personagens-signo*, a *linha de fuga*, que é seu *desejo* e é o próprio Sebastião.

“A solidão é a condição primeira da submissão total” (FOUCAULT, 2014b, p. 230). Isolado do espaço social, mas com todos os seus personagens encarcerados na mesma cela e no mesmo corpo, Sebastião não se desfaz de seu plano. Ele, assim como cada uma das suas *personagens-signo*, luta desse modo contra dois poderes que se estabelecem no campo jurídico, segundo o pensamento foucaultiano. De um lado, a *ilegalidade dos direitos*, da qual sua pobreza é consequência. Não são suas rejeições que o conduzem à sua pobreza, pois antes de Sebastião rejeitá-las, ele já havia sido rejeitado por uma *questão de classe*. Por outro lado, a *ilegalidade dos bens*, que comete ao se apoderar do dinheiro (bem capitalista) de seus proprietários (os bancos).

Aqui vale lembrar a pergunta do poeta e teatrólogo alemão Bertolt Brecht (1988, Macheath, Ato 3, Cena 9, pg. 103) em sua peça teatral **A Ópera dos Três Vinténs**: “O que é um assalto a um banco comparado à fundação de um banco?”. Em tom irônico, Sebastião concorda com Brecht quando o personagem descobre que o

dinheiro pertencia a bancos. Ele abre em forma de leque maços de dinheiro em suas mãos e sorrindo afirma “Era de banco!”³⁹, colocando no passado a posse do banco sobre o dinheiro e apresentando à sua frente o dinheiro que agora lhe pertence. Seu sentimento é próprio de quem “quebrou a banca” do cassino. De quem tirou a sorte grande e venceu o jogo.

O delegado é aquele que administra esse panóptico, que desenvolve dentro dele os experimentos do laboratório de maldade com suas técnicas corretivas: os “inquéritos”, as “sociedades”, as “providências”, os “programas”. Essas “sociedades” podem ser entendidas nos contextos dos espetáculos como órgãos de regulação do próprio governo, pela mídia, por organizações não governamentais com ação no campo dos direitos humanos e o Ministério Público Federal. Em **Sebastião**, estes últimos sequer são postos em cena ou mencionados. No entanto, os primeiros estavam polvorosos com a procura do dinheiro: o aparato policial, midiático, médico, além dos representantes dos proprietários dos bens, aqueles responsáveis pelo transporte e aqueles responsáveis pela segurança dos valores. Nem todos para resgate do montante, mas para si. As “sociedades” não podiam nessa situação “controlar o funcionamento das prisões e propor sua melhoria” (FOUCAULT, 2014b, p. 226-227). O que permitiu ao delegado, no solo teatral, uma abertura ainda maior para exercer o poder de polícia: trancar, esperar, inquerir, registrar os atos legais, ocultar os atos ilegais e organizar seus “programas”. Esquadrinhar o corpo do detento exercendo seu papel de docilizador geral.

A prisão deve ser um aparelho disciplinar exaustivo. Em vários sentidos: deve tomar a seu cargo todos os aspectos do indivíduo, seu treinamento físico, sua aptidão para o trabalho, seu comportamento cotidiano, sua atitude moral, suas disposições; a prisão muito mais que a escola, a oficina ou o exército, que implicam sempre numa certa especialização, é 'onidisciplinar'. Além disso a prisão é sem exterior nem lacuna; não se interrompe, a não ser depois de terminada totalmente sua tarefa; sua ação sobre o indivíduo deve ser ininterrupta: disciplina incessante. Enfim, ela dá um poder quase total sobre os detentos; tem seus mecanismos internos de repressão e de castigo: disciplina despótica. Leva à mais forte intensidade todos os processos que encontramos nos outros dispositivos de disciplina. Ela tem que ser a maquinaria mais potente para impor uma nova forma ao indivíduo pervertido; seu modo de ação é a coação de educação total: [...]

Este reformatório integral prescreve uma recodificação da existência bem diferente da pura privação jurídica de liberdade e bem diferente também da simples mecânica de representações com que sonham os reformadores na época da Ideologia. (FOUCAULT, 2014b, p. 228)

³⁹ Essa versão não se lê no texto no Anexo A, mas pode ser verificado em vídeo.

O delegado modula o espaço, arbitra sobre o confinamento de Sebastião e a comunidade de Maracangalha; modula o tempo da pena, arbitra o tempo que cada um deve ficar preso sem julgamento; modula as *vontades de saber* do “inquerito” policial e dos registros administrativos; e modula os “programas” que opera sobre a *ilegalidade do direito*, a exemplo da milícia. Reside nesse conjunto de ações a sua gestão da “modulação penal”.

Se o princípio da pena é sem dúvida uma decisão da justiça, sua gestão, sua qualidade e seus rigores devem pertencer a um mecanismo autônomo que controla os efeitos da punição no próprio interior do aparelho que os produz. Todo um regime de punições e de recompensas que não é simplesmente uma maneira de fazer respeitar o regulamento da prisão, mas de tornar efetiva a ação da prisão sobre os detentos. (FOUCAULT, 2014b, p. 239)

Resistente em sua astúcia do pacto *divino-capitalista*, Sebastião não cede e o delegado desiste das tecnologias legais e recorre àquelas que se encontram na marginalidade da lei: a milícia. Se os “inqueritos” e as violências institucionais dos “programas”, o desconforto na cela lotada e o tempo de sua espera não conseguiriam corrigir, adequar, normalizar Sebastião, o método do delegado que se coloca verbalmente fora da lei, mas que ocorre ativamente no interior dela, deve ser adotado. O delegado, fazendo funcionar a polícia como *dispositivo de poder* que é, aciona a milícia.

A milícia coloca Sebastião em rota de colisão com a morte. O retorno ao suplício corporal medieval associado ao poder de polícia, mas, desta vez, sem plateia. O carrasco não apenas cobre seu rosto com o capuz da morte para anular a sua identidade e para que não possa ser reconhecido — pois está também sobre o julgo da lei “igualitária” —, como também exerce a sua atividade no silêncio da noite, fora da vista do *panoptismo*.

Todo aquele ‘arbitrário’ que, no antigo regime penal, permitia aos juízes modular a pena e aos príncipes eventualmente dar fim a ela, todo aquele arbitrário que os códigos modernos retiraram do poder judiciário, vemo-lo se constituir, progressivamente, do lado do poder que gere e controla a punição. (FOUCAULT, 2014b, p. 240)

O *panóptico* policial faz funcionar um *biopoder* que se dá na relação de Sebastião com a prisão em seu corpo-espaço — em cena, restrito pela imbricação iluminação-espaço, iluminação-corpo e corpo-espaço, ratificando a mediação dos

dispositivos cênicos pelo corpo de Sebastião na construção desses espaços simbólicos —; se dá também na relação jurídica entre Sebastião e o delegado — personagem anônimo e arquétipo da polícia, patrulha de todo corpo social; patrulha do *corpo-fractal* de Sebastião —; e se dá ainda na relação de Sebastião com a milícia — personagem alegórica e anônima sob o capuz que lhe reveste a máscara da morte, que se coloca em cena na mediação do figurino pelo corpo. Seu *biopoder* esquadrinha o corpo de Sebastião na relação com o ambiente e com as personagens coletivas e o *atuante*, por sua vez, media em seu corpo tais espaços e personagens.

Essa complexa relação ética e estética de esquadrinhamento e mediação a que estão submetidos os corpos da personagem e do *atuante* parecem contribuir para a multiplicação dos sentidos da obra e assim encontrar similitudes entre os corpos de Sebastião e Joelma. Sebastião tem seus corpos fractalizados para multiplicar-se e o corpo de Joelma, multiplicado para fragmentar-se e assim, perder a referência. Ambos elaboram *linhas de fuga* dessa *signalética* do *poder*. Ou seja, Sebastião fractaliza seu corpo para driblar o *poder* cristalizador das tradições, fixo num tempo passado e que não tangencia sua vida no presente, enquanto Joelma multiplica e virtualiza a si mesma, numa duplicação de si, multimidiando-se em linguagens distintas e nos discursos dos dispositivos cênicos que no solo a repete para burlar o *saber-poder* das ciências e traçar suas *linhas de fuga*.

Se “onde há poder há resistência”, como analisa Foucault (2015, p. 104), suas renúncias éticas e estéticas se põem como uma resistência à *palavra-prisão*, que esquadrinha seus corpos sob o *poder* de uma *biopolítica* disciplinatória. No entanto, Joelma e Sebastião são confrontados com os *panóptico* da imprensa e este, os conecta ao *panóptico* da polícia. O que podem tais corpos elaborar como resistência a um *panóptico* que generaliza sua vigilância e serve de laboratório de poder?

3.3 VERDADE

As grandes contribuições do pensamento foucaultiano podem ser vistas inferidas em diversas áreas do conhecimento e na própria rarefação das diferenças entre essas áreas. Como se suas análises conectassem diversos aspectos do conhecimento, mas que podem também ser percebidas como uma contestação da concepção do homem sobre a *verdade*. Michel Foucault, ou Judith Butler e Edith Modesto, ou Durval Muniz de Albuquerque Jr e Martinello, não tentam elaborar uma

verdade sobre aquilo que pensam, mas questionam a própria *noção de verdade* e aquilo que lhes confere esse estado a um modo privado de pensar. Para tanto, discutem também as questões que atravessam o *estatuto de verdade* e suas implicações jurídicas, medicinais, psiquiátricas, históricas, epistemológicas, econômicas, políticas.

O *estatuto de verdade* da ciência, assim como o da *tradição*, é um modelo excludente que restringe outros modos de pensar, legando a eles uma marginalidade que lhes afasta da *verdade*, cabendo tão somente à ciência o seu estatuto. Poderíamos afirmar ainda que na epiderme dessa célula a que chamamos “ciência”, esteja a *tradição*, que serve à *verdade*, seja pela *verdade divina* medieval e clássica, seja pela *verdade científica* clássica. Desse modo, podemos entender que cabe à ciência dirimir sobre a *verdade*, cabendo à *tradição* repeti-la indefinidamente e elaborar uma *verdade* por um processo de naturalização do enunciado.

Essa *verdade* da ciência parece fundar-se na dicotomia entre corpo e mente, razão e emoção, quando o pensamento clássico, emancipado por René Descartes e Emmanuel Kant, reivindica suas separações, fazendo-as transitar entre a emoção sem razão e esta sem aquela. Para o pensamento foucaultiano, essa dicotomia não é tão verdadeira como se pretende naturalizar, pois suas relações parecem muito mais interdependentes.

O próprio processo de naturalização desse conhecimento na categoria da *verdade* se mostra num estado de repetição insistente, no qual cabe à ciência decretar a *verdade*; e à *tradição*, a função de sedimentar aquele conhecimento como *verdade*. Culturas, objetos, saberes, sujeitos não são *naturais*, mas elaborados historicamente pelo homem e seus modos de vida. O que me leva ao questionamento também da naturalização do *contrato social*. Michel Foucault entende que o fenômeno é real, enquanto que a teoria é forjada pelo homem.

Desse modo, o *estatuto de verdade* reivindicado pela ciência, que segmenta e ignora os sentimentos em detrimento à razão, marginaliza o conhecimento que imana do corpo — ainda tomando metafisicamente o corpo independente da mente. Aos saberes do corpo foram reservados apenas o aparente.

A crítica distribuída por Friedrich Nietzsche ao pensamento metafísico também percorre caminhos similares a crítica foucaultiana. Quando ele afirma que o homem matou Deus, pode ser entendido que a *verdade científica*, uma vez que a ciência é uma criação humana, vem substituindo a *verdade divina*, antes predominante. Ou

seja, a ciência tomou o *estatuto de verdade* pra si, que antes fora reivindicada pela religião, diminuindo o *locus* e o *logos* da *verdade divina* a cada passo que a ciência dá. Poderíamos numa metonímia dizer que a “ciência” matou Deus, mas não estando a ciência na categoria de sujeito — aquele que age — e sim na categoria de coisa, Nietzsche afirma “o homem matou Deus”. Nesse pensamento, a ciência parece tornar-se a nova religião. O que não significa dizer que os conhecimentos científicos são inválidos — nem poderia me propor a um pensamento tão universalista, como faz a ciência —, mas parece dizer mais sobre como o homem lida com a *verdade*.

Nessa perspectiva, Michel Foucault trata o *saber* como um modo de *poder*, ao que chama “saber-poder” e para o qual os homens construíram uma série de *dispositivos* que esquadrinham o corpo dos sujeitos sociais para dele extrair conhecimento e estabelecer uma relação de poder sobre ele. Não é sem-porquê que Fábio Vidal passa em seus espetáculos pelos processos de fractalização e multimídiação, que se dão eticamente numa renúncia da verdade clássica sobre o sujeito — a ontologia integral — e esteticamente numa renúncia ao teatro clássico burguês, para deles confundir os panópticos e seus sistemas de *saber-poder*, nas obras de Vidal representadas pelos organismos sociais da polícia e da imprensa. No entanto, até mesmo essa segmentação entre ética e estética parece inventada, uma vez que se pode verificar na ética um modo bastante estético de se relacionar, assim como o contrário, ao que poderíamos entender por “est-ética”. É sobre as renúncias *est-éticas* contra o trabalho e a *tradição* que Sebastião tenta se colocar fora desse sistema sociolinguístico, e sobre as renúncias *est-éticas* contra a ciência e a crença institucionalizada que Joelma faz o mesmo. É fragmentando e multiplicando suas repetições de si que Fábio Vidal se insere e traça o percurso sinalético de seus personagens na fuga desses sistemas.

4 DEVIR

“Sem linguagem nova não há realidade nova”

Glauber Rocha (1964)⁴⁰

Os aspectos da morte — ou poderia dizer, das mortes — de Sebastião e a saída — ou as saídas — do teatro de Joelma parecem apresentar singularidades e pluralidades em seus desfechos — por vezes encerrando todas as possibilidades na morte, por outras abrindo-se para o caos da vida. Ambos, submersos nesse jogo de conceitos contraculturais, sugerem a construção e ocupação de um outro lugar discursivo-social pelos espetáculos, nos quais o corpo do *atuante* parece assumir a mediação desse processo cênico. Mas que outros espaços são construídos e ocupados?

4.1 UM OUTRO ESPAÇO

Estes outros espaços podem ser entendidos como o *locus* para onde se transporta um novo *logos* e que, portanto, apresenta uma outra *est-ética*. Estes outros espaços podem encontrar sentido nos conceitos de *plano de imanência* de Gilles Deleuze e Félix Guattari ou de *heterotopia* de Michel Foucault.

4.1.1 Plano de Imanência

A *geofilosofia* de Deleuze e Guattari é definida por eles mesmos como uma filosofia de conceitos, em seu livro **O Que É Filosofia?**, pois este é o trabalho de uma filosofia, criar conceitos, nos quais identificamos singularidade e multiplicidade, alteridade e mobilidade, como seus pilares. Para eles, é na filosofia que *conceito* e criação se remetem um ao outro, num modo bastante singular. Enquanto o *conceito*

⁴⁰ Frase atribuída ao cineasta Glauber Rocha no ano de 1964, pelo prof. Christian Dennys Monteiro de Oliveira da Universidade Federal do Ceará (UFC) em seu experimento de crônicas: **Crônicas de Uma Terra Carnavalesca**. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=ZqICgAAQBAJ&pg=PT184&lpg=PT184&dq=%22Sem+linguagem+nova+n%C3%A3o+h%C3%A1+realidade+nova%22&source=bl&ots=3BOPrk_gjv&sig=xKsKkvtJ6CjuHPeNXCHU5nHdIDY&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwj_7KqE5t3cAhWSylkKHYNnA5EQ6AEwDXoECAIQAQ#v=onepage&q=%22Sem%20linguagem%20nova%20n%C3%A3o%20h%C3%A1%20realidade%20nova%22&f=false>. Acesso em: 8 ago. 2018.

se elabora numa articulação radical, que leva o problema filosófico até sua saturação ou fechamento. A *verdade* que cabe ao *conceito* é aquela que se manifesta em sua criação: singular, jamais universal. É sempre um novo evento dos seres e das coisas: outro espaço, outro tempo, outra matéria, outro pensamento: o singular não se universaliza. Os problemas mudam e os *conceitos* devem estar, portanto, em movimento, em um processo constante de criação de conceitos, mas sobretudo de criação da própria vida, na elaboração da diferença, como acreditam eles.

Desse modo, entendo que a *geofilosofia* é uma filosofia de *conceitos* em movimentos — segundo eles, em um *plano* em constante estado de *imanência*, e este (o *plano de imanência*) também em movimento e, ambos, em alta velocidade. O pensamento na multiplicidade veloz do caos se fazendo, se desfazendo e se refazendo em repetição e criação. Enfrenta-se o caos lançando-se nele e traçando um *plano de imanência*. É neste plano, imerso no caos e presente no agora, que se criam e se movimentam os conceitos; e no encontro da singularidade do *conceito* com a multiplicidade dos *planos caóticos de imanência* que se dá o alcance de seus *territórios*.

O “todo teatro”, como escreve Lúcia Romano (2008), poderia ser entendido como um outro espaço criado e ocupado pelo corpo, no entanto, nem todos elaboram um *plano de imanência*. Muito menos a arte contracultural ou o Teatro Físico podem garantir este lugar. Quando, em entrevista, Fábio Vidal abre-se para os enunciados acerca da obra, ele afirma registrar diversos *insights* como um processo de mapear os sentidos de suas obras. Essa *cartografia* o localiza no caos de seu processo criativo, num processo de *imanência* no qual coloca *conceitos* em movimento e se esquivava dos modelos de dominação.

Para a filosofia de Deleuze e Guattari, o pensamento é uma experimentação e a escrita do filósofo é a narrativa de um *personagem conceitual*, de um *outro* que fala, recusando a identidade em favor da alteridade. Esse *outro*, por sua vez, é um *nômade*: um filósofo de pensamento *nômade* caminhando com seus sentidos, suas relações, afetos e com seus acontecimentos pelos *conceitos* que cria imerso no caos do seu *plano de imanência*. E é justamente este pensamento *nômade* que coloca tudo em movimento: *conceitos*, *plano de imanência*, mas também a própria vida.

Colocar os *conceitos* em movimento é questionar o *status quo*, é criar modos de *resistência* aos modos de dominação, que extraem das *minorias* suas *potências* num processo de *minoração*. Esse constante movimento nos abre o *devenir*. Sempre em

movimento produzimos novos *por vir*. Na *geofilosofia* deleuze-guattariana, *devir* é transformação, é um estado revolucionário de diferença que nos afasta dos modelos de dominação e nos aproxima de um estado *potente* de *minoría*, como um constante estado revolucionário.

Deleuze e Guattari afirmam que, nesse movimento de constante mudança que faz e refaz seus *planos*, que coloca os *conceitos* em movimento, porque tudo está em movimento e o *personagem conceitual* está em movimento junto com o pensamento e a vida, os *personagens conceituais* encontram outros *nômades* pelo caminho e coletivamente traçam suas *linhas de fuga*. Não seria estranho, portanto, a multimídiação de Joelma — fazendo com que a personagem encontre a si mesma num *outro* que é o *duplo* — agenciar coletivamente sua *resistência*. Assim também não o é em **Sebastião**, fractalizando-se para multiplicar seu corpo por tantos personagens que desejam mudar as paisagens cristalizadas de classe e da *tradição* num encontro em liberdade.

Os solos de Vidal suscitam diferentes sentidos pelo mergulho que faz no caos entre a multiplicação de Joelma e a fragmentação de Sebastião. É como se Joelma e Sebastião fossem *personagens conceituais* de seus solos-*planos de imanência*, no qual sua filosofia do corpo é posta em operação. Seus *devires-revolucionários* se fazem nas diferenças e infiltram-se nas lacunas dos sistemas, expondo suas falhas e desestabilizando-os.

4.1.2 Heterotopia

No entanto, esses *planos* deleuze-guattarianos não devem ser entendidos como utópicos, pois é contra a *utopia* que os autores conceituam a *imanência*. Michel Foucault elabora o conceito de *heterotopia* em seu prefácio ao livro **As Palavras e as Coisas** (1999), bem como no texto **Outros Espaços** (2009, p. 415), o qual diferencia das *utopias* por creditá-las ser “a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais”.

As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque

fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a 'sintaxe', e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza 'manter juntos' (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. Eis por que as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da fábula: as heterotopias (encontradas tão frequentemente em Borges) dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases. (FOUCAULT, 1999, p. XIII)

Ao contrário das *utopias*, as *heterotopias* são espaços reais ressignificados ou assignificados, como sugere Deleuze e Guattari para seu *plano de imanência*, e que estão presentes em qualquer cultura; fazendo-os funcionar de maneira muito diferente, preciso e determinado; sendo capaz de justapor em um só lugar real, vários espaços; ligando-se mais frequentemente a recortes de tempo; podendo isolar-se ou permitir-se penetrável; e, por fim, exercendo uma função em relação ao espaço restante, que se desenvolvem em dois polos extremos (FOUCAULT, 2009, p. 416-421).

Assim como Galileu *desterritorializou* a noção de espaço medieval ao afirmar o espaço infinito e infinitamente aberto, o limitado lugar da Idade Média some na imensidão do espaço intergaláctico; ou Bachelard, mesmo se referindo a interiores, quando afirmou que não vivemos em um espaço homogêneo e vazio; Michel Foucault elaborou um espaço *heterotópico* da crise, que rompe com o *status quo* e um espaço *heterotópico* do desvio, que foge aos padrões de comportamento (CASTRO, 2015).

[...] a fecundidade do conceito [de heterotopia] reside justamente em seu deslocamento em relação a interpretações que pretendem atribuir ao espaço um sentido e natureza únicos ou essenciais, uma espécie de sentido transcendental dado de uma vez por todas, bastando que nos posicionássemos em uma perspectiva correta para desvelá-lo, dominá-lo. (CASTRO, 2015, p. 1-2)

Naquilo que podemos relacionar até aqui os solos **Joelma** e **Sebastião**, as obras de Vidal parecem elaborar — em suas tentativas de desterritorialização da *ontologia integral*, ou mais especificadamente, da *tradição*, da ciência e da crença — uma *heterotopia* na qual Joelma e Sebastião habitam, um espaço para além da *heterotopia* que poderia figurar o “todo teatro”, mas num *plano de imanência* em que os conceitos estão em movimento. Seus solos parecem transformar o espaço cênico numa trincheira *signalética* contra a *palavra-prisão*.

4.2 UMA GATA PARA SCHRÖDINGER

“Abacateiro serás meu parceiro solitário
 Nesse itinerário da leveza pelo ar
 Abacateiro saiba que na refazenda
 Tu me ensina a fazer renda que eu te ensino a namorar”

Gilberto Gil (1975)

Joelma é uma inflação do *signo* e abre o caminho, assim, para diversos sentidos. Essa inflação conecta-se ao discurso de identidade de gênero, como linhas que tentam traçar cursos que atravessem esta *signalética*. Nesse percurso — não líneo, caótico e sem padrão —, os problemas de gênero são atravessados. Essa linha não põe Joelma em fuga, mas desestabiliza os *sistemas* e seus *regimes de signos*. Sua linha é como uma seta do *desejo* de Joelma, portanto, a própria Joelma. É a *linha de fuga*, seu estado de *resistência*. Joelma confunde a *palavra-prisão* com a inflação de si, uma *signalética* ou *rizoma* dos signos do espetáculo.

Renuncia à ciência e à *ontologia integral* conecta-se com os problemas de sexo, raça e gênero, colocando a *mulher* Joelma nessa fermentação dos signos. As questões de gênero e sexualidade — colocadas por Michel Foucault, Judith Butler, Edith Modesto e atravessadas por Simone de Beauvoir, como haveria de ser — operam uma inflação das linguagens — teatral, mímica, circense, performática, da dança, radiofônica e cinematográfica —, rompendo as veias de um corpo *isotópico*, Joelma.

Essa *linha de fuga*, que é Joelma — sua *resistência* e existência *est-ética* ao ser expulsa de casa no início da adolescência, ao enfrentar as ruas, a estação, as boates e a televisão paulistas, mas antes para enfrentar a *palavra-prisão* —, abre a porta do teatro em que está e sai. Não seria sua saída uma fuga. A *linha de fuga* deleuze-guattariana não trata de uma estratégia de fuga, mas de enfrentamento. Seu *corpo-multimídia* e *tornar-se mulher* são *linhas de fuga* de uma Joelma que confunde a *ontologia integral* do sujeito e se insere nos *dispositivos de sexualidade* e de *aliança* para fazer implodir o *regime de signo* da *scientia sexualis* e seu binarismo. Este é o último momento em que se despede a Joelma do palco.

Ao sair do teatro, em audiovisual, ela ainda é observada no interior da sala de espetáculo, até que foge da câmera e dos olhares dos espectadores. Não se sabe mais dela. Onde foi Joelma? Opera-se aí um *devir* sobre o véu de *incerteza* que é teu

corpo-multimídia. Assim como se opera a *incerteza* sobre o gato *vivo-morto* de Schrödinger. Nem vivo, nem morto: num contexto subatômico, o gato está *vivo-morto*. A teoria da incerteza em **Joelma** opera seu *devir*. Retiram os olhares sobre ela: sem observadores, como o contexto subatômico de Schrödinger. Instala-se seu *devir-revolucionário*.

4.2.1 Mulher, Criança e Animal

Como em Deleuze e Guattari, ocorre inicialmente um *devir-mulher* em Joelma. Enquanto em suas filosofias o homem não tem um *devir* porque ele é a representação desse pensamento fixado num modelo hegemônico, que aprisiona em seu plano das ideias e *territorializa* tudo que o envolve; a *mulher* é o primeiro *devir* para desestabilizar a *palavra-prisão* da *forma-homem*, seus sistemas hierárquicos, científicos e com sede nas *tradições*. O *devir-mulher* permite ao *personagem conceitual* (Joelma) liberdade de transitar entre as determinações da *palavra-prisão*. Faz Joelma *desviar* do *dispositivo de sexualidade*. Mas que não se confunda o *devir-mulher* com transgeneridade. Ainda que se trate de identidade, não se refere às questões de gênero ou sexualidade, de redesignar o sexo biológico, ou de performar papéis de gêneros. Antes, trata de *desterritorializar* o homem e a *palavra-prisão*, o que pode ocorrer com qualquer pessoa, independentemente de seu sexo e orientação sexual.

Para os filósofos do *devir*, há ainda dois outros *devires* que inauguram o *plano de imanência*: a criança e o animal. Como uma criança em descoberta de um mundo de coisas desconhecidas — quando o *devir-mulher* coloca Joelma nesse espaço não hegemônico (*heterotópico*) dos *conceitos* em movimento, o que para ela representa subverter o *dispositivo de sexualidade* —, o *devir-criança* permite-lhe experimentar o ato criativo na descoberta desta *heterotopia*: apaixonar-se, infiltrar-se nas lacunas do sistema e, furtivamente, inserir-se no *dispositivo de aliança*. O *devir-criança* desconhece as proibições do sistema. Para ele, um mundo novo se abre para as descobertas e a criança opera as *potências*, como da inocência — que ignora regras —, do esquecimento e da criação, que se pode perceber quando do “faz de conta” de Joelma de sua boneca-filha e toda sua imbricação luz-sonora nesta cena, que elaboram os sentidos de um universo onírico numa ambientação azul que se estende por quase a totalidade do palco.

Figura 15 – Um sonho azul



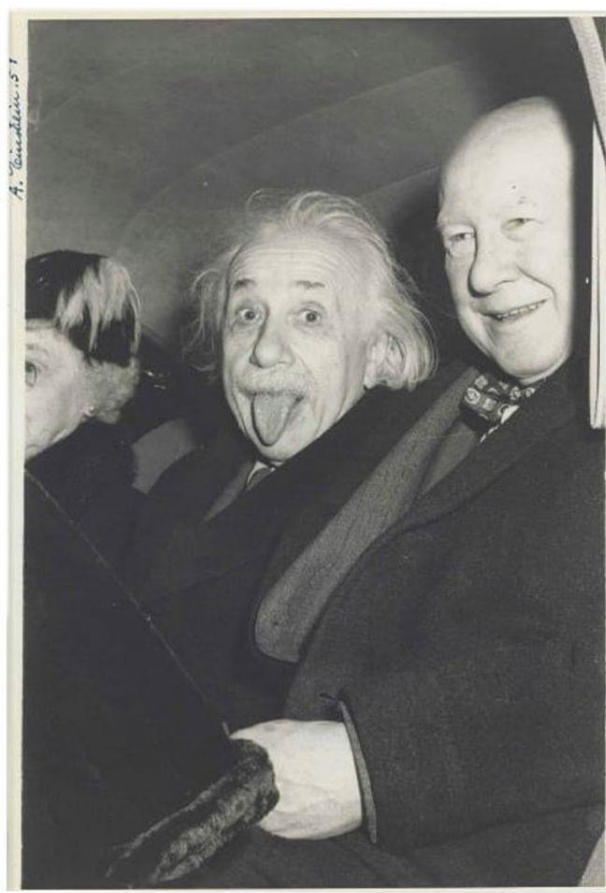
O *devoir-animal* agencia os coletivos como bandos. Ainda que existam animais solitários, o *devoir-animal* trata do pensamento múltiplo, como o *corpo-multimídia* de Joelma, como a invocação *xamã* dos *duplos isótopos*. Esse *devoir* se dá numa aliança sem filiação entre o *devoir-animal do homem* e o *devoir-homem do animal* e se agencia sob uma violência, que dela, em tangente, arraste a *forma-homem* e a *palavra-prisão*. É agenciando seus coletivos que Joelma se depara com os *panópticos* da imprensa e da polícia, que é estuprada e que encara a morte. A *vontade de saber* de João e dos *dispositivos de poder* — presentes nos *panópticos* da imprensa e da polícia — *esquadrinham* o corpo *indócil* de Joelma com o objetivo de *discipliná-lo*. É nessa lacuna que Joelma opera sua *linha de fuga*.

Há toda uma política dos devires-animais, como uma política da feitiçaria: esta política se elabora em agenciamentos que não são nem os de família, nem os da religião, nem os do Estado. Eles exprimiriam antes grupo minoritários, ou oprimidos, ou proibidos, ou revoltados, ou sempre na borda das instituições reconhecidas, mais secretos, ainda por serem extrínsecos, em suma anômicos. (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 25)

Joelma experimenta o gosto amargo do *saber-poder*. Em seu “Recolhimento”, veste o vestido com as marcas das violências que resistiu e reivindica à *scientia sexualis* antes de sair do teatro: “Não importa como cada um nasce. Tem que se respeitar o que se é” (ANEXO B). A roupa ensanguentada de Joelma não é uma ética do ressentimento, mas um estandarte de sua luta presente: para se respeitar “o que se é”. É, portanto, uma ética minoritária e uma estética do *devoir*. Mas seu *devoir-revolucionário imana* no acontecimento não visto. Naquele que se dá num *contexto subatômico* em que não há o olhar de um observador. Quando a última projeção se

encerra, não se encerra o espetáculo. O espetáculo está sempre incompleto, pois o *devoir-revolucionário* de Joelma confunde a *forma-homem* e a *palavra-prisão*. E está livre para ser o *incerto*, aquilo que é estranho à *razão* científica: está livre para ser Joelma, um *devoir-Joelma*. É Joelma “refazendo tudo” como na música **Refazenda**, de Gilberto Gil (1975), como a irreverência na fotografia de Einstein com sua língua pra fora ou “como o sorriso sem gato de Lewis Carroll”.

Figura 16 – A língua de Albert Einstein



Fotógrafo: Arthur Sasse (1951)

4.2.2 Exu, *Via Crucis* e Siré

Assim que Joelma se coloca em cena em seu **Dom de Iludir** — música de Caetano Veloso, que performa em seu *tornar-se mulher* —, ela abre o espetáculo com uma oração para as 13 almas, acompanhada de um movimento ritualístico e virtualizado nas imagens em projeção. Invoca não seu Exu, mas seu *devoir-mulher*. Não invoca o orixá, pois não busca a *transcendência*, mas a *imanência* em sua *heterotopia*. Similar a Exu, o *devoir-mulher* é aquele que abre os caminhos, que agencia

novos *devires*. A imbricação teatro-cinema — Vidal-Bastos — cria um Exu quando projeta o pênis em enorme proporção — em plano fechado — sobre o "pano da costa" que veste o corpo do *atuante*. O Exu do *hierofani* fálico da Zezé Motta⁴¹ "de unhas negras e ires cor-de-mel" — a **Tigresa**, ritual de imbricação corpo-musical que evoca *devires* e abre a série de *performances* de Joelma — elabora o *devir-revolucionário* da personagem. Seus *duplos isótopos* confundem a *tautologia* da *palavra-prisão* e põe em movimento *conceitos* est-éticos corporais do Teatro Físico de Fábio Vidal.

Quando a *vontade de saber* de João e dos *panópticos* da imprensa e da polícia operam seus *dispositivos de poder*, o corpo transexual de Joelma é exposto sob o véu de uma Nossa Senhora corporificada e virtualizada. É a marca do *saber-poder* que *esquadrinha* o corpo *indócil* que subverte o *dispositivo de sexualidade* e se insere no *dispositivo de aliança*: a violência do estupro que sofreu, como a violação do sexo da imbricação teatro-cinema da "Ave Maria"; e a violência da morte de seu marido, como *interdição* da formação de família. Seu sacrifício está completo: de braços abertos, Joelma tem sua crucificação e exposição do seu sexo. Nesse momento, seu corpo é mídia para a projeção de sua *via crucis*: a ironia do *panóptico da imprensa* e sua ligação com o *panóptico da polícia*.

O *siré* da "Moça Bonita" que se abre "girando laroie" nos créditos da peça, tem seu relevo pela obra e se fecha "oi, girando laroie" nos créditos do curta-metragem. Poucas palmas e a mistura entre o cansaço — após sua última *performance* — e o sentimento de fracasso — como expressão da extração de sua *potência* pelo *poder* que no solo se operou. Segundo o pensamento deleuziano, podemos entender este momento como o *esgotamento* de Joelma, que, para o filósofo, são "a mais elevada exatidão e a mais extrema dissolução; a troca indefinida das formulações matemáticas e a busca do informe ou do informulado. Estes são os dois sentidos de esgotamento, e os dois são necessários para abolir o real" (DELEUZE, 2010, p. 72). Afinal, Joelma busca o "informe" ou "informulado" na subversão do *dispositivo de sexualidade*, com "elevada exatidão" se insere no *dispositivo de aliança* em sua "troca indefinida das formulações matemáticas" que estabelece com os *conceitos*, fazendo-os movimentar em seu *devir-mulher* e multiplica-se em *duplos*. Uma "extrema dissolução" *isotópica*

⁴¹ Segundo Nelson Motta, contrariamente ao que se pensava, não era a Sônia Braga interpretando Gabriela na novela da Rede Globo que Caetano Veloso se inspirou para criar a música **Tigresa**, mas sim Zezé Motta na novela **Dancing Days**, da mesma emissora (MOTTA, 2015).

de seu *corpo-multimídia*. É *esgotada* que Joelma abole o real e elabora seu *devir-revolucionário*.

Em cena pós-crédito, os espectadores veem a personagem sair do teatro e acompanham-na até a rua. Não antes dela encerrar o estatuto de *verdade* da ciência quando diz “Não importa como cada um nasce, tem que se respeitar o que se é”. Põe em movimento os *conceitos* e um estado de vida “informe” como a do gato *vivo-morto* de Schrödinger. Joelma pedala para a *incerteza* de um *contexto subatômico* — longe dos olhares — para “encontrar um mundo de intensidades puras, onde todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 20-21).

Figura 17 – Fuga de Joelma.



Na *geofilosofia*, o *devir-revolucionário* é um processo: o *devir-mulher* inicia este processo, seguido do *devir-criança* e após o *devir-animal* e todos esses *devires* geram outros *devires*. Não se trata de ordenar o processo, pelo contrário, os *devires* se conectam numa *cartografia* dos afetos, numa *heterotopia*.

Nesse desfecho aberto, é possível identificar a despedida da *personagem conceitual* do corpo das Joelmas, quando uma a uma vai deixando de representá-la: seja quando da última transmissão da Joelma do curta; seja quando da despedida da Joelma do teatro; seja quando da aparição de Fábio Vidal antes do final da transmissão de sua *fuga* do teatro, em vídeo gravado, mas sobre os códigos que estiveram durante todo o espetáculo conectados à projeção “aqui-agora”. Ou seja, a Joelma desvencilha-se do corpo do *atuante*, sejam de suas Joelmas, seja do ator-

performer. Desvencilha-se também da Joelma do espelho ou da projeção em vídeo do espelho, mas também embaralhando as Joelmas e apresentando-se em nova mídia para em seguida não mais sê-la.

Nas telas, são projetadas a imagem de Joelma saindo do teatro e se encaminhando para rua. É mostrado Joelma subindo na bicicleta e depois a câmera acompanha o percurso da personagem pelas ruas fora do teatro. A música continua e o público vê a personagem se distanciando. Em dado momento o ator entra em cena e finaliza os trabalhos. Observando o público.
(ANEXO B)

4.2 DEVIR-MORTE

“Modernizar o passado é uma evolução musical
Cadê as notas que estavam aqui
Não preciso delas!
Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos”

Chico Science & Nação Zumbi (1994b)

Algo similar pode ser percebido em **Sebastião**: a fragmentação estilhaça os signos da *palavra-prisão*, territorializados no poder da *tradição* e das virtudes *metafísicas*, encolhe os espaços possíveis para traçar em segurança seu *plano de imanência*. Seu trânsito é arriscado: posto em perigo pelo poder da *tradição* e pelas “cicatrices” que marca no corpo, seu espaço-tempo é mínimo. “Cicatrices” são como marcas, que esculpem o corpo de Sebastião no texto dramaturgico. Mínimo porque é no diálogo dos dispositivos cênicos que o corpo media suas passagens anacrônicas. As *linhas de fuga* que traça atravessam as tradições sem se filiar a elas, ele as conecta e as desorganiza, é marcado em seu corpo as “cicatrices” desses encontros. E encontra na morte a sua *resistência*. Mas como a morte pode ser *linha de fuga*?

Diferente de Joelma e do pensamento deleuze-guattariano, Sebastião não passa pelo *devir-mulher*, aquele que *imana* outros *devires*, como o *devir-criança* e o *devir-animal*. Pode-se percebê-lo perdido na *forma-homem* e na *palavra-prisão*, preso nas armadilhas da *tradição*, que o envolve em enunciados manchados pelo patriarcado e pelo cristianismo. Ainda que busque elaborar um *devir-revolucionário* e exilar a *forma-homem*, suas piadas, sexualização da mulher e invocação cristã o mantêm fixado na *palavra-prisão*. Sebastião *imana* seu *devir-criança*, cria uma *linha de fuga* que passeia pelos jogos e *tradições*, cria suas cartadas e astúcias. Seu *devir-animal* se instaura na fragmentação de seu corpo quando se multiplica e o faz de

fragmentos *xamânicos* de diversos personagens. Conecta-se assim à comunidade de personagens e invoca o *devoir-menor* que há nela.

O *corpo-fractal* de Sebastião *desterritorializa* as *tradições*, mas não passa despercebido dos *panópticos* da imprensa e da polícia. O *panóptico* da imprensa conecta-o ao panóptico da polícia — prisão, delegado, milícia — e Sebastião dá o seu *lance*⁴² radical. *All in!* Sua astúcia malandro-grilesco-faustiana não o limita ao pensamento de que sua opção em ludibriar o delegado, com sua mentira de ter arrecadado pouco dinheiro. Sebastião sabe — e apostou tudo com seu pacto divino-capitalista — que flerta com o perigo radical. Realiza a aposta absoluta, a chance definitiva para mudar suas condições de vida e de alterar a paisagem cristalizada da *tradição*. Mas sabe também que dá, ao mesmo passo, uma chance para a morte.

É preciso atribuir ao desejo sua polissemia infinita, suas linhas de fuga, e a prudência necessária às experimentações desejantes. Tudo pode terminar num ponto. Inclusive, a experiência do desejo pode, sob o traçado não-linear das linhas de fuga, se estratificar numa linha de morte: o desejo deseja também a sua morte. (LINS, 2004, p. 203)

Mais que uma chance para a morte, Sebastião parece contar com ela como aliada. A presença *imanente* da morte surge em **Sebastião** também como negação da *tradição*. Em **O Auto da Compadecida** de Ariano Suassuna (1993), João Grilo perde tudo o que conquistou com suas astúcias, como consequência de sua suposta redenção às santidades católicas e assim se livrando das penas de sua alma ou, simplesmente, das astúcias do Grilo para livrar-se da morte ou do julgamento final. Sebastião não cederá à sua conquista, preferindo a morte ao retorno à estagnação. Já houvera negado quando decide pelo pacto divino-capitalista, optando por pactuar com o não Deus.

Não é a pobreza ou o saldo financeiro no vermelho apenas a que ele deseja não mais retornar, mas também ao sinal vermelho de paralização das *tradições*. Agencia assim seu pacto divino-capitalista e, com ele, agencia seu *devoir-morte*. Tampouco, seu *devoir-morte* não representa uma busca suicida, mas sim uma ética e uma estética por uma existência *imanente* e atravessada pelo sensível. Por algo que te faça sentir novamente a liberdade da criação e da transformação que a cristalização das identidades anestesiou. O *devoir-morte* não representa a morte imediata ou

⁴² Aposta nos jogos de cartas, quando se apostam, a exemplo do *Pocker*.

iminente: não é certeza de morte, mas é a incerteza da vida. É a percepção de que a morte está diante de nós a todo instante — o risco de sucumbir não cessa. É olhá-la de frente e sorrir para ela, como Sileno em **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**.

Para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses, cujo advento devemos assim de fato nos representar, de modo que, da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso apolíneo da beleza - como rosas a desabrochar da moita espinhosa. De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades? O mesmo impulso que chama a arte à vida, como a complementação e o perfeito remate da existência que seduz a continuar vivendo, permite também que se constitua o mundo olímpico, no qual a 'vontade' helênica colocou diante de si um espelho transfigurador. Assim, os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem - a teodicéia que sozinha se basta! A existência de tais deuses sob o radioso clarão do Sol é sentida como algo em si digno de ser desejado e a verdadeira dor dos homens homéricos está em separar-se dessa existência, sobretudo em rápida separação, de modo que agora, invertendo-se a sabedoria do Sileno, poderse-ia dizer: 'A pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia'. Se o lamento soa uma vez, ele ressoa por Aquiles, de tão curta vida, pelo gênero humano que muda e passa como as folhas, pelo ocaso da idade heróica. Não é indigno do maior dos heróis anelar pela continuação da vida, ainda que seja como trabalhador a jornal. Tão veementemente, no estádio apolíneo, anseia a 'vontade' por essa existência, tão unido a ela se sente o homem homérico, que até o seu lamento se converte em hino de louvor à vida. (NIETZSCHE, 2007, p. 34)

Se para Friedrich Nietzsche, o grego já inventava uma nova relação com a morte, anestesiando em Apolo o horror *dionisíaco* da vida; para Michel Foucault, em seu primeiro livro sobre a **História da Sexualidade 1**, a Idade Moderna tratou de elaborar uma valorização da vida com sua *vontade de saber* em detrimento à valorização da morte na Idade Média, que em nada parece guardar semelhança ou similitude tanto com a sabedoria de Sileno quanto ao horror da vida, como entendiam os gregos. Na passagem de Nietzsche para Foucault apenas se verifica a inversão do "sofrer e da sabedoria do sofrer" helenístico (NIETZSCHE, 2007, p. 35), como propõe o primeiro: "A pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia".

Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio SILENO, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem.

Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: - Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer. (NIETZSCHE, 2007, p. 33)

Sebastião retoma em seu *devoir-morte* a sabedoria — não invertida — do Sileno e encara a face da morte em seu encontro com a milícia. É Sebastião fazendo da morte seu “parceiro solitário neste itinerário da leveza pelo ar”, como Einstein mostrando a língua ou como o riso amarelo e *dionisíaco* do Sileno.

(*Ri de extrema alegria*). Num tem rua sem saída pra quem olha pra trás, meu padinho se compadeceu de mim. Foi uma felicidade sentir o vento, ver a praça, que tava vazia. A lua nova, um urubu... de noite?, Tinha uma zuada de TV no bar de Enferrujado, que tava fechado, mas dava pra ouvir o Bial dizendo que Alberto perdeu por 85% dos votos. O Alemão ele vai ganhar, 1 milhão de reais. Pensei em bater, *faz menção* mas só tinha cabeça pra Aurora que a qualquer hora ia nascer (*faz movimento da neném*) resolvi segui minha sina, ir adiante, pra encruzilhada do início da rua do Paraíso, quando fui dobrando a esquina... (ANEXO A)

Quando Sebastião sai da prisão, ironiza dizendo “Não há beco sem saída pra quem olha pra trás”. É sem olhar para trás que *resiste* à prisão. Enfrenta o *panóptico* como decide fazer em sua astúcia. Tampouco sabe que seu beco não terminava ali. Pinta um quadro romântico da noite que se quebra com a percepção do urubu, carniceiro da morte. Retoma a vida real, retoma o jogo da vida para dar sua última cartada e encontrar o fim do beco: “resolvi segui minha sina, ir adiante, pra encruzilhada do início da rua do Paraíso, quando fui dobrando a esquina...”.

Foucault (2014b) explica em **Vigiar e Punir** como o *panóptico* penitenciário, como laboratório de poder que é, manteve em funcionamento os suplícios corporais não mais à vista da população. Em **Sebastião**, o delegado e a milícia retomaram o exercício do poder medieval, nem à vista da população, nem na própria delegacia: práticas que não se tornarão registro. Sebastião faz disso o seu *devoir-morte*.

Não está preso ao *familismo* psicanalítico. “Édipo é a figura do triângulo papai-mamãe-eu, a constelação familiar em pessoa” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 72). Assumiu o risco de sua aposta, mas não a estendeu a Adélia e Aurora. Receberiam suas *quotas partes* como desejo de mudança da paisagem cristalizada, mas a aposta não as introduzia em seu *devoir-morte*. A manteve isenta de passar pelo seu corpo — nem tipo, nem signo. Ainda que a respeite, como sugere seu nome, Sebastião

tampouco idealiza sua Amália/Adélia: “Que é intoje!” (ANEXO A). Não a ouvimos: o *spot* comercial das loterias suplanta sua voz. Entrega o dinheiro para a milícia e não se conecta a seu *devoir-morte*, a morte é seu “parceiro solitário neste itinerário da leveza pelo ar”. O que pode ser entendido como mais uma renúncia: renuncia ao dinheiro e reivindica a morte. Anuncia o fim da partida após a milícia o matar: “Perdi. *Game over*. Eliminado” (ANEXO A). Se introduz novamente na *tradição* para desfazer o pacto divino-capitalista.

E veio o primeiro tiro, e Antes de a bala chegar me veio 6 660 coisa na cabeça. Um milhão de lembrança. De quando eu corri pra minha vó, de quando eu corri de Juazeiro, de quando eu corri pra ver o avião, do quanto eu corri nessa vida pra de repente tudo cair do céu e o céu cair ni mim. E nem bem o tiro chegou veio outro (outro som de tiro). Dessa vez nem pensei, que a dor foi muita. O aperto no peito eu já sabia que era a saudade da vida. (som de tiro). [...]

- Depois que comecei a ter comecei a temer. O que era pra ser sorte virou a morte. Eu pensei que nada tinha mas já perdi pra me ganhar. Meu padinho cuide de quem vai ficar, faça pousar a misericórdia, a saúde e a paz ao invés da desgraça sobre Maracangalha. Livra da dor meus amados. Que na cidade tranquila sarada cada ferida tudo se transforme em vida. Porquê o mundo não será cão (*Olha a faca*) e a vida irá sará. (*Tira a faca*). Se fiz trato com o desalmado foi num momento de viração e atentado. Pago a dívida, refaço a vida e desfaço o feito. (*Olha a faca e retira ela do chão. Som de grito, a luz vai diminuindo e começa a música junto à projeção*). (ANEXO A)

Nômade, Sebastião entende “quem vai ficar” também como aqueles que estão fixados na cristalização, e introduz seu discurso do desejo de “modernizar o passado” — na música-manifesto de Chico Science & Nação Zumbi, **Monólogo ao Pé do Ouvido** — “Que na cidade tranquila sarada, cada ferida tudo se transforme em vida. Porquê o mundo não será cão (*Olha a faca*) e a vida irá sará. (*Tira a faca*)”. As “cicatrizes” de Sebastião se repetem no corpo da comunidade. Sebastião “olha a faca e retira ela do chão”. Som da morte de Sebastião. Ele retira a própria vida, subvertendo a moral grilesca em seu *devoir-morte*: morre a tiros pela milícia, quando esta saqueia o dinheiro que Sebastião recolheu do avião para assim desfazer o pacto capitalista; morre pelo pacto, quando ativamente corta suas veias e retira sua própria vida para assim desfazer o trato divino; liberta-se pelo *devoir*. Suas várias mortes em um único corpo — ainda que fragmentado —, interligando os desfeitos do pacto divino-capitalista para assim libertar-se.

Sebastião ainda elenca uma série de ações que ocorreram após a queda real do avião em Maracangalha e interrompe o espetáculo abrindo o desfecho do espetáculo com uma sugestão, espelhando o efeito reticente de **Joelma**. “São tantas

as histórias sobre o dinheiro... É como se o avião ainda não tivesse acabado de cair” (ANEXO A)

4.3 QUE PODE O CORPO?

Em **A Metafísica da Carne**, Daniel Lins (2002), confronta os pensamentos nietzschianos com os artaudianos e, por vezes, de um e de outro com os deleuzianos para entender o “que pode o corpo” na contracultura da linguagem. Considerando que suas investigações, tanto de Artaud quanto de Nietzsche ou Deleuze, se dão no contexto da linguagem — mas não a linguagem metafísica, mas uma linguagem do corpo.

A metáfora é talvez a verdade da linguagem, e essa linguagem é talvez o corpo. Mas como dizer o corpo, como dizer o indizível do corpo? Criando uma ‘nova linguagem’? Inventado, isto é, criando problemas? Vivendo perigosamente? Tudo indica que a criação está muito mais próxima do perigo que do conforto aparente ancorado na *hysteresis*⁴³, isto é, na inércia. (LINS, 2002, p. 67)

Se tomarmos, como sugere Daniel Lins, por um lado, a metáfora como “a verdade da linguagem” — contrariamente à estagnação do *signo metafísico* — e, por outro, essa linguagem como corpo — ou seja, a metáfora como a verdade do corpo —, perceberemos uma ampliação e mobilidade do entendimento que o *niilismo* confere à linguagem, sediada na *palavra-prisão*. “Eis por que para Artaud o signo não é um sujeito nem uma identidade cristalizados numa razão, num *logos* ou numa representação: o signo nunca *dirá* meu corpo, e é aqui que eclode, não sem sofrimento, a fenda do desejo.” (LINS, 2002, p. 69).

Nietzsche e Artaud enfatizam a heterogeneidade do pensamento e da consciência. O pensamento emerge como expressão direta de jogos de emoções e de forças que nos concernem e nos sucedem sob a forma de signos que constituem ora a ferida do nome próprio, ora uma poética intersemiótica do movimento. Os pensamentos, diríamos com Nietzsche e Artaud, são signos. (LINS, 2002, p. 68)

⁴³ *Hysteresis*, termo da física, designa um efeito que se prolonga uma vez que a causa parou de agir: forma de inércia. Usado por Bourdieu, *hysteresis* é fundamental na construção do conceito de *Habitus*, axioma maior do pensamento bourdieuziano.

“Artaud [e Nietzsche] bloqueia assim a possível paralisia dos signos em significados, significantes [...]”. No entanto, se para Nietzsche, “o pensamento em si mesmo é um ato”, para “Artaud: ‘É o ato que forma o pensamento’”. Ou seja, para Nietzsche: “Nossos pensamentos devem ser considerados como gestos (*Gebärden*) correspondendo a nossos instintos (*Triehen*) como todos os gestos.⁴⁴”. Nossos instintos seriam, portanto, a aglomeração de todos os nossos pensamentos e gestos. Enquanto que para Artaud: “Visto que há signos no pensamento, o inconsciente aparece ora como uma espécie de *parasemiótica préverbal*, ora como o domínio dos signos que trespassam o corpo”. Nos dois casos, sejam os instintos ou o inconsciente, o pensamento e o corpo estão conectados e, por sua vez, essa ligação se mostra mais ampla que o campo da *palavra-prisão*. Para além do estreitamento significante-significado, a metáfora dá volume ao signo nietzsche-artaudiano (LINS, 2002, p. 96-70).

“Animal, o homem é corpo” (ibid., p. 71): instinto e inconsciente não são postos pelo *niilismo metafísico* como incorpóreos, pois para Artaud e Nietzsche o pensamento é corpo ou o seu inverso, o corpo é pensamento. No pensamento artaudianos: “O inconsciente emerge, pois, de um certo modo, como uma linguagem, ou como uma escrita da carne e do coito na qual a língua se funde ao mesmo tempo em que se oculta” (ibid., p. 70). “[...], existe igualmente para Nietzsche uma espécie de escrita da carne, visto que o corpo é esta matéria parasemiótica onde se exprime a linguagem dos afectos.” (ibid., p. 75).

Aqui contrariamente ao texto escrito, a força não está separada do sentido nem o espírito morto pela letra. A carne é uma espécie de escrita viva onde as forças imprimem ‘vibrações’ e cavam ‘caminhos’; o sentido nela se desdobra e nela se perde como em um labirinto onde ele mesmo traça suas próprias vias. (LINS, 2002, p. 71)

É essa força a qual Artaud afirma que, vista de fora, tem a forma de um grito. E que Fábio Vidal a *grita* em seus espetáculos e que eu *grito* nesta *esquizoanálise*. A análise de uma *escrita da carne* na arte e que, portanto, de uma escrita viva que desdobra os sentidos que nela pode haver: “um labirinto onde ele mesmo traça suas próprias vias” e “exprime a linguagem dos afectos”. É desse modo que Vidal traça as *linhas de fuga* de seus personagens e suas próprias *resistências*; que expõe uma

⁴⁴ Nietzsche. IV, 503.

certa complexidade material do corpo inserida no caos da vida e, portanto, de seus processos criativos para implodir a *palavra-prisão* e não mais limitar o que pode o corpo.

Fábio Vidal parece perceber a realidade em si mesma, sem que nela exista uma finalidade, e que ela é determinada pela sua própria existência e pelas forças que a transforma, por ela mesma engendradas, segundo o pensamento deleuze-guattariano. Para Deleuze e Gattari, a vida ou a realidade não tem um fim *transcendente*, uma *verdade* oculta pós-morte ou em vida, como o *paraíso* e o *lucro*. O Teatro Físico de Vidal, em suas obras aqui analisadas, parece permitir-lhe criar um *plano de imanência* no qual identifique *conceitos biopolíticos e geofilosóficos* para entender o que pode o corpo. Como se seus solos elaborassem um teatro de imanência que parece movimentar-se por um processo metodológico *antropófago*, segundo manifesto e obras de Oswald de Andrade. Se esta *esquizoanálise antropófaga devorou* Romano, Fischer, Silva, Foucault, Albuquerque Jr, Butler, Modesto, Lins, Deleuze e Guattari, a tropicália, o manguebeat e toda uma *contracultura*, ou antes destes, *devorou* Nietzsche e Artaud; o teatro de imanência de Fábio Vidal *deglutiu* ainda Zeami e seu Teatro Nô.

Aí, nesse sentido, Joelma apareceu como um grande presente por que eu fui envolvido no universo de Joelma para o filme de Edson Bastos e eu já tinha um discurso nessa época, né, que eu tinha feito Sebastião e já tinha notado que o meu repertório tinha 'Seu Bomfim' que é uma figura do velho, do ancião; tem a figura do Erê logo em seguida que tem uma questão de ser de alguma forma a criança, que tem essa energia do lúdico muito envolvente. Tinha feito **Velôsidade** que lidava um pouco com a estrutura do louco, por transitar no processo, pelo menos eu consigo enquadrar nesse universo e tinha Sebastião que correspondia com a questão mais de ser uma estrutura mais 'young/yang', tem uma questão que é mais guerreira, meio que ele é um João Grilo, mas consegue ter esse universo de ter uma postura que é de uma atividade que é muito grande na cena. E vi aqui nesse encaminhamento, acho que é uma conjugação essa do Zeami, que fala desse não sei se arquétipos ou modelos que são utilizados no teatro oriental. Tinha ainda a figura da mulher, da gueixa, que eu não tinha transitado e também já tinha um grande interesse de estabelecer esse outro universo muito de desenvolver uma personagem ligada no feminino. Tinha pensado em fazer primeiramente uma mulher e queria muito, eu já estava muito tendenciando de ir nesse universo. É isso que eu queria fazer como próximo projeto. Aí surgiu o convite do Camilo Froes me ligando para poder fazer um teste porque ele achava que eu me adequava à personagem Joelma. Aí foi através de Camilo que eu conheci o Edson e aí ele fez essa ponte de me apresentar o Edson, fiz um teste para eles e acabei sendo escolhido para fazer Joelma. (APÊNDICE A)

Deglute o Teatro Nô fazendo de seus arquétipos da mulher e do guerreiro, sua Joelma e seu Sebastião. Assim como já havia feito com os arquétipos do velho, da

criança e do louco em seus espetáculos anteriores. Movimenta assim, o próprio Teatro Nô, operando em seus arquétipos e fazendo da Joelma sua gueixa e de Sebastião seu mendigo. Ele se insere no arquétipo do Nô, mas *imana-o* nos discursos identitários. Coloca em movimento aquilo que seu teatro toca. O Teatro Físico de Fábio Vidal é uma boca aberta para o mundo, uma antena que tudo capta, um dispositivo que a tudo conecta, um corpo sensível para o mundo, e que o *devora* e o põe em movimento.

Este é apenas um sentido acerca dos espetáculos **Joelma** e **Sebastião**, de Fábio Vidal. O sentido de que seu teatro físico assume um caráter filosófico, que faz deste um teatro de conceitos, ou, pelo menos, assim se pode entender numa perspectiva da *geofilosofia* de Deleuze e Guattari. Não espero com esta pesquisa criar uma verdade sobre as obras ou sobre os modos do trabalho de Vidal, mas entender um sentido possível para sua arte e o que pode o corpo nela.

De modo similar ao que Foucault faz em **Vigiar e Punir** (2014b), interrompo aqui esta dissertação que pode servir como pano de fundo filosófico para algum estudo sobre arte e suas relações de poder do corpo como linguagem.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. São Paulo: Cortez, 2009.

ALENCAR, Helena Castro de. **Novelização no Telejornalismo Brasileiro**: história e limites. Recife: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2012. Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012/resumos/R32-1523-1.pdf>>. Acesso em 4 abr. 2018.

ALVAREZ, Carlos Mario. **Nietzsche e a Experiência do Filósofo-Artista**. 2012. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

ANDRADE, Ana Luíza Mello Santiago de. Diáspora Africana. **GELEDÉS**, São Paulo, 14 fev. 2017. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/diaspora-africana/>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropofágico**. Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928. Disponível em: <<https://serantropofagia.wordpress.com/about>> Acesso em: 21 fev. 2018.

ARIANO Suassuna. **Wikipedia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ariano_Suassuna>. Acesso em: 5 abr. 2018.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**: Antonin Artaud. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Post-Scriptum**. 1948. Disponível em <<https://midiaindependente.org/pt/blue/2007/08/391738.shtml>>. Acesso em: 25 maio 2018.

ASSIS, Cláudio. **Big Jato**. Recife: República Pureza Filmes, 2016.

AVE Maria (Schubert). **Wikipedia**. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Ave_Maria_\(Schubert\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ave_Maria_(Schubert))>. Acesso em: 26 maio 2018.

BASTOS, Edson; SANTANA, Fábio Melo. **Joelma**. Salvador: Território Sirius Teatro, 2013.

BELCHIOR, Antônio Carlos. **Como Nossos Pais**. In: Álbum Alucinação. Rio de Janeiro: Polygram, 1976. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/elis-regina/como-nossos-pais.html>>. Acesso em: 25 maio 2018.

BERTOLINI, Jeferson. Discurso e Poder na Narrativa Midiática: notas entre Foucault e jornalismo. **Revista Temática**. João Pessoa: Ano XII. Vol. 12. Nº 12. Dez. 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/32057/16604>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

BONFITTO, Matteo. O Teatro do Corpo Manifesto: teatro físico de Lúcia Romano. **Sala Preta**, Brasil, v. 5, p. 253-254, nov. 2005. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57286/60268>>. Acesso em: 01 feb. 2018.

BRECHT, Bertolt. **A Ópera dos Três Vinténs**. In: Teatro Completo. Vol. 3. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BUTLER, Judith P. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CASTRO, Luiz Guilherme Rivera de. **Outros Espaços e Tempos, Heterotopias**. Porto Alegre: IAB Brasil, 2015.

CAYMMI, Dorival. **Maracangalha**. Rio de Janeiro: Odeon, 1956. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/dorival-caymmi/maracangalha.html>>. Acesso em: 9 abr. 2018.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da Lama ao Caos**. Rio de Janeiro: Soni Music, 1994a. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/nacao-zumbi/77655/>>. Acesso em: 25 maio 2018.

_____. **Monólogo ao Pé do Ouvido**. Rio de Janeiro: Soni Music, 1994b. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/nacao-zumbi/77655/>>. Acesso em: 25 maio 2018.

COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CONTRACULTURA da década de 1960. **Wikipedia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Contracultura_da_d%C3%A9cada_de_1960>. Acesso em: 21 fev. 2018.

DELEUZE, Gilles. **Um Manifesto de Menos**. In: Sobre o Teatro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. São Paulo: Ed. 54, 1997a.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2-5. São Paulo: Ed. 34, 1997b.

_____. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DUNN, Christopher. **Tropicália Modernity, Allegory, and Counterculture**. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/en/eubioticamente-atraididos/visoes-estrangeiras/tropicalia-modernidade-alegoria-e-contracultura>>. Acesso em: 8 jun. 2018.

ESPAÇO-TEMPO. **Wikipedia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Espa%C3%A7o-tempo#cite_note-:0-1>. Acesso em: 25 maio 2018.

FISCHER, Stela. **Processo Colaborativo e Experiências de Companhias Teatrais Brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014a.

_____. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **História da Sexualidade 1**: a vontade de saber. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

_____. **Isso Não É um Cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

_____. **Nietzsche, Freud e Marx**. São Paulo: Princípio Editora, 1997.

_____. **Outros Espaços**. In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Vol. 3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

_____. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2014b.

FRANCISCO, Luiz. Avião que Caiu na BA Levava R\$ 5,6 Mi: dinheiro é saqueado. **AGÊNCIA FOLHA/FOLHA DE SÃO PAULO**, Salvador, 14 mar. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u132940.shtml>>. Acesso em: 25 maio 2018.

FRASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (curadores). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugênio Barba. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

FRIEDRICH Nietzsche. **Wikipedia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche>. Acesso em: 9 fev. 2018.

GABRIEL Garcia Marquez. **Wikipedia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Garc%C3%ADa_M%C3%A1rquez> Acesso em: 16 mar. 2018.

GASPAR, Lúcia. **O Pano da Costa**. Disponível em: <<https://ileaxeoxolufaniwin.wordpress.com/2016/03/26/o-pano-da-costa/>>. Acesso em: 7 maio 2018.

GATO de Schrödinger. **Wikipedia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gato_de_Schr%C3%B6dinger>. Acesso em: 25 maio 2018.

GIL, Gilberto. **Refazenda**. In: Álbum Refazenda. CD. Rio de Janeiro: Warner Music, 1975. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/gilberto-gil/16131/>>. Acesso em: 10 set. 2018.

GIRÃO, Luisa. Saiba por onde andam todos os vencedores do 'BBB': alguns conseguiram aumentar o patrimônio, outros não tiveram tanta sorte; veja o que os campeões fizeram com o dinheiro do prêmio. **EGO**, Rio de Janeiro, 8 abr. 2015. Disponível em: <<http://ego.globo.com/famosos/noticia/2015/04/saiba-por-onde-andam-todos-os-vencedores-do-bbb.html>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HAURÉLIO, Marco. **Presepadas de Chicó e astúcias de João Grilo**. In: Meus Romances de Cordel. São Paulo: Global, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

IBOPE e Datafolha divulgam última pesquisa presidencial do 1º turno. **G1**, Rio de Janeiro: 2 out. 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/especiais/eleicoes-2010/noticia/2010/10/ibope-e-datafolha-divulgam-ultima-pesquisa-presidencial-do-1-torno.html>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

INTERPRETAÇÃO de muitos mundos. **Wikipédia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Interpreta%C3%A7%C3%A3o_de_muitos_mundos>. Acesso em: 10 set. 2018.

JOELMA. Direção: Edson Bastos & Fábio Melo Santana. Salvador: Território Sirius Teatro, 2013. Disponível em: <<https://vimeo.com/181075212/c8a7f55e01>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

LAURO, Rafael; TRINDADE, Rafael. 4 Formas de Niilismo. **Razão Inadequada**. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/filosofos-essenciais/nietzsche/4-formas-de-niilismo/>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

_____. Deleuze: o que é a filosofia? **Razão Inadequada**. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/cursos/deleuze/deleuze-o-que-e-a-filosofia/>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

_____. Deleuze: o que é geofilosofia. **Razão Inadequada**. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2017/11/15/deleuze-o-que-e-geofilosofia/>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

_____. Devir-Animal. **Razão Inadequada**. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2016/04/05/devir-animal/>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

_____. Devir-Criança. **Razão Inadequada**. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2016/03/16/devir-crianca/>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

_____. Devir-Mulher. **Razão Inadequada**. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2016/03/08/devir-mulher/>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

_____. Devir-Revolucionário. **Razão Inadequada**. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2016/03/23/devir-revolucionario/>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

_____. Imanência. **Razão Inadequada**. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/about/tratado-de-imanencia/imanencia/>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

_____. Nietzsche: vontade de potência. **Razão Inadequada**. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2013/07/15/nietzsche-vontade-de-potencia/>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEÓN, Sebastián González. ¿Qué Significan las Letras LGBTTTTIQA? **Televisa.NEWS**, Cidade do México, 23 jun. 2017. Disponível em: <<https://noticieros.televisa.com/especiales/que-es-lgbt-pequena-guia-entender-cada-letra/>>. Acesso em: 5 jun. 2018.

LGBT. **Wikipedia**. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/LGBT>>. Acesso em: 8 jun. 2018.

LINS, Daniel. **A Metafísica da Carne**. In: GADELHO, Sylvio; LINS, Daniel (org). Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e do Desporto, 2002.

_____. **Antonin Artaud: o artesão do corpo-sem-órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. **Crueldade do Devir e Corpo-Drogado**. Revista Verve. Nº 5. São Paulo: PUCSP, 2004. p. 186-207. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/viewFile/4985/3532>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

MADEIRO, Carlos. No Nordeste, Motos “Roubam” Lugar de Jegues e Dominam Tarefas Rurais. **UOL**, Caruaru, 30 ago. 2011. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2011/08/30/no-nordeste-motos-roubam-espaco-de-jegues-e-dominam-tarefas-rurais.htm#fotoNav=5>>. Acesso em: 3 jun. 2018.

MAGRITTE, René. **A Traição das Imagens**. 1929. Disponível em: <<https://collections.lacma.org/node/239578>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

_____. **Os Dois Mistérios**. 1966. Disponível em: <<http://radicalart.info/concept/tautology/magritte/index.html>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

MARACANGALHA. **Wikipedia**. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Maracangalha>>. Acesso em: 16 mar. 2018.

MARFUZ, Luiz César Alves. **A Curva e a Pirâmide: a construção dramática e (tele)jornalística do acontecimento**. 1996. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MARTINELLO, André Souza. A Invenção do Nordeste e Outras Artes. Cuiabá: UFMT, 2011. Resenha de: ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. 4ª ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009. 340 p. **Revista Territórios & Fronteiras**. Vol. 5. Nº 1. Jul-dez Cuiabá: UFMT, 2011. p. 212-215. Disponível em:

<<http://www.ppghis.com/territorios&fronteiras/index.php/v03n02/article/view/115/108>
> Acesso em: 6 jun. 2018.

MODESTO, Edith. Transgeneridade: um complexo desafio. **Revista Via Atlântica**. Nº 24. Dez/2013. São Paulo: USP, 2013. p. 49-65. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/issue/view/4342>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

MOTTA, Nelson. Musas inspiradoras foram fontes de inspiração de clássicos da MPB: “Tigresa” foi inspirada em Zezé Motta; “Trem das Cores” em Sonia Braga. Essas canções de Caetano são alguns exemplos de musas das canções. **G1**, Rio de Janeiro, 3 jan. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2015/01/musas-inspiradoras-foram-fontes-de-inspiracao-de-classicos-mpb.html>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

NASCIMENTO, Roberto Duarte Santana. **Teoria dos Signos no Pensamento de Gilles Deleuze**. 2012. 216 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Genealogia da Moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

OSWALD de Andrade. **Wikipedia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oswald_de_Andrade>. Acesso em: 25 fev. 2018.

PANERARI, Vanessa. BBB 18: a polarização das redes sociais na tela da Rede Globo. **Francamente, Querida!**, [sem local], 31 jan. 2018. Disponível em: <<http://francamentequerida.com.br/coluna-bbb-18-polarizacao-das-redes-sociais-na-tela-da-rede-globo/>>. Acesso em: 4 abr. 2018.

PRINCÍPIO da incerteza de Heisenberg. **Wikipedia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Princ%C3%ADpio_da_incerteza_de_Heisenberg#cite_note-1>. Acesso em: 25 maio 2018.

RAMALHO, Renan Vinícius Alves. **Rios, Pontes e Overdrives: o Manguebeat em sua relação com identidade e paisagem**. XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH Brasil. Conhecimento Histórico e Diálogo Social. Natal: ANPUH, 2013. Disponível em:

<http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364759599_ARQUIVO_copiae_mdocparaapagar-anpuh2013-artigo-riosponteseoverdrives-.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2018.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto**: teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANCHEZ-COLBERG, Ana. **German, Tanztheater**: traditions and contradictions – A Choreological Documentation of Tanztheater From Its Roots in Ausdruncktanz to the Present, Dissertação de PhD. Londres, Laban Centre For Movement and Dance, 1999.

SANTANA, Fábio Melo. **Percurso Múltiplo Uno**: um estudo do modo cênico e do processo de criação geradores da encenação Velocidade Máxima. 2007. 150 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

_____. **Sebastião**. Salvador: Território Sirius Teatro, 2010.

SÃO Sebastião do Passé. **Wikipedia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Sebasti%C3%A3o_do_Pass%C3%A9>. Acesso em: 16 mar. 2018.

SARTI, André. Conheça os Tipos de Cortes e Melhore sua Técnica de Edição. **ANDRÉSARTI**. 18 nov. 2017. Disponível em: <<http://andresarti.com.br/melhore-sua-tecnica-de-edicao/>>. Acesso em: 17 jun. 2018.

SASSE, André. Albert Einstein. 1 fotografia, p&b. Princeton: UPI, 1951. In: BBC NEWS BRASIL. A história por trás da icônica foto de Albert Einstein com a língua de fora. **BBC News Brasil**. 29 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-40751047>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

SCHUBERT, Franz. **Ave Maria**. D. 839, Opus 52, Nº 6. Steyregg: 1825. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/franz-schubert/ave-maria.html>>. Acesso em: 26 maio 2018.

SEBASTIÃO. Direção: Fábio Melo Santana. Salvador: Território Sirius Teatro, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RaOwYVsVBgY>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

SEIXAS, Raul. **Metamorfose Ambulante**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1973. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/raul-seixas/48317/>>. Acesso em: 7 maio 2018.

SILVA, Kalina Vanderley; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. São Paulo: Contexto, 2009.

SLAVOJ Zizek. **Wikipedia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Slavoj_%C5%BDi%C5%BEek>. Acesso em: 9 fev. 2018.

SOUZA FILHO, José Calixto. De Adam Smith a Marx: entenda o conceito de trabalho. **Leituras da História**, São Paulo: 13 dez. 2017. Disponível em: <<http://leiturasdahistoria.com.br/de-adam-smith-a-marx-entenda-o-conceito-de-trabalho/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1993.

TERRITORIO SIRIUS TEATRO. Joelma. **Território Sirius Teatro**, Salvador. 2013. Disponível em: <<http://www.territoriosirius.com.br/espetaculos/joelma/>>. Acesso em: 13 fev. 2018

_____. Sebastião. **Território Sirius Teatro**, Salvador. 2010. Disponível em: <<http://www.territoriosirius.com.br/sebastiao/>>. Acesso em: 13 fev. 2018

TIGRESA. **Wikipedia**. In: Álbum Bicho. Rio de Janeiro: Universal Music, 1977. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/44781/>>. Acesso em: 26 maio 2018.

TROTSKI, Leon. **Literatura e Revolução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

VELOSO, Caetano. **É Proibido Proibir**. III Festival Internacional da Canção. Rio de Janeiro: TV Globo, 1968. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>>. Acesso em: 25 fev. 18.

_____. **Tigresa**. In: Álbum Bicho. Rio de Janeiro: Universal Music, 1977. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/44781/>>. Acesso em: 26 maio 2018.

_____. **Língua**. In: Álbum VeLô. Rio de Janeiro: Universal Music, 1984. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/44738/>>. Acesso em 26 maio 2018.

ZÉ, Tom. **Desenrock-se**. In: Álbum Imprensa Cantada. CD. Rio de Janeiro: Gravadora Trama, 2003. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/tom-ze/164880/>>. Acesso em: 10 set. 2018.

_____. **Dona Divergência**. In: Álbum Imprensa Cantada. CD. Rio de Janeiro: Gravadora Trama, 2003. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/tom-ze/164883/>>. Acesso em: 10 set. 2018.

_____. **Identificação**. In: Álbum Imprensa Cantada. CD. Rio de Janeiro: Gravadora Trama, 2003. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/tom-ze/164887/>>. Acesso em: 10 set. 2018.

_____. **Ogodô, Ano 2000**. In: Álbum The Hips of the Tradition. CD. Rio de Janeiro: Gravadora Trama, 1992. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/tom-ze/338221/>>. Acesso em: 10 set. 2018.

_____. **Sem Saia, Sem Cera, Sensura**. In: Álbum Imprensa Cantada. CD. Rio de Janeiro: Gravadora Trama, 2003. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/tom-ze/966464/>>. Acesso em: 10 set. 2018.

_____. **Tatuarambá**. In: Álbum The Hips of the Tradition. CD. Rio de Janeiro: Gravadora Trama, 1992. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/tom-ze/338226/>>. Acesso em: 10 set. 2018.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.

APÊNDICE A – Entrevista com Fábio Vidal

[...]

CAIO [03:45]: Pronto! Pronto! Maravilha então. Então, Fábio, é... eu dividi as perguntas mais ou menos em três etapas e a gente vai discutindo somente sobre as obras, depois um pouco sobre as questões conceituais, né, e depois sobre o teatro físico, minoria, corpo e tal. É... eu queria inicialmente perguntar para você de onde foi que surgiu, né, de onde foi que surgiram, na verdade, tanto **Sebastião**, quanto **Joelma**.

VIDAL [04:17]: É... eu fico num processo de, de... na minha vida como um todo, canalizar as coisas que eu vejo, sinto, percebo, para registro. Eu registro muito, eu comecei a fazer isso com vídeo agora, mesmo que num determinado momento eu não passe por esses registros, aí eu chamo que eu tenho uma biblioteca ou eu tenho uma armazenagem muito grande de embriões de projetos. Eu já tinha, com **Sebastião**, me fixado nessa história. Eu soube dele, através dessa história do avião que caiu com cinco milhões de reais em Maracangalha, através de um programa chamado Domingo Espetacular que é na Record que passa. Coincidentemente, eu estava em Fortaleza, aí estava deitado ouvindo e apareceu essa história: um avião que caiu em Maracangalha e tem esse dinheiro que foi saqueado pelas pessoas e já na primeira semana já começou uma série de agressões. Eu assisti aquilo do lado de Chico, né, que estava comigo, e disse assim: Nossa, que roteiro que a vida traz, né? Parecia conto de Gabriel Garcia Marques, aí, eu acho que imediatamente escrevi sobre isso. Eu tenho e sempre ando com um bloco de anotações. Hoje em dia eu estou fazendo essas anotações até no bloco de notas do celular, e sempre estou anotando coisas, ideias, frases que me vem mesmo que eu não saiba para onde que elas vão ser canalizadas. Aí tive essa ideia, e essa ideia ela de alguma forma se atualizou por que eu mesmo fiquei vendo na mídia local, né, uma vez eu vi uma... a defesa, não sei se foi de mestrado ou doutorado de Marfuz¹ que ele falava dessa espetacularização que a mídia promove e que tem alguns casos específicos que ganham um caráter dramático de ter personagens, episódios diferentes, e com esse caso de Maracangalha a mídia fez a mesma coisa. Teve uma narrativa continuada dessa história em capítulos e eu comecei a ver isso em jornais, era capturado por vídeos na internet que falavam sobre isso. Eu vi como ficou recorrente, né? E de alguma forma eu comecei a coletar essas fontes e estava bem num período que é esse que eu estou parecido agora, que eu estava saindo de um processo que foi de **Velocidade Máxima**, terminando esse processo de mestrado e querendo entrar no novo universo criativo. E aí, como um primeiro movimento, eu acabei canalizando essa ideia para um projeto e esse projeto acabou, acho que não passou num primeiro edital, passou num segundo, ele num curto espaço de tempo conseguiu financiamento para ser feito. Aí nisso aí eu já tinha sentado e previsto como seria uma etapa criativa, quais eram os profissionais que já estavam relacionados, eu tinha uma maturação do projeto que já, que a gente já tinha uma substância dele. Aí a partir desse processo que eu narro é que surgiu o **Sebastião**, né, aí eu fiquei uns nove meses num espaço fechado para poder desenvolver as ideias criativas, fiz um extenso, eu tenho muito orgulho desse trabalho que eu fiz de detetive de **Sebastião**, de juntar um monte de material de jornais da época, de saber que o Big Brother, que acontecia naquela semana, tinha participantes Fani, o Alemão... Na semana que o avião caiu, a Fani era a que foi a eliminada. Brincar com essa ideia do jogo presente em **Sebastião**. Saber que a lua nova é a presente no dia que o avião caiu, é, foi um trabalho bem interessante que foi gerado em **Sebastião** desse fluxo, né! Teve Gil que estava

¹ Luiz Marfuz é encenador e professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

o tempo inteiro presente, questionando uma série de criações, é, me colocando em cheques de algumas ideias, algumas até que prevaleceram depois, mas eu vejo que continuado o espetáculo eu até fiz o que Gil estava querendo desde o início na criação e o engraçado é que tem uma coisa comum em **Joelma** e **Sebastião** é que foram espetáculos que eu comecei a ter um espaço criativo ao invés de ter salas que eu alugasse para poder... a criação se deu num espaço que era reservado para esses espetáculos. Aí eu pude trazer coisas de cenário, fazer uma articulação que acho que teve uma maturação que foi muito coligada com os parceiros criativos do espetáculo: Moacir, [...] ², Emerson Cabral que fez a trilha de **Sebastião**. Emerson, mesmo, participou muito dos improvisos de muitos ensaios na construção do espetáculo, da cena. Aí esse, de alguma forma, foi a gênese de **Sebastião**. É... com **Joelma** já teve ... eu sinto que, é... as coisas acabam me capturando também. Tem um universo que se conjuga para poder gerar afirmações para os projetos acontecerem. Aí, nesse sentido, o **Joelma** apareceu como um grande presente por que eu fui envolvido no universo de **Joelma** para o filme de Edson Bastos e eu já tinha um discurso nessa época, né, que eu tinha feito **Sebastião** e já tinha notado que o meu repertório tinha ‘Seu Bomfim’ que é uma figura do velho, do ancião; tem a figura do **Erê** logo em seguida que tem uma questão de ser de alguma forma a criança, que tem essa energia do lúdico muito envolvente. Tinha feito **Velôsidade** que lidava um pouco com a estrutura do louco, por transitar no processo, pelo menos eu consigo enquadrar nesse universo e tinha **Sebastião** que correspondia com a questão mais de ser uma estrutura mais ‘*young/young*’, tem uma questão que é mais guerreira, meio que ele é um João Grilo, mas consegue ter esse universo de ter uma postura que é de uma atividade que é muito grande na cena. E vi aqui nesse encaminhamento, acho que é uma conjugação essa do Zeami, que fala desse não sei se arquétipos ou modelos que são utilizados no teatro oriental. Tinha ainda a figura da mulher, da gueixa, que eu não tinha transitado e também já tinha um grande interesse de estabelecer esse outro universo muito de desenvolver uma personagem ligada no feminino. Tinha pensado em fazer primeiramente uma mulher e queria muito, eu já estava muito tendenciando de ir nesse universo. É isso que eu queria fazer como próximo projeto. Aí surgiu o convite do Camilo Froes me ligando para poder fazer um teste porque ele achava que eu me adequava à personagem **Joelma**. Aí foi através de Camilo que eu conheci o Edson e aí ele fez essa ponte de me apresentar o Edson, fiz um teste para eles e acabei sendo escolhido para fazer **Joelma**. É, eu acho que logo no início eu já tive contato com o roteiro de Edson. O roteiro de Edson é muito bom, muito bem cuidado, é de uma... é muito pontual, né, não tem muitas falas, mas ele descreve muito bem as ações. Ele tem um trato, já no roteiro dos trânsitos de cena, muito poético, como ele narra o roteiro dele. Mas eu fiquei muito interessado também por essa proposta e quando eu conheci me apaixonei também porque via toda a estrutura, seriedade que ele já tinha, o cuidado, ser apresentado ao Edson, à **Voo**³, que também contém Henrique que é o parceiro do Edson criativo e na vida também, mas os dois conjugam muito bem. O Henrique está sempre muito presente em toda criação, aí já foi ótimo ter essa... esse... essa interface, essa relação com eles que durante a própria filmagem, ensaios, processo de **Joelma**, eu já comecei a... e essa proximidade que eu comecei a ter com Edson, eu já comecei a falar e conhecendo **Joelma**, aí teve uma coisa que aconteceu que quando eu comecei a envolver, eu vi que **Joelma** tinha muito mais universo, os elementos, mais do que o filme continha numa possibilidade além de lidar com essa narrativa e discurso que vem ou numa vontade de questão de lidar com o feminino e mais além que é lidar com essas questões de gênero porque acho que **Joelma** é muito bom de ser feito porque **Joelma** nasce Joel e se afirma **Joelma**, então, lida com essa questão da identidade de ela se afirmar. Acho que esse é o grande saque do olhar na questão de abordar

² Trecho do áudio incompreensível.

³ Realizadora do espetáculo Joelma, em parceria com o Território Sirius Teatro.

Joelma é que ela não é um renegar o masculino ela é uma afirmação do feminino, né. Ela tem uma pura certeza de que foi a natureza que se equivocou na feitura dela, da organização e alguma coisa deu errado e não foi na certeza que ela tem de que ela é mulher e que ela precisa fazer uns ajustes e as correções necessárias para que o que é mais próximo desse real ou dessa vontade se efetue. E em **Joelma** não era nem só isso, né, porque entra aí esse universo religioso. Eu acredito muito nesse teatro que está ligado com o divino, o mítico, da relação que se estabelece entre as pessoas, de um gerar uma sintonia com o espectador, né, e comungar e orientar as percepções no universo que ela se apresenta no humano de emotivo, sensorial, informativo, abstrato, de tentar de alguma forma orientar a leitura durante o período de encontro da cena. Ela oferece, ainda, esse universo ritualístico, esse universo religioso, mítico que me atrai muito e além de uma coisa, também, que eu vi também que é de trazer esse dado que é muito cultural, **Joelma** é do sertão, do interior, desse universo que me contém também, acaba sendo um processo de ... esqueci agora o termo. Tem até uma linha de pesquisa na faculdade. Como é? De quando você lida com matrizes culturais.

CAIO [15:13]: Acho que é a linha um, né? Etnocenologia.

VIDAL [15:16]: É acho que tangencia um pouco esse universo, mas já voltado para mimeses corpórea de estudo de personagem desses lugares, desses universos múltiplos e próximos e, mas acabei de me perder agora. Estava falando de **Joelma** ...

CAIO [15:39]: É... De onde surgiu **Sebastião** e **Joelma**.

VIDAL [15:42]: Isso! Aí o que aconteceu é que já em **Joelma** eu já vim com essa indicação, já comecei a falar isso com Edson e com Renata que foi a produtora, né, primeira produtora de **Joelma** também, mas foi do curta, desse interesse de transformar esse projeto num espetáculo, num projeto cênico, de tirar ele do audiovisual, do cinema, para ir para o teatro. Aí nisso entra também uma pesquisa que acho que eu vou encaminhar minha vida, minha criação nesse universo um pouco mais que é dos efeitos visuais, dos suportes tecnológicos. Eu vi com **Joelma** a possibilidade de gerar um discurso Rosa Púrpura do Cairo, de brincar com essas leituras de meta teatro: teatro dentro do teatro, teatro dentro do cinema; que também eu vejo que tem um registro que está muito forte agora, a gente está fazendo agora o roteiro de longa-metragem de **Joelma** que é o teatro contido no... o curta contido no filme que é contido no filme maior, de longa-metragem. E a gente estava vendo muito Carlos Saura que lida muito com essa... esse meta cinema, né. Os personagens de um dos filmes do Saura é o diretor do cinema, da peça que está montando o espetáculo que vai ser filmado. A gente, um pouco, está usando esse universo também, mas já havia essa vontade de lidar com essas linguagens múltiplas e de atualizar muito esse universo que é o Edson que eu trago para o teatro, né, que é trazer o cinema para o teatro ou esse diálogo como uma projeção. E com **Joelma** foi o mais rápido de todos porque a gente, junto com Edson, a gente transformou essa ideia num projeto e esse projeto teve um processo de aprovação muito rápido, com até **Sebastião** eu entrei numa primeira concorrência e perdi, atualizei o projeto tornei em um projeto melhor, aí, que ele foi aprovado. Com **Joelma**, de primeira, na primeira oportunidade que a gente teve para apresentar o projeto ele já foi aprovado e com dinheiro tudo é muito fácil. É, eu falo de estruturar as pessoas. O primeiro espetáculo que eu fiz, eu fiz de uma... de um investimento próprio, estou até voltando para esse modelo agora. Eu estou voltando a fazer um espetáculo sem patrocínios. O único que eu fiz foi Seu Bomfim que aí eu paguei as pessoas um tempo depois, eu fiz acordos de ir pagando com o desenvolvimento do espetáculo. Quando a gente tem um patrocínio, a gente consegue fazer um espetáculo ser ter dívidas iniciais, consegue remunerar profissionais para estarem... focarem seu tempo para o processo criativo e gerar soluções muito rápidas para a cena. E com **Joelma** foi assim, eu repeti um modelo que eu fiz com **Sebastião** de ter um ateliê criativo. A gente impregnou esse ateliê criativo de objetos que já existiam no filme que a gente conseguiu coletar. A gente já tinha uma pesquisa longa feita por conta do curta metragem, então, uma etapa do

processo foi muito adiantada. Eu criei e gerei um parceiro maravilhoso para minha vida toda, que é o Edson Bastos, que é um parceiro, é um projeto nosso, fiz uma aliança, uma família criativa. Estou o tempo inteiro tanto a escuta quanto a condição é muito cordial, é muito aberta e aí, fizemos no espaço de nove meses esses processos improvisacionais com **Joelma**, com ensaios abertos, com metas a serem cumpridas com relação a cronogramas de trabalho, é.... também com toda equipe envolvida no espaço, muito presente na estruturação do cenário. A gente já tendo um espaço que a gente botou um monte de pano para fazer improvisos, já tinha figurinos para serem feitos, uma ideia de roteiro inicial que foi se atualizando com o processo criativo, uma paciência para estar encaminhando cada coisa em seu devido tempo e assim maturando, maturando o processo, né, com o rigor desses retornos sempre para o alto e avante e seguindo, lidando com os problemas que são cotidianos e diários e indo além.

CAIO [20:13]: Maravilha! Parece as vezes, que você falando, que esses dois espetáculos, parece que lhe procuraram, né? Tanto **Sebastião** que chega uma mensagem, né, televisiva para você do roteiro inicial, na verdade de uma possibilidade, né, e isso lhe chama atenção e você transforma isso e depois o **Joelma** que foi um convite, né, para que depois você conseguisse chegar.... Você está me ouvindo bem? Oi, Fábio, você está me ouvindo?

VIDAL [20:49]: Eu estou! Eu estou tentando... como está alto aqui... agora eu consegui. Fale aí agora!

CAIO [20:56]: Ah, sim! Você está conseguindo me ouvir bem?

VIDAL [20:59]: Estou ouvindo bem.

CAIO [21:00]: Então... e **Joelma** também, né, que foi um convite para fazer um filme que depois se transformou num espetáculo. Parece que as coisas meio que lhe procuraram e você as transformou, né, assim no encontro com você, você as transformou, enfim, é só uma percepção minha. Mas me diga, então, assim, quem são **Joelma** e **Sebastião**?

VIDAL [21:30]: Mas o que? Você quer uma linha de condução como se falasse cada um dos personagens?

CAIO [21:40]: Eu queria que você me dissesse o que lhe vem à mente quando eu pergunto isso, assim, quem são **Sebastião** e **Joelma**. Quem é para você **Sebastião**? Quem é para você **Joelma**? Seja o espetáculo, seja o personagem, sejam as pessoas, quem são **Sebastião** e **Joelma**?

VIDAL [22:02]: Tem uma coisa de pensar que eles são efetivações cênicas de provocações artísticas onde eu consigo levar para a cena ... são tentativas de obras de arte no sentido de ele estabelecer uma linguagem já direcionada, eu sei que eu vou estar estabelecendo estruturações... tem um termo que eu não estou me lembrando do Deleuze que é como se fossem resultantes, ah, de vontades, de desejos que eu tenho na vida de posicionamentos filosóficos, políticos, existenciais, críticos, que eu encontro tessitura para criar essa interlocução com o público. É sempre muito presente essa ideia de... eu acho que é um olhar de encenador que eu trago, tem até também o de dramaturgo, de querer ter esses discursos, não sei se é porque, também, como público eu já fui alvo de resultantes essas que me interessaram à alma e desde estar lendo um livro, acho que formular essas palavras e gerar ecos, né, de escritores que me emocionam, que me mobilizaram e me mobilizam, desde estar vendo um filme e começar a gostar muito do enquadramento ou o modo como aquela imagem plástica é criada e conseguir fazer uma leitura desses elementos de como são construídos ou desde entrar em contato a formação de vida e profissional também, de gerar um olhar de como é a condução de um público como ator, de que elementos eu posso utilizar através desse... do meu corpo na cena, né, das ações, dos sons, das idealizações até que eu tenha e de como eu acho que eu faço uma grande mistura. Eu faço sempre muitas saladas recortadas e consigo, acho que é uma coisa meritória nesse processo que eu gero, é uma consciência e uma paciência de saber que o tempo fará com

que esses fragmentos ou esses avanços diários se transformem num todo. Aí consegui com **Sebastião** estabelecer ideias que podem até ser recorrentes em outros espetáculos, mas que tem uma abordagem específica na cultura que a gente vive, do modo de ser baiano, desse universo de coisificação que existe no nosso dia-a-dia brasileiro, baiano, de trazer questionamentos e estabelecer discursos sobre conviver com um estado de violência e carnavalização muito grande, se acostumar com a violência, de pensar a ética, direitos humanos, de trazer esses personagens e essas vontades deles porque são direcionadas desde uma questão de estar Big Brother presente até fazer articulações com referências que tem de músicas da MPB que falam de dinheiro e, aí, pensar o que é o vil metal, né. A questão das coisas serem vendidas, compradas, esses esquemas de suborno, pensar o absurdo que foi esse caso de Maracangalha e quanto esse fato nos revela. Se a gente pega como fato isolado e estuda uma cultura que está envolvida com essas ações, não é? Como achar aceitável, possível ou que tudo está bem e que por isso muitos policiais e muitas regiões, né, que são pessoas que deveriam propor a segurança cheguem para ser o principal detonador da insegurança do lugar por conta dos subornos, dos assaltos, dos roubos, e tudo muito na cara, né? E fazer pensamento do nosso processo político que ainda continua ecoando nos dias de hoje que está tudo muito visível, né? De como essas injustiças se dão, isso com relação a **Sebastião**, com relação à **Joelma** entrar em contato com outro universo de gênero de também lidar com estatísticas absurdas de violência contra homossexuais, de até me reeducar nesses olhares que eu tinha ou ainda tenho com relação a gênero, a identidade sexual, a orientação sexual, até me pego nessas dúvidas de terminologias, e de me envolver já olhando pelo múltiplo, né? Até já falei muito disso quando estava falando dos espetáculos, mas ter esse lugar onde eu possa colocar, um... efetivação ... essas minhas estratégias dramáticas e estabelecer esse processo mesmo de ofício de ator e eu sinto isso muito presente com **Joelma**, de como o espetáculo em si, eu sinto que gera uma aproximação com a pessoa, já repeti isso algumas vezes por isso que vem tão fácil essa própria ideia na cabeça, né, que permite uma aproximação dos espectadores com **Joelma**. Não é mais o ‘viado’, a travesti, o transexual, não é isso distante, é deixar uma coisa muito clara: a **Joelma** é muito mais do que o próprio gênero dela, também é essa pessoa que é feiticeira, que tem esses posicionamentos meio loucos e transversais sobre ideias, sobre um monte de coisa, que tem uma história de resiliência, de superação, porque apesar de muito sofrimento que viveu o tempo inteiro, que ainda é uma postura que é afirmativa, que é criativa, que é do bem. E é ótimo levar esses exemplos e teve Berto Filho⁴ falou uma vez que via que meu trabalho ficava muito na... uma protagonização da margem. Fora o **Velôsidade** que utiliza Caetano Veloso que está no centro e no toco eu acho que eu pego motes que são periféricos e personagens periféricos para dar um processo de protagonização. Mariana Frei fez também uma análise falando que a minha obra, ela tinha visto até **Sebastião**, acho quem nem **Sebastião** eu tinha, ela tinha visto, acho que, *Êre e Seu Bomfim*, ela ficava muito focada na questão do tempo. O tempo enquanto tema e o tempo enquanto suporte dramático, né, de organização das cenas.

CAIO [29:35]: Sim, bacana!

VIDAL [29:37]: Eu respondi à pergunta, Caio? Viajei!

CAIO [29:40]: De certa forma sim. Você respondeu e depois complementou, preencheu ela bem, na verdade. Bacana, porque você acabou, na verdade, introduzindo um pouco da sua pesquisa na resposta, inclusive, e as próximas perguntas, elas vão meio que por esse caminho também, né! Eu queria saber de você, o que é que dá esse seu discurso acadêmico em sua pesquisa de mestrado, o que que disso reverbera ou está presente em suas obras posteriores que são **Sebastião** e **Joelma**? Porque na sua pesquisa você pega Seu Bomfim, você pega o Erê para

⁴ Artista.

a construção de **Velocidade Máxima**, então, **Sebastião** e **Joelma** seriam obras posteriores. Mas o que que desse discurso acadêmico você sente que reverbera ou que está presente nessas obras?

VIDAL [30:38]: Eu acho que tem um... eu já pensei possíveis desdobramentos ou encaminhamentos de pesquisas com doutorado. Uma das questões que acho que acaba respondendo você, enquanto proposta que eu pensei em ter, é de gerar mais verticalização dos assuntos que eu promovo na minha dissertação de mestrado. Eu acho que tem alguns assuntos ali e apropriações que eles foram muito *en passant*. Não é me justificando não, mas eu tive muito trabalho com esse mestrado porque eu tive um duplo processo de gerar uma encenação, com muitos poucos recursos e de fazer coligado à dissertação num tempo que já estava já no extrapolar. Eu fiz em dois anos e meio, já pressionado para poder fazer logo esse negócio e juizava, também, a questão de que 'não, eu quero terminar isso também mais proeminente, mas eu tive uma demanda muito grande que foi de fazer um espetáculo e agora eu acho que eu tive uns oito meses que eu tive para gerar uma consubstanciação dos fragmentos que eu acabei articulando na minha dissertação e que ela pode ganhar um, corpo, corpus maior. Com relação à apropriação desse discurso de Guattari e Deleuze, dessa filosofia da imanência, dessa terminologia que eu acho que pode ter uma apropriação maior até no próprio encaminhar dessa ideia de território que eu acabo gerando como uma estruturação gerencial o território do teatro, muito presente nesse local de encontros, mas que não tem um corpo físico fixo de pessoas que se articulam, mas tem pessoas que estão sempre transitando nessa órbita, mas se tem órbita, nem território é. Eu teria que procurar articulações cosmológicas para ver essa constelação que é o território, mas fora esse conceito de território, eu acho que é um lidar mais apropriado, acho que o tempo de pesquisa que é uma coisa que eu me cobro muito no meu cotidiano de fazedor de teatro que seria um tempo em que pudesse fazer essa barreira ou essa barricada, melhor dizendo, de pesquisa, de estudo, de escritura, inclusive, de teorização do meu trabalho. Pensando a crítica genética, também, que eu acabo utilizando e que foi ótimo ter entrado em contato, a Sônia Rangel ter me apresentado a Cecília Sales para poder ver que a minha bagunça na verdade era um rizoma e começar a articular esse *modus operandis* que eu já fazia isso, de alguma forma Mirian me orientou isso desde quando eu era estudante da escola de teatro, a gerar esses fragmentos e depois gerar essa costura desse todo e que é muito articulado com um processo que eu acho que merecia uma atenção especial que é muito ... as questões que eu falo lá sobre esse outro lado dessa feitura artística que eu estabeleço, né, que ela é metade do tempo gerencial. Eu uso muito do aqui e agora nessas prospecções, nessa realização de atividades que não sendo atividades artísticas. Podem ser até criativas, mas não são artísticas de gestão, de produção, eu acho que tem coisas... eu estava até falando hoje, eu estou aqui em São Paulo para começar, você me pegou em um momento em que eu estou no meio do olho do furacão. Acho que é até bom falar de coisas que estou vivendo agora, de ações que são de um cotidiano e cobrando, a partir de segunda-feira, ter que ensaiar todos os dias porque não estou sendo tanto ator, estou sendo mais produtor, mas acho que meu próprio mestrado e doutorado poderia de alguma forma ter um alargamento desse compartilhar dessa experiência gerencial, desses processos acho que até de articulação e de orientação de outros artistas. Acho que essa experiência pode gerar uma experiência compartilhada. Eu acho que muitas pessoas já fazem isso que eu faço mais do que há vinte anos atrás, tem esse pensamento de que você é seu próprio produtor e você tem que ficar atento e forte e coligado tanto na questão artística como também nesse universo de criar o à frente, o amanhã. Estar fazendo o agora pensando na frente e cuidado do que já passou, tudo ao mesmo tempo. Não sei como, mas cada um tem que inventar. E acho que falar mais desse modo estar na vida que é a arte como modo de... é uma autonomia. Ele se aproxima muito de outros empreendedores individuais, mas com o foco voltado para arte. Ainda receio muito quando o público é chamado de cliente e a resultante é chamada de produto, mas em alguns discursos eu acabo operacionando, também, com essas linguagens para encaminhar essa tessitura de... eu chamo atirar para todos os lados, mas de gerar essas alianças que são

múltiplas. Eu estava pensando esses dias, conversando não sei com quem, agora, que para esse tipo de atividade que eu faço é muito bom envelhecer, é muito bom como você consegue articular essas redes e esses encaminhamentos feitos na própria vida. É muito bom saber que para eu gerar articulações de apresentações, e eu vejo muito isso no momento de agora que a gente não tem recursos, não tem fontes de financiamento, pelo menos não como havia há oito, doze anos atrás de ter editais e possibilidades de inscrições dos espetáculos, como para mim, eu consegui estabelecer uma rede de contatos no Brasil todo, fora do país, onde eu consigo gerar com uma certa facilidade articulações de apresentações, alianças específicas, encaminhamento dos trabalhos, inscrições nos próprios projetos que são parcos, mas ainda existem, de tantos de festivais, é de ter construído lastro de ter uma empresa, articulações burocráticas que podem ser supridas em concorrências que podem ser concorridas porquê de alguma forma eu estabelecia esse suporte na minha carreira, na minha cena. Já fui para outro assunto, né?

CAIO [38:14]: É, um pouquinho.

VIDAL [38:15]: Mas vamos a essa questão desse suporte teórico que você fala. Você pode ter uma pujança maior ou gerar outras referências. Eu sinto que falta, e aí tem uma autocrítica, né, que eu assumo e aí de ter essa potência maior de me cercar mais desse universo de pesquisa. Eu acho que na minha dissertação eu coloco várias instâncias desse fazer, né? Eu boto lá enquanto encenador, enquanto produtor, enquanto ator, em último lugar vai ser o pesquisador. Aí eu falei dessas questões. Nesse meio tempo, além do desenvolvimento de **Sebastião** e de **Joelma**, eu também vi processos muito ricos que envolvem o teatro do improviso que está envolvendo agora o teatro de sombras, também. Gostaria muito, acho que até falando com você eu estou fazendo uma análise, uma orientação desses meus objetos para quem sabe um projeto de doutorado para 2020.

CAIO [39:23]: Que bom!

VIDAL [39:27]: Incrementado no projeto inicial essas outras experiências que foram tidas, né, pelo menos enquanto uma trajetória que eu acho que pudesse apontar. Eu tenho mesmo um material riquíssimo de filmagem uma coisa que eu faço nos processos que você já sabe. Eu sempre filmo tudo. Eu fico com HDs e HDs de gravações de encontros com as pessoas que eu tenho, de ensaios que eu faço. Eu fiz isso com uma experiência que eu tive com o teatro do improviso, de fazer improviso numa outra cultura, na Alemanha, não falando alemão nem inglês. Um espetáculo para alemães assistir, utilizando o teatro físico, pensando suportes dramaturgicos o que é essa formação do ator improvisador que eu vejo que de alguma forma eu consigo gerar processos de fabulação nos ensaios que já se aproxima muito desse estado de cena que é ótimo de ser resgatado, esses estados de jogo do teatro do improviso e vivi horas de processos de experiências maravilhosas com relação a canto, a educação musical, então, acho que teve essa elaboração, inclusive, de treinamento artístico que são coisas que poderiam estar mais presentes. Falo muito pouco desse universo que eu acho que é muito presente no meu trabalho que é a utilização da voz. Eu coloco uma potência ou um olhar muito no corpo, mas eu poderia, também, fazer um melhor capítulo ou artigo só dessas utilizações vocais. O Seu Bomfim foi uma parte de expressão vocal, eu uso muito palavra no trabalho que utilizo. Eu acho que isso ia ser muito bom para mim, ter esse olhar de fora, para poder até ir identificando metáforas sonoras que eu trago para cena. Eu acho que tem reelaborações e incrementos que vem da própria vida, mas vem também dessas influências. O mestrado foi muito bom para mim. O mestrado foi um processo de consubstanciar, de pensar, organizar, buscar referências, fazer pontes. Eu acho que o mestrado corresponde a esse momento que eu estava muito achando que eu estava muito na feitura das coisas e pude parar para gerar uma verticalização do que havia feito, como um olhar para trás das coisas para criar o novo. Eu acho que um processo possível é fazer isso mais para frente também e acho que tem uma coisa boa nisso tudo é que eu já deixei passar dez anos do meu mestrado...

CAIO [42:21]: O tempo voa, né?

VIDAL [42:23]: E se for voltar para fazer, eu devo fazer isso lá para 2020 porque já tem um monte de coisas pensadas para fazer nos próximos dois anos.

CAIO [42:34]: Que bom! Bacana! Me diga uma coisa, o que que desses conceitos que você utilizou na sua pesquisa acadêmica, assim, qual é a relação que você estabelece com as questões de identidade em **Sebastião** e em **Joelma**?

VIDAL [42:54]: Será que eu sei responder essa pergunta? Eu sei pouco sobre essa teoria de etnocenologia, talvez, ou até de gênero mesmo, mas posso até arriscar. Eu acho que tem posicionamentos políticos que são defendidos no trazer... acho que tem muito a ver com o que eu falei antes de gerar uma protagonização da margem. Uma coisa que eu estava pensando nesses arcaibouços que eu acabo fazendo dos personagens que eu já fiz, que eu poderia fazer um homem de salão até para gerar uma diferenciação do que eu fiz que tem um caráter que é muito marginal por ser marginalizado, de lidar com **Sebastião** que está numa margem por conta de uma pressão econômica, de estar a margem por ser nordestino, por ser pobre, de trazer um universo que é presente a **Sebastião**, mas que ... Ah, tem uma coisa de **Sebastião** que é de olhar um pouco a cultura e faço algumas críticas à cultura baiana através desse olhar que é estrangeiro. Essa foi uma articulação que eu fiz para poder gerar uma outra fala na cena. Eu trouxe um outro sotaque para poder ... tem alguns amigos do Ceará que diz que ali, de cearense, não tem nada, mas para o resto do Brasil, pelo menos, funciona. Mas é de me apropriar de uma linguagem cearense, de um olhar que é de fora, que é baiano até para criticar, mas imbuído muito nesse universo que é de uma margem, de uma periferia, é lidar com dados culturais que são muito próximos a mim, inclusive. Tem coisas que acontecem em **Sebastião** que são coisas que acontecem no cotidiano da minha família também, de brincadeiras ou coisas que se falam na peça. Com **Joelma** gera a margem, **Joelma** é a pura margem, não é? Margem do gênero, margem de ser do interior da Bahia, do Sudoeste. Ela é o avesso do avesso do avesso do avesso algumas horas, inclusive, até identificando que **Joelma** tem uns comportamentos homofóbicos em si e vendo que ... a gente toma até cuidado na hora de trazer **Joelma**, de não mostrar esses lados homofóbicos dela no cotidiano para um preservar a imagem dela, a gente tem um cuidado muito grande com a presença e como não vulgariza o universo dela. Tem esse respeito e cuidado que é muito declarado e acho que visível no espetáculo que a gente faz, mas tem assuntos que são trazidos e até temas que são vistos que a gente apresenta para pessoas de família e que tem algumas coreografias que eu faço em **Joelma** que eu digo assim 'Nossa que queimação!' E já tive algumas pessoas que se ofenderam pelo teor de dança sexual que ela faz na Tigresa, por exemplo, ou de alguns assuntos que ela acaba tratando. Algumas imagens que o curta traz do pau cortado, a gente fez no trabalho, até um repensar o curta, o que que havia nele de questões a serem criticadas. A gente faz essa autocrítica do filme na própria cena também, nesse olhar. Mas eu fugi da sua pergunta, não foi, Caio?

CAIO [46:51]: Não, não, está dentro, está dentro sim. Você está trazendo justamente qual é a relação desses conceitos né que você trouxe na sua pesquisa com as questões da identidade em **Sebastião** e **Joelma**.

VIDAL [47:03]: Eu trago esses conceitos na minha pesquisa? Você fala da minha pesquisa teórica ou da minha pesquisa que se expressa com arte dramática?

CAIO [47:09]: Não, da sua pesquisa acadêmica mesmo. Da sua pesquisa na Escola de Teatro, mas claro que essa sua pesquisa também artística, ela também tem uma reverberação, ela também estabelece uma relação com as questões de identidade nesses espetáculos. Eu estou mexendo um pouquinho com a sua memória porque, como você falou, tem uns dez anos que você já fez seu mestrado e eu estou com algumas perguntas bem específicas, às vezes, sobre o que você escreveu, o que você pensou no seu mestrado.

VIDAL [47:48]: Você me deu vontade de eu ler minha pesquisa.

CAIO [47:51]: Ó praí, que legal! Que legal! Só aquele primeiro capítulo, eu li umas três vezes, eu acho, para poder dar uma estudada, uma pesquisada mesmo.

VIDAL [48:04]: Tem uma coisa estranha que eu não falei, que é desse pensamento filosófico, desse universo que até me suplanta... suplanta é uma palavra que não tem nada a ver, mas que alimenta de ter alguns olhares por alguns conceitos que dizem respeito ao desejo, ao ser artista, a utilizar o acaso, o erro, o pensamento desse duplo da vida, a pensar como até tem um envolvimento e uma leitura de uma psique que se estabelece como um manancial de afirmação no trabalho que eu faço. Eu acho que tem um utilizar isso e um proferir dessas ideias nos encontros que eu acabo tendo com pessoas nos universos que eu transito com as apresentações dos espetáculos.

CAIO [49:16]: Você, em sua pesquisa, tem uma... você em algum momento, você pára para dar uma... você aborda de alguma forma a antropofagia do Oswald de Andrade, não muito preso a essa ideia da antropofagia do Oswald, mas pegando essa antropofagia como ela passou pela contracultura da Tropicália, do Mangubeat e enfim... o que a antropofagia representou tanto no início do século XX, em meados do século XX, no final do século XX, ou seja, mas como é que você vê? Você aborda essa antropofagia na sua pesquisa e eu queria saber como é que você que essa antropofagia dialoga com **Sebastião** e com **Joelma**? Você sente que há algum tipo de diálogo na sua pesquisa, que você, por exemplo, falou do teatro NO, que você vai ao teatro NO e você traz coisas do teatro não tem referências do teatro NO que você, enfim.... Como é que você deglutiou, deglute esses estrangeiros e como é que você vê esses estrangeiros deglutidos e transformados em algo seu de forma antropofágica em **Sebastião**, em **Joelma**? Você consegue.... Há algum diálogo nisso? Ou... Não sei se fui muito claro.

VIDAL [51:03]: Eu acho que até tenho com uma certa inocência essa antropofagia, chamo processos de apropriação e acho que ele é algo que já ocorre desde sempre comigo. Eu não sei se é porque durante a infância eu ouvi muito rádio FM e sei muitas músicas e sempre de alguma forma está presente na minha construção, essa acho que aquisição de linguagem através da MPB. Em pesquisas feitas sobre isso, acho que sou um exemplo muito prático de como tem um processo educacional, um agenciamento que é presente na minha própria formação e que isso acontece com um acontecer da vida em mim, de como eu falo que eu faço essa biblioteca de assuntos e de afazeres. Eu sempre tenho um banco de falas. Há muito tempo eu anoto ideias, há muito tempo eu tenho blocos de anotações. Desde os onze anos de idade, eu fazia diário e acho que aprendi desde cedo que eu sempre conseguia como estrutura criativa o fato de gerar excessos, escrever muito coisas desde o caderno e de alguma forma ir me apropriando dessas ideias e gerando ligações em redações, em trabalhos feitos para escola. Eu vi que algumas pessoas são assim, elas conseguem sentar, responder questões e.... para mim se eu tenho tempo, eu consigo ter uma qualidade melhor do trabalho que eu desenvolvo porque eu vou maturando dia-a-dia respostas, ideias e isso é feito muito porque eu tenho repertórios. Eu vou criando, na verdade, essas peças que são dissociadas e vou aglutinando isso. Consigo pensar esse rizoma muito, esse processo criativo. Estabelecer pensamento de rizoma, ele é muito pertinente, é de como ver que a vida se processa nesse sentido. Pelo menos esse processo é muito claro no processo criativo, e ela é muito atemporal, não tem uma casualidade específica. Ela tem coisas do final que aparecem no início e depois ganha uma outra organização. Eu sei que acabo delimitando um corpus que ele tem um caráter que pode ser aberto para improvisado, mas tem uma tendência a ter um rigor na sua realização. Eu faço espetáculos que quem for ver um dia, vai ver outro dia. Eu consigo ter legenda em libras, com interpretação em libras com legenda porque eu repito muito as coisas muito parecidas de um dia para o outro. Essas libras são operadas pelo vídeo. Uma pessoa que já tem o texto filmado. Mas voltando para a questão da antropofagia, é de como tem esse *modus operandis* que é muito presente e aconteceu também

em **Joelma**, em **Sebastião**. Eu estabeleço isso como um processo... eu acho isso de momento do sim, quando você no período específico do processo criativo, você sabe que um primeiro momento o ideal é você dizer sim para tudo. Criar uma atitude na sua vida cotidiana de apreensão de ideias, objetos, conceitos, ter lugares onde desemboque isso e criando um baú só, de alguma forma, se apropriando de coisas externas, coisas que te atravessam. Eu chamo que é o processo criativo te atravessando, deixando as coisas acontecerem, mas gerando essa atitude, aí tem uma questão de atitude que é um dado importantíssimo nessa atividade, uma atitude que é de apropriação, seria de comilança, deglutição. Você come isso tudo, faz uma grande pança de urso e deixa isso, depois de um tempo, ser consumido e se transformar. Coisas são jogadas fora, são cagadas, coisas são reprocessadas. Começa a haver recorrências de questões, ideias. Eu faço bancos, eu fico rico na época criativa porque tem banco de cenas, bancos de falas e bancos de ideias, também, onde eu vou pensando situações, características e eu sempre digo sim a tudo. Tem um determinado momento que o baú se fecha e a questão agora é fazer faxina, que aí é de deglutição dessa antropofagia, então, tem um cunho que é muito libertário num primeiro momento e que acaba entrando em uma reatividade depois. Uma reatividade no sentido de gerar, de gerar - e aí eu volto para a questão da obra de arte - a palavra certa, o movimento específico, a atividade, o modo de relação mais apropriado com o público. Eu consigo ver, já, estruturas dramáticas que são recorrentes, de lidar com o riso, com o humor trágico, com puxar o tapete do espectador de sair do riso para uma coisa que é dramática, de querer gerar questionamentos, de gerar experimentações de coisas novas que possam ser estabelecidas esteticamente ou dramaturgicamente com o trabalho. Agora eu estou indo para um universo tecnológico de pensar a visualidades desde a sombra até o *video mapping* e um pouco no processo criativo, é pensar quais são esses ingredientes que você usa, delimitar esses ingredientes e ir para uma prática de misturá-los, de pintar a tela. Eu tive uma experiência agora num workshop, uma vivência que eu fiz, a primeira vivência que eu fiz na minha vida foi esse ano em teatro de sombras que aí eu tive um orientador que queria induzir para uma concretude de sentar, pensar o que era o projeto e realizar esse pensar. Eu não consegui, não consegui, eu não consegui. Sentia falta de experimentar. Também tinha um tempo que era um tempo curto, tinham outras coisas para poder fazer, de participar das atividades dos outros, as pessoas que estavam fazendo as atividades de sombra, ser ator para uma pessoa, manipular a luz para outra. Eu comecei a ver o tempo e espaço e ver que eu ia levar muito tempo para chegar nessa resultante na escritura para poder gerar uma prática. Eu sempre gero muito excesso, muito excesso, coisas que são aberrações, coisas... iras de serem mostradas. É verdade. Algumas coisas que faço, eu vejo no dia seguinte e é vergonhoso, Caio.

CAIO [58:33]: Mas você sente... Oi?

VIDAL [58:38]: Algumas coisas são bacanas também.

CAIO [58:40]: Com certeza. E você sente que houve, depois que você terminou essa sua pesquisa de mestrado, depois que passou **Velocidade Máxima**, na construção de **Sebastião**, na construção de **Joelma**, você sente que houveram transformações que você... coisas que você ainda não tinha no seu processo que você decidiu incorporar, pensar ou até ideologicamente mesmo em relação às questões que você trabalha dentro das suas peças... o que que você sente? Se houve transformações, o que que houve de transformação?

VIDAL [59:25]: Ainda pensando nesse universo de antropofagia eu consigo ver referências estéticas de espetáculos que eu assisti... [...]

[...]

VIDAL [00:00]: que eu estava falando sobre as antropofagias...

CAIO [00:04]: Sobre as transformações que houveram no discurso após a **Velôsidade Máxima**, quais transformações houveram nos seus espetáculos, em **Sebastião** e **Joelma** após a pesquisa. Por que na pesquisa a gente tem um registro escrito e posterior a isso o que você sente que há de transformação?

VIDAL [00:30]: Eu acho que tem outros procedimentos estéticos que eu acabo utilizando. Eu estava falando antes de algumas apropriações ou antropofagias que eu fiz e em **Sebastião**, por exemplo, eu fiquei muito marcado pelo processo de contação de histórias física que o Júlio Adrião faz na descoberta das Américas e consigo entender muito bem como é essa estrutura, aquela contação daquela história. Eu já tinha pensando um pouco em utilizar essa matriz. Até tentei chegar junto do Júlio Adrião para que ele participasse da criação de **Sebastião**, mas não consegui ter acesso, ele estava ocupado no período, aí, acabei fazendo sozinho já um pouco sabendo o que que ia fazer, e ter personagens específicos que tem uma máscara ou um gesto psicológico, uma estrutura de corpo clara, lidando com alguns processos de tipificação que são procedimentos dramaturgicos. Eu acho que de alguma forma eu faço um processo de comunhão do **Erê** enquanto estrutura física na cena com elementos de **Seu Bonfim**, que é a contação de uma história, lhe dando um universo, inclusive, cultural, próximo também do **Seu Bonfim**. O **Seu Bonfim** acabou voltando em **Sebastião**, é possível ele estar presente naquela história, é um dos personagens onde eu operacionalizo ou estabeleço um encaminhamento de uma narrativa física somada com uma narrativa verbal, narrativa onde tem momentos que o corpo diz como que é dito, num momento ele estabelece relações de subseqüência que tem a subtração da fala: só tem o movimento, só tem o movimento e a fala onde eu gero uma poética corporal na cena. Eu comecei a utilizar com mais presteza uma questão de gerar performances e ensaios e encaminhamentos do projeto a partir dessa experiência, eu acho que acabei consubstanciando **Velôsidade Máxima**, também da minha pesquisa teatral. Eu acho que fui para outros caminhos de encontros públicos para testagem das cenas para me colocar um pouco na apresentação é muito desconfortante chegar com um personagem novo e acho que vai ficando confortável quando vai tendo uma recepção, de alguma forma, das pessoas, que você começa a ver que o que você está propondo gera um eco em seu interlocutor. Essas mesmas estruturas, eu acho que estéticas e dramaturgicas, teve um outro encadeamento, uma outra pesquisa com relação a **Joelma** que lida primeiro com o processo de comunhão criativa, eu acho que em **Sebastião** eu já começo a ter isso mais claro; eu tenho uma pessoa de bate bola, criativo, dramaturgico. Gil fez esse papel em **Sebastião**, não só Gil, mas teve Emerson também que esteve muito presente na cena toda e falava muito das impressões dele.

CAIO [04:21]: Gil é Gil Teixeira?

VIDAL [04:24]: Tinha uma ajuda externa, sempre.

CAIO [04:27]: Gil é quem? É Gil Teixeira?

VIDAL [04:30]: Não, Gil Vicente Tavares. Gil Vicente Tavares é meu orientador dramaturgico em **Sebastião**. Eu dividia com ele as funções criativas, ele observava questões que eu estabelecia na cena como encaminhamentos de um espetáculo para outro. Eu fico fazendo muitos blocos e vendo como é que alinho esses blocos de cena. E Gil em **Sebastião** e esse bate-bola muito presente com Edson na concepção do espetáculo e uma utilização, inclusive, do vídeo, também, para a cena. Fora isso, com uma coisa que eu já tinha falado antes, em **Sebastião** e **Joelma** eu vivi a experiência de ter atelier criativos em processos bem delimitados. **Seu Bonfim** eu fiz em três anos em um processo que eu comecei como aluno da escola, fazia experimentos fora, voltei a ser aluno da escola, me formei com outro espetáculo, voltei a esse processo com encontros, idas e vindas, foi muito dilatado no tempo. A mesma coisa com o **Erê** que eu tive um início criativo forte no projeto solos do Brasil de um espaço criativo que era lido com outras pessoas. Tive alguns auxílios, depois tive um outro processo aqui em

Salvador dando uma aquecida. Eu saí de São Paulo com 25 minutos do Erê e depois quando ele estreou aqui ele já tinha uma hora e quinze, novas cenas vieram, as cenas que tinha ganharam uma nova dimensão e era muito pontuado, eu levei um tempo ainda para poder criar o Erê. E com **Sebastião** e **Joelma** eu consegui fazer isso num espaço de tempo menor, até porque tinha uma verba maior para poder investir nisso, uma equipe que era muito mais presente nesse processo criativo e **Sebastião** acho que foram de 9 meses, não, acho que **Sebastião** foi um ano e meio, não estou lembrado agora, mas acho que do projeto eu fiquei seis meses trabalhando com **Sebastião** numa rotina maior e com **Joelma**, sete – sete ou oito, de ensaiar todo dia, de ter um espaço onde a gente trancava lá e voltava, onde tinha essa presença o tempo inteiro. Acho que no primeiro mês de **Joelma**, ela foi feita no sétimo, Emerson ia propor sons que interagiram com a cena. Eu tinha um esqueleto de cena e eu comecei a ter, tipo, dois meses antes do espetáculo estreiar, ensaios abertos com o público todas as sextas-feiras. Antes disso eu já tinha a cada sexta-feira um encontro com a equipe, onde todo mundo ia quando possível, quando não, só iam determinadas pessoas, onde todo mundo participava e tinha essa coalisão de ideias. Eu sei que é luxuoso e que é o que eu tenho de segredo, esse tempo para pesquisa, para elaboração, para fazer coisas que talvez não sejam mais certas. Aquele casaco que **Joelma** tem, teve a ideia de fazer, é um casaco que eu tenho que eu entro como locutor e no final da cena que é com a música Dom de Iludir, aquele casaco vira um vestidinho e eu faço uma transformação desse fenótipo masculino, para esse feminino de andar com flor na cabeça, de vestido, tatuado, maquiado. Essa ideia veio num vídeo que um amigo meu, sabendo que eu tava – Alex Simões – que falou assim “oh, acho que você vai gostar”; e tinha uma coreografia de uma menina do tipo: ‘se você não tem roupa para sair, use roupa do seu irmão’, e mostrava do seu pai e mostrava como se transformava uma camisa num negócio. Eu peguei aquilo e comecei a ver que tinha uma ideia por traz de mudar de gênero, incrementei com as coisas de **Joelma** e em vários ensaios – se você pegar o primeiro ensaio, que era essa coreografia, depois essa ideia de juntar isso numa música que seria dividida dessa forma, isso levou um tempo até gerar essa consubstanciação – e acho que consegui fazer isso nesse tempo porque tinha esse espaço lá onde podia ter casacos e com Maurício Martins a gente começou a pesquisar, saber que tinha que ter uma cava de botão grande e precisa fazer isso muito rapidamente, que tinha que ter tantos bolsos para poder botar rosas em um. Os bolsos que tinha aqui para tirar os brincos precisavam ser costurados na metade para o vinco não ir lá embaixo para eu chegar aqui já pegar o brinco e colocar e tem essas alterações que são bem particulares. Eu adoro cronogramas, sempre gostei: de cenário, cronogramas da iluminação, cronogramas da produção, cronogramas da pesquisa e da preparação cênica e vou tentando o máximo possível fazê-los, encaminhar, gerir essas demandas. Me oriente de novo que eu me perdi aqui.

CAIO [10:09]: Você chegou a comentar, a falar sobre o Solos do Brasil e eu queria saber como foi o encontro com o teatro físico e como é que esse teatro físico dialoga com **Sebastião** e **Joelma**.

VIDAL [10:24]: Quando eu vi eu já fazia teatro físico. A minha formação é muito acompanhada por treinamento, porque eu gosto disso, eu gosto de suar. Eu descobri, acho, que desde cedo que este estado me faz bem, ficar suando e sempre gostei de fazer exercícios físicos. Eu até conto isso na minha dissertação, estou lembrando agora, que eu sou um esportista frustrado. Tive tentativas de nadador, jogador de vôlei, corredor, atleta e mais coisas. Sempre gostei dessas atividades físicas. Quando eu via alguém fazendo capoeira me chamava atenção, sempre gostei de esportes, de jogo também e sempre me orientei e vejo que eu aceitei os chamados da vida, quando me falam porque eu resolvi ser artista, eu sempre falo que o artista resolveu me ser e ter encontrado o meio para poder encaminhar o que eu quis fazer sempre. Sempre gostei de fazer os trabalhos que eram voltados para, primeiro, uma antropologia teatral. Eu fiz um teatro inicialmente que veio de um teatro na escola técnica com Jaques de Beauvoir. Foi muito intenso

porque eu tive um cotidiano, a cada ano eu fazia uma peça diferente e que tinha uma... Jaques sempre fala que eu renego, que eu não falo muito desse momento da minha vida, mas era feito de uma forma muito intuitiva. Não tinha uma orientação muito grande para essas questões teóricas, teatrais. Eu sempre tive um encaminhamento para as questões práticas teatrais de memorizar texto, de desenvolver personagens. Era muito intuitivo o modo como eu procedia. Eu sabia que tinha um cara chamado Stanislavski, mas na época eu estava estudando sobre potenciômetros, tensão, frequência, aparelho, toda estrutura eletrônica. Meu foco não era teatro, era técnico, técnico com eletrônico. Quando comecei a fazer faculdade, eu já comecei a estabelecer essas práticas de treinamento, soube que existiam e espetáculos que me interessavam, também, por prática, me envolvi com pessoas que também eram meus pares: João Lima, Rose Anias, Fernanda Mascarenhas, Ana Maria. Começamos a estabelecer grupos de pesquisa, já falo que é um período que eu tive... eu nem sabia que tinha essa importância toda a figura do Eugênio Barba, de pessoas da antropologia teatral eles eram muito amigos do... são muito amigos do Paulo Dourado. Paulo Dourado sempre possibilitava... tinha o Mercado Cultural, o festival onde estabeleciam oficinas voltadas para esse terceiro teatro, o teatro da exaustão; lidando já com questões que acho que poderia me aprofundar e até cito elas e aprofundo na minha dissertação de mestrado, de pensar *sats* e esse corpo em desequilíbrio, pensar o recriar questões de treinamento são muito pautadas, os princípios vindos da biomecânica, essa miscelânea que acaba tendo de Meyerhold, Grotowski, Stanislavski, pensando nesses princípios que retornam e gerando alguns conceitos enquanto práticas. Não é à toa que nesse início de faculdade, com 23... 24 anos, eu comecei a pensar em um processo de treinamento. Treinamento que eu levei era uma coisa que eu virei compulsivo. Eu comecei a ocupar meu espaço existencial com os tempos de treinamento: fazia patins, malabares, capoeira dança dos ventos, mímica corporal dramática e não me especializava em nenhum. Tem uma coisa também que eu fazia, que eu transitava, eu era uma puta das práticas corporais. Saía com todo mundo, dançava, curtia, pegava, puta safada que pegava o que me interessava e me mandava de fora de casa. Eu não sou partidário de nenhuma igreja em si. E vi que quando fui fazer, quando eu me inscrevi no projeto Solos do Brasil eu estava muito encantado com o efeito de Denise Stoklos, a imagem que ela gera enquanto resultado na cena e elimino muito essas instâncias da fala e do movimento, o corpo com cena, de pensar essas estruturas de regência, de políticas, de públicos, de conjunções, conjunções públicas. De pessoas assistindo o espetáculo e ficarem mobilizadas com os esforços que ela leva em cena, transitando também por uma miscelânea de assuntos, sempre, estabelecendo uma estética essencial. Eu tive um acolhimento e processo de reforma na minha vida, eu já cito isso no mestrado, muito intenso na filosofia, nas práticas corporais muito pelo teatro do essencial e aí ficou conhecido por Denise Stoklos, mas por toda uma equipe que foi criada: Lucio Dante, Luís, Ricardo Napoelão, esqueci o nome de pessoas, a presença do Abujamra, do Gianni Ratto na cena, as provocações estabelecidas, o acompanhar a criação dos outros solistas, viver em São Paulo nessa época – foi massa isso acontecer na minha vida. São pessoas que ainda estão presentes: o Vinícius Piedade, a Eila Monteiro, são pessoas de um diálogo... a Silvana Abreu que é falecida, mas que foi fundamental, ainda o é no encaminhamento que ela teve no desenvolvimento do teatro dela. Tixe Niana, Cláudia Dorei, Linda, Jaqueline Valdir, Tainã, que devo encontrar ainda hoje, talvez, lá de Belém. Foi um movimento bem interessante do Solos do Brasil nessa instauração desse corpo na cena. Ele tornou-se mais múltiplo e ganhou novas apropriações de uma pantomima, de uma mímica objetiva, uma releitura e uma reaproximação com a mímica corporal dramática, um pensar e um encaminhar meus treinamentos para um universo de Lecoq, também. Esse universo da mímica mais objetiva conheceu o Slowes que traz também esse universo de treinamento que é muito forte. Eu acho que é um processo de... eu sempre fui, acho, que um bom aluno do Solos do Brasil porque eu já tinha feito com a Nadja Turenkko mímica corporal dramática e algumas pessoas estavam se iniciando em mímica com o Slowes aqui e eu

já sabia fazer coisas, meu corpo já se apropriava de pontuações, reverberações, modos de transferência de suporte de peso, eu já sabia lidar com o corpo no espaço. Já tinham algumas coisas que eram segundo a natureza em mim. Eu vinha, eu tinha a consciência de que eu já vim pronto para o Solos do Brasil para viver uma experiência de um outro agenciamento que se fez, mas eu já tinha coisas já encaminhadas para a apropriação desses elementos. Já tinha vivido um processo criativo então acho que eu estava com mais tranquilidade de saber que o processo Solos do Brasil só ia ser o momento de gestação do **Erê** que depois ele ia ter um incremento. Eu não sabia como, depois é que eu descobri qual foi conseguido ser alavancado pelo abrigo do Teatro XVIII – fundamental parceiro na minha vida profissional. Mas eu estava falando antes de que?

CAIO [19:24]: Você estava falando justamente como foi que o teatro físico... você encontrou o teatro físico e como é que isso reverbera/dialoga com **Sebastião e Joelma**.

VIDAL [19:34]: Isso está presente na minha vida, então tem um pensamento e até um orientar processos criativos outros por essa perspectiva de termos instâncias visuais e auditivas nas artes cênicas e de lidar nesse universo da visualidade através desse pensamento de que você vai levar para a cena o movimento que vai de alguma forma ser o movimento escolhido para aquela cena, não é criado naquela hora. Eu sei que eu estou coçando a orelha que é para identificar que o personagem está inseguro ou porque vai ser um gesto recorrente no espetáculo. Se eu crio um menear de cabeça específico, isso é programado. De alguma forma eu tenho um regime de organização dos códigos corporais e acho que ainda conta muito desse pensamento físico do teatro que esse mesmo rigor ou intensão, eu tenho também momentos, nos espetáculos que eu faço, em quase todos, que eu improviso, mas são períodos específicos que podem ter coisas novas que surjam e o objetivo é gerar esse lugar de criação naquele ‘aqui e agora’, mas uma grande parte deles também são pautados por movimentos que são bem sincronizados e escolhidos. Aí essa regência dessa organização desses movimentos que eu estabeleço o nome desse teatro físico que acaba depois exportando esse mesmo princípio para a própria voz. Princípios que são concretos de reverberação, pontuações, tempos e intensidades, durações; são nomenclaturas que estão sempre presentes desde um pensamento de preparação e aí os trabalhos que eu faço eles estão sempre coligados a processos, também, de treinamentos que acabo desembocando esses treinamentos na cena, na realização desses espetáculos. E a essa abordagem que é muito física, que é muito ligada a um processo de ação, um processo actacional no que diz respeito aos âmbitos, inclusive, produtivos e criativos. Eu vou muito para uma ação para que tenha um processo de maturação nessa questão, mas ele é muito pautado por esse fazer essas múltiplas funções e uma atividade que é constante, mas que lida no seu princípio estético e técnico, também, com elementos que são partidários desse movimento que é muito amplo. Quando eu estou falando de teatro físico, eu estou falando de uma multiplicidade de modos teatrais, de influências possíveis que são infinitos: que vai desde a dança até elementos circenses, que passa por um pensamento, como já falei, de mimica e de pantomina por uma formação que é dos mímicos franceses e que vem de um agenciamento de uma escola que é muito específica, até separados deles, mas ainda francês de pensar a mimica corporal dramática que tem elementos específicos, até reconhecer como faço desde o princípio do meu trabalho, a promulgação ou a afirmação de uma prática como a antropologia teatral que já é por si formada por múltiplas referências de tempo e espaço que lida com essa base corporal e física e que acho que de um teatro tradicional traz uma outra tendência por não ser pautado por uma apreensão ou uma percepção por parte do espectador de palavras e conceitos. E não negando que no teatro de palavras e conceitos que ela não tem um físico. Se você pega um texto de Ibsen as rubricas propostas por ele, na cena, já indicam que ele tem uma proposição física na cena que ele já estabelece montada num encadeamento literário, mas não parto de um viés de ter a literatura para gerar a criação. Vou a partir da criação estabelecendo a literatura, que inclusive estou em

debito. Preciso publicar os textos que eu faço e é um texto literário que só é efetivado depois que o espetáculo já está um tempo em cartaz.

CAIO [24:24]: Sim, porque ele vai se transformando depois que estreia. Você falou que depois de que depois de um tempo que você estreia, depois de um tempo que você já está apresentando é que você construiria esses textos; porque na verdade há um processo de transformação mesmo depois da estreia, com as apresentações ele vai ser sempre modificado até chegar um momento que você fala: agora já dá para ser escrito.

VIDAL [25:00]: Também. Eu acho que quando ele estreia já está com os contornos já estabelecidos. Acho que tem reformas e atualizações de partes, mas quando eu digo que o texto dramático só é consubstanciado depois é porque durante a criação eu registro isso e coloco na cena muito mais as rubricas, as falas. Uma coisa que só depois... eu acho que nunca fiz isso com nenhum espetáculo como deveria fazer, eu começo a pensar essas informações... o que eu faço primeiro são as réplicas. Eu acho que eu não desenvolvo durante, enquanto texto dramático, as rubricas de ações, as didascálias. Como é que chama na escola de teatro muito?

CAIO [25:50]: Rubricas e didascálias mesmo.

VIDAL [25:54]: É rubricas mesmo. Que isso eu consigo fazer posteriormente, eu acho que são informações preciosas para quem está lendo esse texto adaptado para a dramaturgia literária que é de pensar que naquele momento que eu estou fazendo o **Erê** na música do Chico Science eu boto a cabeça para o lado esquerdo, vou como se fosse tirar alguma coisa da cabeça, pegar um chipe inexistente do lado, colocasse adaptado à minha cabeça, recolocar-se a parte da tampa, botasse a cabeça por um lugar que desse um tapão para começar a agir. Eu acho que tem algumas falas que eu realizo comigo mesmo na própria cena. Eu estou fazendo alguma coisa e fico só no comando de cada parte do corpo, que parte do corpo estou atualizando naquela hora e não só colocar 'realiza uma coreografia falando sobre a evolução do homem do australopiteco – que o homem não veio do macaco, veio de um ramo parecido do primata – e o australopiteco até o homo sapiens sapiens, passando pela questão da evolução das guerras, das armas. Eu posso fazer isso de uma forma mais abrangente para facilitar minha vida e posso fazer uma descrição também das ações que eu realizo. Eu fico nesse preciosismo de querer fazer essas ações descritas e nunca faço aí eu consigo avançar nessa ideia de publicação dos textos.

CAIO [27:35]: Me diz uma coisa, a minha pesquisa, ela faz uma busca na intercessão, justamente, do corpo quando se refere à... quando Foucault fala da biopolítica é no corpo que se dá essa política, que se estabelece essa política, o limite dela. Quando a gente fala de teatro físico, é no corpo que se dá um enfoque, enfim, então o corpo ele acaba sendo um espaço... não dá para chamar só de objeto, de instrumento, mas enfim, de instrumento para esses conceitos que eu estou utilizando na minha pesquisa. Eu queria ouvir de você qual a importância do corpo, seja para os indivíduos e as minorias que são ali representadas, seja para os personagens das cenas, as próprias encenações **Sebastião** e **Joelma**. Qual é a importância do corpo nesse teatro, no seu teatro?

VIDAL [28:53]: Eu até, fazendo uma revisão do mestrado, comecei a ver que eu tenho uma otimização, que é sempre uma autocrítica, muito, ainda, mecanicista do corpo, mas eu constato que é isso mesmo que acontece. De como eu utilizo o corpo como um instrumento da cena e tem uma abordagem que vem de algumas práticas que visam muito uma disciplinarização do corpo, de um controle que acho que acabei desenvolvendo muito isso porque eu fiz muitos treinamentos e passei por muitos momentos de auto pesquisa com práticas teóricas e com práticas de um cotidiano de criação de observar de fora. Além de pensar o corpo enquanto estrutura repartida em si de articulações – essas articulações, elas podem ser orientadas para a cena, então não tem como, também, não desenvolver uma percepção desse corpo out-cena na minha vida cotidiana, então em algum momento tentar dissociar uma vida cotidiana de uma

vida profissional por mais imbricada que ela esteja, é pensar num processo de disciplinarização. Eu até começo a fazer algumas oficinas de teatro com uma cobrança, um rigor que ela vem se diluindo, e acho que vem se diluindo porque eu vou me diluindo no tempo, vou envelhecendo no tempo e começo a ter uma outra visão mesmo desse processo cotidiano de estabelecer uma rotina de estar desenvolvendo aqueles mesmo movimentos ou pensando aquele treinamento específico que tem objetivos de gerar treinamento só porque é uma disciplina da escola, tem objetivo de gerar um corpo específico para resultantes de trabalho – e fiz isso com outras encenações que fiz não só comigo, desde um corpo mais conservador para espetáculos que são dentro de um viés mais realista, onde a mimeses da realidade, ela se dá de uma forma que tenta uma reprodução, até gerando práticas que lidam com um processo que é, inclusive, de libertação da cena. Vejo que tem abordagens... estou falando agora isso, eu vejo que coligado com esse olhar que é auto disciplinador e que é muito mecanicista, eu entro também com discursos em períodos de treinamentos específicos que é muito libertário. É de pensar movimento livre, de pensar o improvisado aqui e agora, gerar através, por exemplo de View Point, uma conexão a estímulos que lidam, inclusive, com elementos que fogem uma concretude, que começam a lidar com cognição, com sensibilidade, com percepção. Estou falando isso e pensando na própria resposta porque eu vejo que esses corpos são múltiplos como eles são fabricados por esses agenciamentos, também, que são múltiplos. Até pensar, por exemplo, o que acontece com **Joelma**, muito esse transitar por esse regime do que seria esse corpo feminino, de pensar sinuosidades, de gerar incrementos através de movimentações que são determinadas para a mulher fazer e que o transexual acaba reproduzindo, mas faz isso porque o transexual tem uma apropriação do feminino em si e isso acaba gerando um aumento de repertório e eu começo a desenvolver a partir de **Joelma** uma utilização dos conceitos que eu já trago de qualidade de movimento, mas estabelecendo essa ‘sinuose’ e esse movimento mais gueixa na cena. Eu acho que tem um espaço previsto e possível na cena que é permitido no transitar por códigos de conduta, que são códigos que vão para além dos meus códigos de conduta de Fábio, de poder lidar com assuntos, temas, movimentações que podem ter teores sexuais ou que podem ir para um regime pautado por palavrão ou por um... que entra naquele processo que eu falei para você que é de trazer a periferia para o centro. De alguma forma também, atualizar esses corpos trazidos e que no caso, por exemplo, de **Sebastião** que vai para uma tipificação de seres, mas que acaba gerando representação e voz desses olhares diferenciados. Desde a criação desse corpo repressivo ou desse corpo que é mais violento, do estado, da repressão, até pensar um regime como eu falei de **Joelma** que acaba atualizando esse olhar em cima desse corpo feminino. Eu acho que através da atualização dessas perspectivas de agenciamento de si para a cena, que seria esse trabalho de treinamento, e a partir da apropriação desses movimentos e desses corpos para a criação de personagens, eu acho que tem um aspecto muito grande de possibilidades e multiplicidades nesse teatro que eu chamo de múltiplo homem porque eu vejo que consigo ter esses trânsitos – e pensando contigo agora – porque tem universos temáticos que são muito distintos dentro da obra que eu trago para meu repertório. Eu tenho um velho de um conto narrativo que é de uma pessoa de rua e que tem uma poética corporal a partir de polos: certo ou errado, sim ou não, feio ou belo, homem e mulher, duplo, e atualizo esse discurso dele, não concordando em algumas coisas com ele, mas trazendo esse corpo ressentido para a cena, até pensar esse ser mitológico desse universo que transita até para fora do planeta que não tem gravidade e que pode ser tudo e transita nessa figura que eu chamo de palhaço, bufão, que transita nesses espectros também, que é o **Erê** que ele vai pro feio ou para o lindo ou para o mais onírico e para o mais escatológico, nessas zonas. Seguindo por essa figura que é performática de **Velôsidade**, que é um trânsito que tem um universo de Caetano Veloso que eu nem saberia muito situar como é esse corpo sonhador, mas que tem essa proposição na cena, até para ir para **Sebastião** que tem uma orientação de um corpo que se dilui em corpos diferentes, mas que tem uma estrutura de corpo em si que conta essa história de um contador

de histórias e que como já falei que estabelece essa energia mais yang, que pega uma coisa mais de lutador que lida com a esfera do jogo, esse corpo jogador. Cada espetáculo vou fazer uma definição de corpo, isso parece que é o Alencar, o Jorge Alencar. Ele tem um corpo ‘cartoon’, a proposta estética dele e em **Joelma** esse corpo feminino, esse corpo de mulher que acaba estabelecendo esse... mas ainda assim gerando esses trânsitos nessas dobras de realidade porque eu tenho já um discurso de me apresentar enquanto corpo persona – Fabio Vidal que está na cena apresentando o espetáculo **Joelma** e que tem uma diluição desse corpo dele em cena como parte dessa poética uma transformação nessa mulher ou nesse regime de signo que a **Joelma** já traz. Aí eu acho que tem um olhar com o corpo como introdutores de repetições físicas. Cada corpo tem sua estrutura semântica ou tem seu repertório semântico.

CAIO [37:47]: Maravilha. Que relação você estabelece entre esses corpos presente nos espetáculos, tanto **Sebastião** quanto **Joelma**, e esse corpos socialmente minorados, socialmente tornados menores, socialmente?

VIDAL [38:13]: Eu acho que eu não penso. Eu acho que talvez não consiga responder muito sua pergunta e acho que você insiste em ... eu acho que eu não tenho uma abordagem sócio-política estabelecida, talvez, de estabelecer, de pensar as minorias e de conceitua-las como minorias em si e ressignificá-las na cena. Eu acho que eu passo muito mais para indivíduos que estão presentes nessas minorias que são ressignificados. Acho que isso entra no processo de... Eu trabalhei agora com Nando Zambia na feitura do solo dele. O Nando traz muito presente o pensamento que tem a ver com essa afirmação da negritude, de questões que vêm muito de pensar a raça, de pensar as minorias. Algumas vezes eu tive um embate porque eu não me situo muito nesses lugares de uma abordagem mais sócio-política de situações específicas de um envolvimento ou até um processo de empoderamento dessas bandeiras e um levar isso para um trabalho. Eu acho que de alguma forma eu desenvolvo esse teatro que é político porque eu acabo dando essa visibilidade nessa pessoa que está nesse contexto, mas não participaria de uma mesa, por exemplo, de afirmações de questões étnicas-raciais. Acho que por não ter até muito contato e apropriação, eu acho que, de tato, de encaminhamentos. Com Nando eu vim falar uma frase que é assim ‘eu não me leio como negro, por exemplo, negro, gay, nordestino; eu me leio como Fábio, que também eu sou negro, gay, nordestino’, mas tenho uma atitude de não julgar as pessoas e de não me julgar ou de estabelecer uma leitura através dessas ponderações de lugares, de orientações sexuais, de identidades, que seja ou raciais. Claro que sofro na pele muito do que a cultura me traz. Eu acho que acabo atuando muito efetivamente nesses encontros possíveis, mas não tenho esse processo de vestir contundências políticas fora da cena ou muito presentes enquanto proposição do tipo de arte que eu desenvolvo. Eu acho que inclusive uma fala que eu não executo na dissertação. Eu acho que talvez eu utilize uma vertente que é lidar com regimes de poder que vão muito mais com relação a uma leitura que vem muito de Foucault, muito presente nesses processos de agenciamento e de saber muito, no cotidiano, como se processa esses agenciamentos de poder e essa eleição do certo e pensar que uma política do seu próprio comportamento do cotidiano que, acho, é sua maior bandeira mais do que ter um discurso público em cima da dessas questões que acabei de falar.

CAIO [41:55]: Tranquilo. Eu queria fazer uma última pergunta, na verdade, para você. Ainda que você fale que você não pensa isso na sua elaboração, na sua construção, mas eles estão muito presentes nas suas obras. Não sei se quando você fala da sua relação com o teatro novo, você busca lá no Zeami ou de alguma forma esses tipos de personagens do Zeami acabaram chegando até você e eles são também... encontram na sua obra esses corpos menores, esses minorados socialmente. Ainda assim o público vai, o público sente, o público interage com você quanto a essas questões e eu acho que, não sei, como é que você se sente em relação a isso, depois de pronto o espetáculo; se você não traz isso na sua construção, no seu método, mas de alguma forma ele está ali no seu espetáculo. Como é que você a recepção do espetáculo,

tanto **Joelma** quanto **Sebastião**, pelos espectadores? E como é que você sente que eles, como você entende que esses espetáculos de alguma forma contribuem para a luta por voz, representação, visibilidade dessas minorias. Você sente que há algum tipo de retorno nesse sentido, que há alguma reverberação social dos seus espetáculos?

VIDAL [43:47]: Sim! Eu acho que eu sou bem-sucedido no trabalho que eu faço porque eu acho que eu deixo um bom eco, um bom rastro. Consigo ter muitas pessoas que são admiradores do meu trabalho, pessoas que viram o espetáculo há 10 anos atrás e está sentado num bar e diz assim: “Ah! Já te conheço! Você foi quem fez **Seu Bonfim**? O que você está fazendo agora? ”. Consigo ver como perceber até pelas pessoas que não gostam. Tem pessoas que não gostam de todo meu trabalho, inclusive, pelos mesmos motivos que tem pessoas que gostam dos meus trabalhos e sentir que tem um transe sobre assuntos dos mais diversos. Apesar de não ter essa abordagem sociológica, eu tenho uma intenção muito declarada e fazendo um teatro que é político e aí já mexe na verdade com o que é lidar com algumas situações e estabelecer olhares diferenciados sobre um fato específico. Com isso, é mais do que responder perguntas, é criar questões. Adoro essa frase, sempre uso ela. No caso de **Joelma** tem um dado que é muito real, é como se o processo... a gente faz um projeto educacional sempre coligados, sempre não, coligados à algumas apresentações que a gente tem feito de **Joelma** que é de atividades educacionais com escola. Um educador que vai na escola, conversa com os professores sobre os assuntos que estão presentes em **Joelma**, conversa sobre a turma, mostra um pouco do curricular. Essas turmas vão assistir ao espetáculo, depois a gente tem um bate-papo e consigo ter um real teor de como se dão processos, micro processos que são revolucionários para aqueles corpos daquela escola, daquelas pessoas que estão presentes ali que estão discutindo essas questões de gênero: o que é ter um aluno gay na escola que sobre *bullying* o tempo inteiro, o que é pensar a menina que está sentindo atração por uma outra menina e quer saber se isso é normal, coisas bem já ouvidas e faladas e orientar uma questão que é muito presente. Eu estava falando com um amigo nosso que é doutor e se embanava todo com essas questões de gênero: “Como é que podia ser uma pessoa *cis*, que era *cis* e gay ao mesmo tempo”, que explicasse a ele. E pensar que tem essa espécie de... gênero tem essa instancia de orientação sexual, nomenclaturas e caixinhas que você se adapta se você quiser ou que você pode, inclusive, no desenvolvimento, transitar por elas, o que quer que seja. Sinto que algumas questões dessas são colocadas da cena diretamente nesses encontros e subliminarmente ter isso até no microcosmo, né? Tem uma pessoa muito próxima a mim que disse que não ia assistir **Joelma** porque ela não tinha interesse sobre esses assuntos: “não tenho interesse sobre esses assuntos”; “Mas homem, não é qualquer pessoa não, sou eu, você já viu minhas peças todas. Você não está indo para assistir esse espetáculo porque você é homofóbico, você tem aversão a esse assunto que fala sobre... “eu não quero, tenho liberdade de ir...” eu digo: “repense isso, é um espetáculo que fala sobre isso, e isso, e isso, e isso, mas está falando de uma vida de uma pessoa que é transexual. Deixa sua aversão porque sou eu, vá lá assistir! ” Ele não foi na primeira temporada. Uma vez ele foi e aí ele foi falar comigo e disse assim: “que bom que eu vim”. E eu vejo que ele tem uma outra relação com **Joelma** hoje em dia porque ele assistiu **Joelma** e vi que ele tinha criado um pré-conceito e é um modelo do mesmo preconceito que é ele faz com outras pessoas. Tivemos pessoas trans, tenho que falar sempre no plural porque em **Joelma** não tinha só eu, todos os espetáculos são equipes de pessoas que seguem comigo depois que o espetáculo está pronto, mas tenho equipes grandes que são articuladas para a feitura de cada uma delas. Tenho que falar isso sempre para dizer que meu trabalho não é solitário, eu não estou abandonado num castelo, no topo. Estou muito bem acompanhado. Todos os espetáculos, mas falando muito de **Sebastião** e **Joelma** que é mais seu foco, Caio, sinto que eles têm um interesse despertado. Eu viajei com Aisha agora, que fez a operação de som de legenda de **Joelma** na Alemanha. Ela não tinha visto **Sebastião**, ela foi ver lá na Alemanha. Ela veio dizer tipo: “melhor espetáculo que você fez! Que bom essa estrutura técnica, essa dramaturgia que você cria. Não sabia dessa história. ”

Muitas pessoas veem passadas de saber que teve esse fato acontecido. Eu sou o embaixador de Maracangalha para o mundo. Essa história que aconteceu em Maracangalha, todo mundo fica muito surpreso, todo mundo fica assim: “porra isso aconteceu, né?”, e sinto isso. No meu discurso de projeto tem algo que eu escrevo e que condiz com a realidade é que tem essa afirmação de matrizes culturais que são presentes em **Joelma** de Ipiaú, da pessoa que nasceu em Ipiaú, foi para São Paulo, voltou de Ipiaú, mas carregou carvão nas costas e que tem esse discurso por trás dessas referências desses lugares, então gera esse protagonismo de Ipiaú no mundo, do ser ipiauíense, do ser baiano. E no caso de **Sebastião** já tem essa afirmação de nosso universo recôncavo. Acho que é um marco cultural de Maracangalha, do Brasil de agora, não, Maracangalha foi em 2012. 2012, a gente está em 2017, não, a gente estava fazendo 10 anos, foi 2007 lá, de 2007, do que acontecia, inclusive, culturalmente no Brasil, mundo. Eu estava até numa dúvida se algumas coisas de **Sebastião** eu tenho que atualizar para fazer umas pontes no aqui e agora. Porque fala do sistema político, Dilma, sobre Serra, de como era a disputa presidencial, faz alguns comentários e tem reverberações de piadas que funcionavam naquela época. Eu já estou tendo que começar a pensar em atualizações, ainda mais que a gente vai entrar em processo eleitoral agora.

[...]

CAIO [51:18]: [...]. Fábio, ‘brigadão’ pela sua paciência, pela sua experiência, por ter se colocado à disposição da pesquisa. [...] Eu só tenho a lhe agradecer. Pelas obras, pela pesquisa, por tudo. Valeu! Muito obrigado!

VIDAL [52:22]: Obrigado mais uma vez, Caio, pelo seu olhar sobre mim. Quero ver o que vai dar, qual vai ser sua leitura sobre mim.

[...]

ANEXO A – Sebastião

Enquanto o Público entra é tocado um *pout pourri* de musicas que citam ou tratam do tema “dinheiro”:

Áudio Mídia:

Senhoras e senhores, boa noite. Sejam bem vindos a Sebastião. Um espetáculo do Território Sirius Teatro, participante da Cooperativa Baiana de Teatro e produção da Multi - Planejamento Cultural. Pedimos que desliguem o telefone celular. Gostaríamos de solicitar que as pessoas que estiverem armadas que, por favor, não reajam aos sons de tiros que serão ouvidos durante a encenação. Trata-se de uma obra ficcional baseada em fatos reais (5,6 milhões de reais). Os nomes dos envolvidos foram modificados e qualquer coincidência terá sido mera semelhança. Tenham todos, um bom espetáculo.

1ª CICATRIZ – SEBASTIÃO A VIDA É JOGO DE PERDIÇÃO

(Sebastião chega esbaforido e vai mijar. Ele veste uma camisa preta com uma caveira nas costas, uma calça preta social, calça um ‘kichute’ desgastado e tem uma sacola tiracolo preta. Ele usa borrachas de dinheiro amarela no braço como pulseiras, no pescoço como colares, nos dedos anelares e médio da mão direita como anel. Vê-se e ouve-se o jato de urina. Sebastião é atraído por um som de avião que vê passar, ainda com o olho no céu olha para algo que permanece sobre sua cabeça. Mijando fala)

- Deve de ser muito bom ser Urubu, vê as carniça lá de cima, voar. (Olha pro baixo) Mas to parecendo baiano. (Mija com mais intensidade) Hum! (Olha pro lado direito) - O Alemão ele vai ganhar. (Balança o pau) - A Fani já saiu ontem, 79 % dos voto. Também (se ajeitando) o povo da casa ta cheio cocrodilage pra cima dele, tem que se fuder mesmo. (Vira-se. Pausa. Procura algo no chão, no céu e ao longe, ouve o som dos carros e dos pássaros. Fala:) - Um milhão, aí alemão. Dava pra fazer de um tudo nessa vida. (Pausa. Dá um rompante pegando a carteira que está no bolso traseiro da calça. Guarda a carteira na sacola. Pega uma moeda do bolso traseiro e joga pra cima como o jogo de cara e côroa. Para na mão, olha e vê se ganhou ou perdeu. Não faz nenhuma reação e depois fala).

- Quando eu era menino achava que o dinheiro era a coisa mais importante do mundo. (Pega moeda, faz pontinho, uma embaixada com moeda, se dirige ao outro lado do espaço). Hoje eu tenho certeza. (Coça a perna com a outra. Olha e morde a moeda) A - vida - é - um - jogo, e eu tô perdendo de treze a zero (coça perna), só no game over. (Vê uma barata na sua roupa que tenta afastar, ela entra em suas roupas, ele se sacode, tira a camisa, tira o kichute e vai ao encalço dela, na terceira tentativa ele a mata e continua repetidas vezes a bater) - Morra!

(Calça o sapato, sacode a camisa) - Seis mil seiscentos e sessenta reais. (Para si) De hoje pra amanhã. O que é que eu vou fazer? E agora? Eu Podia... podia...(Veste a camisa e cria a imagem do encapuzado estende os braços em gesto de pedinte) - Meu povo, me ajude pelo amor de Deus, minha vó tá pricisando de dinheiro para se operar, senão ela morre, (se ajoelha) tá veinha coitada, sentindo muita dor. Minha mulé ta prenha, (faz cara de pedinte) to pricisando de ajuda pra comprar as coisa da

neném, (faz uma voz mais aguda) qualquer real serve, por favor, é pra comprar comida, por favor, por favor...

(Volta ao registro normal, exagera no trânsito para criar a sensação de que estava mentindo) Chô vê : a cada minuto, 10 centavo, por baixo, a cada 15 minutos, R\$ 1 ,50. A cada meia hora R\$ 3,00. A cada hora, 6 real, trabalho 10...12... 15 horas. 6 vez 15... 90 reais por dia, noventa... 27, vezes 31...2790 reais (faz o movimento do símbolo do banco Itaú. Levanta rápido, cena do cruzamento, perna esquerda fixa e ele transita pelas direções) - Vô pro ônibus, vô pra Lapa, podia ir pro Shopping, se bem que o povo rico é o que menos dá, podia ir pra igreja, pro Pelourinho, pra rodovi... Macho! (Vai variando para vergonha). Se alguém de Juazeiro me vê? Se minha vô sabe dessa historia, ai que ela morre do coração mermo. (Como se recebesse essas ofensas) Vai trabalhar vagabundo! Tá pensando meu dinheiro e capim! Vô fica sustentando macho! Sai cara de pau! ismolé! (Comenta) Hum, País de gente miserável.

- Mas de hoje pra manhã! (queixoso, gira, apontando o olho roxo) E Deocleciano que era meu amigo, disse que se eu num aparecesse com o dinheiro dele, num ia deixar só esse olho roxo não, ele ia me quebrar todo, ele num entende a minha situação. Tudo por causa de jogo? Mtim. (Balançando dados imaginários em ambas as mãos) - Tava lá, o sacana aumentando a aposta, o povo botando fogo, e eu na chance de ganhar R\$ 6.660. Mas aí o que apareceu pra mim (joga dado) foi um 7 de florzinha e pra Deocleciano (joga dado) uma Rainha (gesto coroa) de coração (gesto coração. Pausa. Ele chuta um bola imaginária. Grita) Porra! Pra que diabo fui jogar? Tinha Prometido a Adélia. (Mãos de reza olhando para cima) Mas agora é sério meu padinho: num vai ter carteadado, num vai ter dado, num vai sinuca, palitinho, dominó, vídeo game, mega sena, num vai ter aposta que me faça gastar um tostão sequer. Me ajude que eu te ajudo. Por favor. (silêncio) Mtim, num sei se dinheiro cai do céu destá. Num corra atrás não.

(Ladainha de reclamação) - Mas eu podia ter ganhando. E agora? Como é que eu vou arranjar? Num tem dinheiro nem pra pagá as conta de casa, só tem luz em casa por que tem gato. A gente acordou, ligou a luz, ta pagando dinheiro, pa cume um pão: dinheiro; a gente sai daqui pra ali, pega um ônibus: dinheiro; pega um ônibus de lá pra cá: dinheiro; pra beber um copo d'água: dinheiro; pra namorar: dinheiro; se ficou doente: ai é que dinheiro mermo. Tudo é dinheiro nessa vida, então vou fazer o quê? Que é que eu vou fazê? Que que eu vou fazê?(Pausa. Aqui temos variação de volumes e ritmos variantes de estados emocionais) - Vou dar o cu (pausa, circula no centro) quero saber quem é queira, tem caba que paga pra isso. Só se for roubar, só se for matar. Tirá as coisa dos outros. Só se for assim. Tô sabendo, tem que fazer, tem que fazer, tem que dizer... Vou virar avião (gesto sinônimo) vender crack (gesto sinônimo) pra acabar de fuder com todo mundo. Oh tem que fazê, tem que dizê.

Vida miserável, uma provação. Fica um povo aí tudo se dando de bem, tudo na fatura, tudo na fortuna. Um povo que têm e fica querendo mais e mais e mais e mais e mais, só na usura, só na ambição. Na hora de comprar sanduiche gasta mais de R\$10,00, prum troço que só tem embalagem, na hora de comprar na mão da gente fica fazendo pechincha de tostão, se negando prá dá o trocado do carro guardado. Divia dividir. Divia dividir. Povo que só vive olhando pra frente sem querer sabê que tem gente do lado. Cada um no seu quadrado se acostumando com a miséria dos outros.

-O povo da Bahia se acha, se acha: o lugá da felicidade, o lugá da alegria (rebola). Acha que isso é dança, hum só eu sei. Povo que fica se fudendo e fazendo festa. Podia dar motivo pra pular atrás de trio elétrico.

- Podia ficar intocado (se esconde atrás de algo imaginário) passava aqueles prayboyzinho, cheio dos relógio, e eu ia. (dá um salto de ataque ninja). Me dê a carteira, me dê o celular, me dê o celular com câmera, me dê mochila (cascudo) me dê a mochila (cascudo) Me dê a mochila (cortando) que eu sei que tem nedsboke. Tire o Tênis. Tire o Reboke. (Sai correndo e entra na segunda tocaia). Ou então Podia ficar na cocó, o fila puta chegava com o carro do ano, descia pra abrir a garagem, e eu ia, (cobre a cabeça com a camisa) perdeu, perdeu mané, umbora, umbora, umbora. E ia lá pra BR. (Faz da faca um telefone). Olhe minha senhora, é o seguinte se até as 8 da noite a senhora num dê o dinheiro, eu vou manda seu filho aos pedacinhos,(ouve) como é que é... como é que é? Ahm? Ahm? Porra de Jesus minha senhora (escada de variação) que Mané Jesus. Ele num tá olhando por mim não, ele tirou férias, tá em coma, ou morreu (aponta a faca pro céu). Aqui oh, no cú de Jesus. (leva faca para cima da cabeça, toma consciência da afronta e abaixa a cabeça, tira a camisa da cabeça. Muda a luz e o som, cria-se um outro ambiente para cena do pacto)

- Pecado? Pecado? O que é um peido pra quem tá cagado? (Todo o texto é dito para os céus) Tava vivendo direito até agora. (Cabeça de tartaruga pra cima) Mas se assunte, o senhor num olha por mim, dá de tudo pra uns e pra ôtros só traz maldição, pois fique sabendo que a partir de agora eu vô ficar de sinistro (abre os braços, aparece faca afrente): vivê a vida do fio metal. Purquê num é essa a verdade: você só tem respeito se você tem dinheiro. (Corta a mão) Tem que destruir os destruidores por que o destruímento destrói. (faca é levada para cima) Que o cão bote na sua pessoa do mesmo jeito que botou ni mim. Se num faço trato cum o sinhor (finca a faca no chão) faço trato com o desalmado. (vira-se para o chão, gera espasmos, produz um som/grito gutural)

(Sebastião olha para cima, acompanha algo que dá uma volta em torno de si no alto. Em seguida ele sai desesperado em câmera lenta enquanto, fala a frase) - Valha-me Deus! (Ele congela o movimento numa estatuaria - que será retomada mais a frente – e após alguns momentos dilui aos poucos assobiando a musica “Eu vou pra Maracangalha”, e instaura outra atmosfera).

2ª CICATRIZ - A CHEGANÇA E O SAQUE

Ouve-se um assobio da música “Eu vou pra Maracangalha!”. Luz em Sebastião. Muda o registro da cena anterior, começa a falar diretamente para platéia enquanto descasca uma laranja e a chupa.

- (Canta desafinado) “... se Adélia num quiser ir eu vou só, eu vou só, eu vou só sem Adélia, mas eu vou...” E fiquei sozinho mesmo em Maracangalha, localidade que pertence à cidade de São Sebastião do Passé, que fica a uns 50, 60 km de Salvador. O acontecido se deu na fazenda Nossa Senhora das Candeias que é a Virgem sem pecado, que vem proteger os pecador... eu fico falando isso pras pessoa e elas ficam pensando que é invencionisse minha, mas é tudo verdade verdadeira, quer dizer é uma história meio verdade, meio mentira, e nenhum nem outro, muito pelo contrario, que cê sabe que quem conta um conto:... aumenta um ponto. Quando é caba abestado, porque quando é caba abastado aumenta é 13 pontos. E puxa sardinha pro seu lado. Por isso meu senhor e minha senhora desconfie sempre.

Um fato verínico, que saiu no jornal e na TV, e que tá no youyuyube, uma historia baseada em notas reais de cinco, de dez, a maioria era arara, de vinte, de trinta, de cinqüenta, era tanto dinheiro meu povo, que dava para encher esse lugá aqui todo.

(Corta Laranja) O acontecido no dia 14 de março de 2007, entre 1 e 2 hora da tarde. O sol, como sempre (mostra a banda da laranja) tava de lascá o juízo da cabeça do cristão, sem uma tripa de nuvem no céu. A primera coisa que eu vi foi o som, a zuada (levanta e retorna ao clima da cena anterior, agora com a faca sendo usada como avião, repete a partitura da queda agora com o texto descritivo bem mais pausado, musica incidental é ouvida no ambiente) - Era branco, com as listrinha azul, tava escrito: PP tracinho ... tinha uma roda na frente e duas atrás, uns ventilador nas asa. PP tracinho SEC. BATA, e bateu mermo. Ele veio rodopiando pra cima de mim, parecendo um parafuso.

(Sebastião olha para cima, acompanha algo que dá duas voltas em torno de si no alto. Durante a segunda volta ele sai desesperado em câmara lenta e se coloca na posição final da ultima cena e fala) – Valha-me Deus!

(Efetiva-se a marcação da queda. Sebastião finca a segunda faca e se joga para o lado. A luz varia e o som chega ao seu limite. A luz muda para o registro anterior. Sebastião retorna à história, do ponto da queda do avião. Sebastião faz uma cara de terror. Ele visualiza a cena do acidente e revela a cena por sua reação. Olha em volta, vê pessoas chegando e fala pro público).

- Nem bem o bicho se estabocou, e o campo começou a se encher. Vinha gente de tudo quanto é jeito: passando pelos carrapicho do mato, vindo pelo meio da lama, atravessando a cerca de arame farpado, (vendo alguém se ferindo), e subindo o morro correndo. Veio de conhecido: (partitura em que as personagens são apresentadas uma por pó uma em estatuárias sínteses). Enferrujado, Zé Peroba, Seu Nono (bate no rosto cara de pau), Dona Vevé (cara de espanto), O filho de Deocleciano (desmunheca), Neinha (mostra dente e coça o cú), Cristovão (gordo da boca mole), Gil (boxer), Vicente (joga sinuca), Tavares (cabeceia), Rex (Late), Natália (foto Gisele Bunchen), Beatriz (escrevendo), Rodrigo (joga videogame), Isabela (sorri bailarina), Leo (gesto Legal), Bomfim (sem perna), Damiana (mãos a frente), Renalvo fonômono (chuta), Piaba (festeja Gol), Arlindo (movimento de barba), Mônica de Arlindo (balança o cabelo), Adilson (arraia) e Cremilda (une as mão e balança) a crente. Veio Orico (vesgo), Oriquinho (vesgo), Dilma (puxa 1), Madalena (gesto fedor), Romilda (gesto cesto), Serra (puxa 2), Carla (requebra com dedo na boca), George Washington (atira com dedo), Franki (recebe tiro no peito e no ombro), Marina (puxa 3), Shyloch (esconde embaixo da camisa), Arruda (mostra cofrinho) e Melão (mãos para cima e assobio). Veio o povo dos sem terra, eles que abrigou agente quando a coisa ficou feia aqui no final de semana (gesto composto descritivo, de tiro, murro e roubo), um abraço aí pro pessoal dos sem terra.

- (ver ao longe em 360°) Tinha uma 80 pessoas mais ou menos, umas 90. Neinha que chegou gritando: "Vai explodir, vai explodir, vai explodir". Todo mundo se juntou assim ó (posição de tocaia), vem logo. E ficou esperando (olha), e esperando (movimenta dedo), e esperando (roe unha) esperando (cabelo), esperando (cruza braço), esperando (boceja), esperando. (ataca com a partitura vocal das personagens). "É atentado terrorista!" (Neinha); "Foi Jesus que mandou" (Cremilda); "Ta parecendo gringo traficante!" (Piaba); "Num vê que é disco voador!" (Vevé); "Caiu foi de maduro (Melão)"; "É a 4ª guerra mundial (Bomfim)"; "Será que ele tinha seguro? (Bia); "De 2012 este é o seu sinal" (Cristovão).

- 2012? Sinal? Quem falou isso foi Cristovão, ou foi Renalvo Fenômono. (Neinha fala) Foi Roquinho. E quem é Roquinho? Só sei que Foi dona Vevé que começou a me empurrar: (Falam rápido fazendo pressão) Meu filho Ceará vá ajudar (Dona Vevé);

Vai ajudar Ceará (Bia empurra por baixo); Vai lá Ceará, tu num é cearense arretado? ” (Neinha); Vá ajudar Ceará (Melão dá um tapão); Va lá Ceará. Ceará. Vai lá (Piaba dá uma dedada); Ceara, Vá, vá vá vá Ceará (Bomfim); Ceará vá ajudar (Cristovão dá um murrão); Vá Ceará pelo amor de Jeová (Cremilda). (A multidão crescente continua dizendo Vá Ceará, que fica empurrando ele até que ele vai).

- Eu vou (gritando, se vira para as pessoas de costas para o público). Bandibaiano abestado. E meu nome é Se Bas tião – (Toma coragem pra se amostrar se vira e mostra medo). Arre égua (olha pra cima e vê algo.) -Os urubu continuava lá em cima, aqui perto dava pra vê uma vaca comendo capim, e tinha era fartura pra ela, uma cigarra piou (perto), uma barata morta, uma barboleta, voou, passou e posô (pontua pouso) na carcaça do avião amassada, emborcado, empenada, partida e espalhada.

- Mais distante, dois pedaço de corpo de gente, mais outro perto do avião e mais uma no meio das ferragens, pruuuu. Tende piedade dessa alma sem chance de revivização meu padim pade ciço. Segura na mão deles e leva. Será que o campeonato da vida tem uma outra partida? E se num tiver? E agora? (Olha para baixo e toma susto). Um dedo (sai), um pedaço de perna (sai), uma poça de sangue (sai), e outra poça de sangue (sai), umas tripa (sai), uns bofe (sai), uns pedaço de cabeça (volta), arrrrrrrrr, a gente num imagina que o corpo da pessoa seja tão fácil desmontar (Olha para trás, alguém o chamou e ele responde) - Ahnn, O que é? eu vou, num venha não, deixe que eu vô, se afaste, a senhora também. (Retoma.) uma poça de sangue, (sai) e outra poça de sangue, (sai) umas tripa, (sai) uns bofe (sai), uns pedaço de cabeça (some pela coxia. A cena a seguir é apenas ouvida) - e mais parte de gente, uns resto de roupa, um aparelho parecendo de televisão, uns livro rasgado, uma mochila, e foi pedaço de gente misturado com pedaço de avião, misturado com fio, misturado com papel, misturado com pedaço de sacola, misturado com capim, misturado com terra, misturado com formiga, misturado com um bolo de dinheiro, e outro bolo de dinheiro, e outro - bolo de din... (desalecera) um monte (Fala para o público sussurrando) de dinheiro. Já fiz assim pras pessoa (gesto de stop, fedor e de explosão). Cuidado, tá cherando gasolina, vai explodir, se afaste. (Mantém cara de desespero e uma gargalhada interna). Vi os malote, depois vim saber, e já botei no meio das minhas coisa, (Mas uma vez Sebastião sai de cena e só se ouve sua voz) e botei outro, e um terceiro, um quarto, um quinto. Vi um revolver no chão, que já botei nas minhas coisas. Um sexto, um sétimo. E povo gritando: volte pra cá ceará, que que cê tá fazendo Ceará? Eu ia me virando pra poder respon...der (toma um susto) – E vi, Neinha. (Assume corpo e voz de Neinha) - “Vim te salvar Ceará”. (Neinha olha para o avião, muda de expressão, pega um maço de dinheiro e grita). - “É dinheiro, tem dinheiro meu povo, é dinheiro, tem dinheiro, é dinheiro” (Neinha sai correndo fazendo a volta por Sebastião que volta a falar). - Aí começou o Alvorço (Sebastião atravessa a cena e volta ao local onde estava a população, ouve-se o samba que acompanhará a cena seguinte, do saque) - Olhei e já ví umas 70 pessoas mais ou menos, tudo vindo na minha direção. Na frente de todo mundo Cremilda, a crente que eu comi, jogando a bíbria pra cima - “é dinheiro, Jesus mestre amado, tem dinheiro, é dinheiro”. E essa baianada veio tudo correndo em minha direção, parecendo um tisurami.

Certo quem disse que “Dinheiro na mão e vendaval”. Por que eu peguei ele assim ó (joga as cédulas pra cima pro público) - venha pega meu povo, venha pagá (joga as cédulas para o lado esquerdo do palco). Venha meu povo, chegou a nossa vez venha, venha tchum, tchumm (joga as cédulas para o lado direito do palco, como se chamasse cachorro). Venha minha gente, quem quer dinheiro, quem quer dinheiro.

(joga as cédulas no centro do palco). Eu me sentia Silvio Santo. (pausa na trilha sonora) E Silvio Santos tá conversando com quem agora se Lombardi morreu?

(Narra no centro do palco visualizando as direções). E O povo vivo começou a se meter no meio do povo morto, e foi um pega, estica e puxa. E cada um por si. (sai para coxia e pega uma vassoura que usa para varrer o dinheiro). Dona Véve botava dinheiro dentro do saco plástico do mercadinho Pegue e pague; Romilda picou as coxinhas azeda que ela tava vendendo no mato e encheu a tapaué de aqué; Cremilda, a crente, que eu comi: (personifica Cremilda catando agachada). Jesus mestre amado, caminho, verdade, vida... botando o dinheiro no sutiã, a vergonha ela esqueceu com a bíbria; Cristovão tava botando o dinheiro na cueca, e o que ele mais tinha bunda; Dava pra ver o cofrinho de Arruda agachado que tava; “Ai em Arruda! Ta fazendo seu pezão de meia”. Quem falou isso foi Piaba; Neinha continuou gritando “vai explodir, vai explodir”, pra ver se o povo se saia, nisso ele num pegava quase nada. Neinha é bicho muito doido, bocão feladaputa, mais ali é amigo de verdade desses de difícil de fazer. Ninguém dá nada por ele. Mas é mestre de karatê e facha preta de capoeira, vale mais que desgraça desse dinheiro todo; Orico e Oriquinho, tava botando o dinheiro na camisa, dava pra ver o remendo da operação de Ôrico aparecendo. Ele passou mal bocado mês passado, penou atrás de hospital, quase partia, só num morreu por causa de Deocreciano, que emprestou dinheiro a ele, a juros de 40% ou foi 50%; Dilma, Serra, Marina ficaram disputando um malote, primeiro quem caiu foi Marina, depois foi a vez de Serra. Quero ver o que essa mulé vai fazer com esse dinheiro; Mônica de Arlindo toda descabelada, foi enchendo a saia de nota, e a saia subindo, e botando mais de dinheiro e a saia subindo, e botando mais dinheiro na saia e a saia subindo, olha os coxão de Mônica de Arlindo; Sai Rex; O filho de Diocreciano falou um negocio que eu fiquei incuncado; Carla tava requebrando de felicidade, parecendo uma maluca; E os povo dos sem terra, jogou a enxada pro lado, esqueceu os cumunismo deles e viva o capimtalismo!

-Eu catava o dinheiro que voava, e olhava, a carcaça do avião, os pedaço de corpo, a correria do povo, e ouvia o que cada um falava e pensava: - “É mais dinheiro que big brobher” (Dona Vevé); - “To ficando maluca,Tô ficando maluca” (bate dinheiro na cabeça) (Bia); - “Eu vou pra casa de Luzia e vou cumer 5 buceta de vez” (Piaba); – (canta) “Jesus mestre amado, agora sim meu pai, eu vou comprar a minha TV de 42 polegadas, vou lançar me cd gospel e eu vou abrir a igreja dos Santos avionados’(Cremilda); - Eu vou pagar minha dívida no SPC e do Serasa, vou comprar uma caixa de cachaça e 5 de Viagra” (Melão); - “Eu vou reduzir o estomago, fazer uma operação plástica e comer tudo o que sempre quis” (Cristovão); - “É um pedaço de papel,(rasga) realmente é um pedaço de papel. Quem guarda demais acaba perdendo pro bolô, pra ferrugem, pro mofo ou pro ladrão. Agente morre e fica tudo aí”(Bomfim).

-E o povo dizia que ia fazê que ia acontecê, que ia compra casa, que ia se casá; Vi um lora bonita, Bu-ce-ta, bonita, toda bem vestida, psiu, psiu,pssssssssssiu xii, canhão e tava cum negão gostoso. Olhei e vi que tava cheio de gente que nunca tinha visto na vida, vindo e voltando pros carro no acostamento da BA, parecendo piquistop de formula 1. Tinha Celta, Gol vermelho, Brasília amarela, Palio preto, Citroen cinza metálico e as porra, eu acho. Num sei de onde saiu tanta gente, umas 100, 200 pessoa. Todo mundo levou quanto dinheiro conseguiram pegar. Tudo enlouquecida, uma verda...

(Som de tiro, a luz começa a variar, a cena vira um grande tumulto. Sebastião esbaforido pega o dinheiro, junta na camisa e sai correndo. Ele despeja o dinheiro na

coxia, volta com uma vassoura e empurra o dinheiro para o lado. Guarda a vassoura e volta para cena, como se tivesse tomado um tiro, apontando para o coração e Zanolho fala). Todo mundo correu em direção ao matagal, Zé Peroba tomou uma queda muito engraçado; Dona Vevé, deu uma carreira que eu num sei onde foi parar o reumatismo dela. Orico e Oriquinho correu também. Na frente de todo mundo Cremilda, a crente que eu comi,(canta) erguei as mãos e daí glória a Deus. Ôrico parou, o coração...(Pausa) Ele ficou meio bambo, meio zozzo, meio tonto, já ia desmaiando quando Oriquinho pegou ele junto com Neinha e saíram correndo, eu fui no bolo. (Permanece no lugar e visualiza a correria) Descendo barranco, passando por poça de lama, pelos carrapicho no mato, pelos galho seco, ta vendo essa marca aqui, foi na cerca de arame farpado. (para público) Eu deixei um malote lá, na correria.

- Logo chegou Alicóptero, carro de polícia e só tinha um resto de dinheiro, as coxinha azeda de Romilda, a bíbria de Cremilda, os boné e as enxada dos sem-terra, resto de malote, pedaço de papel, a vaca, a formiga, Rex,(chama) tchum tchum tchum ... etá (Olhando) pegaram Renalvo fonomono, ele num correu não, ficou na usura, xiiiiii, ele tava cum a mochila que tava no avião. Ô Renalvo...

Depois disso foi um chega, chega, chega, chega, chega, chega, chega, chega, chega gente, polícia como o diabo, (olha faca) polícia federal, polícia civil, militar, Bobs - Tropa de Elite, policia da aeronáutica, agentes rodoviários, agentes do Coem, do Depin, Funcionários da Nordeste Valores, policia de Candeias, de Pojuca, de Catu, de Mata de São João, de Alagoinhas, de Feira de Santana, de Santo Amaro, de Salvador e de São Sebastião, (Chupando laranja). Veio repórter de jornal e de TV, que num guenta ver furdunço que aparece que nem muriçoca. Chegou tirando foto e fazendo entrevista. Veio de Range, Uno, Fusca, Marajó, Belina, Saveiro, Rabecão. (Cair em decrescente na relação de veículos que chegaram e ir adentrando para a próxima cena).

- Anoiteceu, a lua nasceu, apareceu minguante. (Luz cai). Kombi, Besta, Van, em ônibus, Moto, Jipe, Motoneta, bicicleta. Todo mundo foi embora do lugar em Caravan, Celta, Cherokee, Chevette, Citroen, Corsa, Cox froxi. Um breu que ficou as estrada. Muda o ambiente.

3ª CICATRIZ – EUFORIA, CAGANEIRA, NOTICIAS E PLANOS

(Sebastião está sentado em uma privada com as calças arriadas. O dinheiro já está separado em montinhos da cena anterior, ele olha para baixo e faz força para fazer cocô enquanto continua a relação de carros). - Audi, BMW, Pejeiro, Doblô, Peugeot, Renault vou ter quantos quiser: Mercedes, Ferrari. (Olha para a privada). Uma concessionária toda, mais carro do que traficante. Mais dinheiro que o Alemão... (Ouve Adélia chamando e olha para trás respondendo) - Não Adélia né cum você não, tava falando sozinho. Ah é, nem soube, teve um acidente aí é, se vc souber de alguma me fale. (Pausa, olha para as notas. Depois em estado de eufórico fala) - Pra tudo que eu quiser! (Palminha) Comprar casa, fazenda, apartamento, prédio, fabrica (Mãos abanando) Roupas de marca, computador, play station, mp3, Jet ski. (Dunga) Num precisa mais trabalhá. Acabou a escravidão. (Rebola) Vou ficar de preega. Dormindo o dia todo. (Beijo em si mesmo) Jogando o dia todo. Sem medo de perder. (Se abraça) Se ficar doente agora tem dinheiro pra comprar remédio. (Se levanta para festejar) Vou ter plano de saúde, operar a minha vó. (senta) Vou manda mestre Expedito fazê sandália pra cidade toda, pro Crato, pra Barbalha, pra Nova Olinda. Vou manda fazê

uma estautua de padre ciço maió que a de Juazeiro. Vou fazer uma festança. Viajá pelo mundo de aviã... (interrompe o fluxo, pausa)

–Melho ir de navio. Mas navio afunda. E carro bate. E dinheiro se perde, se rouba, atrai inveja. Tem gente que mata por dinheiro. Tem gente que mata por qualquer coisa. Tem gente que mata por nada. (Susto, como se alguém o chamasse)

- (Nesta cena Sebastião conversa com Adélia que não aparece e nem é ouvida em cena) Que é intoje! Eu disse, meu amor, você né meu amor, a razão da minha vida intoce. (ouve). Ah ê mermo, agora? - Eu vô ligar (pega Radio da bolsa e o liga) Ah? Ah Certo, ta bom, foi? ouve-se o som do radio que é concomitante a fala de Sebastião). Eu num vô não, cê sabe que eu num gosto daquele padre, oh daquele pastor, agora é bispo é? (As partes grifadas a seguir são as intervenções sonoras do Radio).

Na loteria todo apostador tem chances iguais de ganhar. - A sorte é que decide quem vai ganhar.

- Viviane vai com você?

E a sorte não liga se o ganhador é homem ou mulher, careca ou barbudo, se é vidente ou matemático.

- Quem é essa Elaine?

se mora no campo, na praia ou na cidade –

- Tá precisando de ajuda pra descer?

se é ruim de bola ou adora samba se sou, você, Vampiro.

- Eu sei que gravidez num é doença.

Saci, o Capitão Panela ou o ET, A sorte escolhe

-Tome cuidado que tem um povo estranho por aí

quem ela quiser, e hoje pode escolher você.

- Bata o cadeado

Acredite, Aposte. Loterias da caixa. Para sorte todo mundo é igual.”

-Bata o cadeado.

(Acaba o comercial ouve-se a vinheta da radio, a locutora dá a seguintes notícias):

Voltamos caros ouvintes trazendo mais informações sobre o acidente do avião. Cerca de R\$ 5,6 milhões

- Quanto?

R\$ 5,6 milhões que eram transportados foram saqueados na tarde de hoje em Maracangalha

- eu Vi Zé peroba tomou uma queda muito engraçado

A aeronave da Bahia Táxi Aéreo,

- BATA – Bahia Taxi...

caiu, matando os quatro ocupantes, (se benze) que infelicidade caros ouvintes. A Anac, agencia nacional de aviação civil, informou que o avião saiu de Petrolina.

- Ah Petrolina

E vinha para Salvador. O motivo provável da queda foi **pane seca**: qué é causa mecânica e falha no combustível.

- Xiiiiiiiiiiii

Segundo a PM, moradores das imediações **violaram** os malotes e **saquearam** o dinheiro, que pertencia a vários bancos

- Ah era do Banco, urru!

Que costumam fretar aviões em conjunto para transportar grandes valores. O revólver de um dos vigilantes mortos que viajava no avião também foi levado. (Sebastião pega o revolver). É um fato lamentável mesmo caros ouvintes. Existem relatos de que policiais, e pessoas se fazendo de policiais estão efetuando operações ilegais: invadindo residências na calada da noite a procura do dinheiro saqueado.

- Hum, ai ai... Ih...

As buscas estão sendo realizadas na periferia das cidades de Pojuca, Candeias e Catu, vizinhas de São Sebastião do Passé e de Maracangalha, daqui a pouco caros ouvintes pode ser a sua casa, fique atento. Vamos fazer um apelo para as pessoas que por desventura tenham participado desse saque e estejam nos ouvindo:

- Apele:

Devolva este dinheiro.

- Oxi

Ou então você vai se ver é com a polícia. Viu ladrãozinho.

- Como é que é?

Não gostou?

- Não

Mude de rádio. A situação parece que vai piorar. Aqui se faz e aqui se paga. É lamentável. Um dinheiro do céu que vira uma maldição.

- Essa mulé é muito avexada, ela tá pensando tá que é quem

Mudando de assunto: Hoje vai ter a estréia do Filme Ó pai ó, na concha acústica do Teatro Castro Alves...

- Porra de Ó pai Ó. Achado num é roubado.

(Pra si mesmo) - Arre équa. (procura papel higiênico e não acha). E agora? (olha a cédula, pega ela, a expõe e em seguida limpa o cú com ela). Guardado o de Deocleciano. (guarda um monte). Eu podia pegar um tanto e enterrar. (guarda na bolsa). Outro tanto eu podia deixar... (Guarda na bolsa) Esse eu levo comigo, pego um ônibus até Alagoinhas, de Alagoinhas eu vou até Petrolina, de Petrolina eu vou pra Juazeiro do Norte. Esse aqui eu vou entregar pro delegado. (coloca o dinheiro na boca e se levanta enquanto entra o som de avião).

4ª CICATRIZ – O DELEGADO

- Seu Delegado. O Senhor me dá um momentinho. (Volta ao local da cena anterior e dá descarga, pega o banco e leva para cena do delegado. Responde então:)

Sebastião Cícero Bezerra de Menezes. (ouve e responde) 29. (ouve e responde) Juazeiro do Norte Ceará. (ouve e responde) Casado. (ouve e responde) Não seu delegado, eu não vejo Deocleciano tem mais de 7 dias. Não, eu num sei dizer quem é que tava lá, não. Eu sou homem novo aqui, a minha esposa, Adélia, que é Maracangahence. Ela tá prenha seu delegado, esperando nossa primeira filha, Aurora, que vai nascê a qualquer momento, ela tá precisando muito de mim, muito, por isso eu tenho... (Ouve um comentário do delegado e responde). Eu acho que eu ouvi avião caindo, de longe. Aí eu pensei: eu vou lá ajudar, eu vou lá! Quando eu cheguei já tinha um “arranca rabo” acontecendo, o povo se estapeando, eu fiquei só olhando... Aí bateu um vento, que trouxe nota de dinheiro que ficou no meu pé, me pedindo pra eu pegar ele, parecendo mulher apaixonada. Eu disse: valha-me Deus, quanto dinheiro é esse. E tinha mais dinheiro vindo. O Sinhô tá entendendo né? Não é eu que fui pegar o dinheiro, ele é que veio pra mim. E o que é que eu vou fazer? Se fosse o senhor, o senhor ia dizer: Não, não quero, vá embora que eu sou casado? Quem é que diz isso? (pausa) Só fiz o que todo mundo tava fazendo. Porquê o senhor sabe que a carne é fraca e o olho é grande. Mas eu num só homem de ficar com as coisa do outro não. É esse dinheiro (mostra o monte) que eu peguei lá, que eu trouxe pro senhor fazê o que o sinhô quisé.

(Comentário para o Público). - Meu povo, esse delegado, que tava me olhando com uma cara de nojo, como se eu fosse uma barata, veio na minha direção, pegou o dinheiro e... (personifica o delegado e fala). -“Sebastião, finalmente, o seu nome já foi falado diversas vezes nessa cadeira por seus colegas saqueadores. O que eles me contaram foi que você foi o primeiro a chegar ao local do acidente. Todos, todos, chamaram o senhor pelo nome de Ceará. E tendo chegado primeiro, como o senhor explica apenas ter pego R\$ 6.660? Como? Se já chegaram pessoas com R\$13.000, outras com R\$ 19.000 outras com R\$29.000 e outras com o dinheiro da minha Hylux, e outra com a minha aposentadoria, daqui a três anos quando tudo for esquecido. Hem?

- Não seu delegado isso não aconteceu não, acho que esse povo tá de maracutaia comigo, sabe porquê? Sabe porquê? Porque, porque... porque baiano quando fica no aperto e tem um cearense do lado ele nunca tem culpa de nada. Baiano é gente nada? Baiano tem vergonha de ser nordestino se acha do sul. Povinho porco, preguiçoso, zuadento. Fica fingindo que seu amigo, mas vire as costa. Tudo sonso. Tudo esperto. Tudo menti...

Meu povo eu nem terminei de fala (levanta) porque esse delegado, abriu a mãozão dele, aquela mãozona enorme, muito pesada, que tinha uma alinhança grande num dedo e um anel no outro, e rumou (bate na cara) - eu ó pápápáparecia o avião caindo, parecendo um baião de dois. E num terminou não, esse delegado veio assim: (retorna a cena pela perspectiva do delegado): seu merdinha, seu ladrãozinho de meia tigela ta pensando que vem pra Bahia pra ficar falando mal de baiano, pois você vai sair daqui pros 15 anos de sua filha. Tá pensando que aqui é igual a Fortaleza que o povo entra no Banco Central e faz o que quer? João, Bartolomeu, Isaias, Mathias.

Os 4 cavaleiros do após-calipso chegou, me pegou, me levantou e me levou , perai em to indo... Num precisa me empurra, não me empurre... eu tô entrando... Calma... Não me bata... e me jogou numa cela.

(Pega dominó e cumprimenta uma pessoa imaginári) Olá tudo,bem, como vai, tudo certo, como é que ta as coisa lá, to chegando. Volta narrar. No meio dos preso tava tambem Franki , (cumprimenta de novo) , -tudo bem. (Volta a narrar) ... que daqui a três meses vai ser fuzilado (bate o domino na mesa e já o embaralha). Vai ser no dia 11 de junho de 2007, 1 mês antes da morte de ACM, por volta das 2h da tarde . (Coloca o domino em pé um atrás do outro). Frank como semprevai ta servindo no bar, quando vai aparecer dois homens desconhecidos, que vai chegar e pedir água pro radiador. Eles vai levar a água pro carro. Dispois vai voltar pedir uma cerveja bem geladinha, vai beber de guti-guti, vai pedir outra e depois de 20 minutos, um deles vai se levantar, voltar pro Corsa Sedan branco e o outro vai vir em direção a Frankri e vai dar vários tiros (Derruba dominó) a queima roupa, vai ter aquela confusão gente caindo pra baixo da mesa, gente gritando, gente fugido pela janela. O felá da puta vai sair correndo, vai se mandar, ninguém vai ser preso, vai ficar por isso mesmo. Tá lá o corpo de Franki no chão , todo cheio de sangue.

(Guarda o domino como se fosse o corpo de Franki, depois começa a guardar as peças) Imagine: sua casa sendo invadida, uma quadrilha armada metendo o pé na sua porta de madrugada. Quem devia te proteger te atacando, te arrombando. Pense aí: os caba encapuzado sem vergonha na cara de pau, estralçando seu sofá, quebrando suas coisa de casa, comendo de sua geladeira, estapeando seu amigo, batendo no seu filho, esmurrando seu irmão, chutando sua irmã, empurrano sua mãe, gritando com seu pai, cuspidando em sua vó, levando na força sua esposa, brocando seu marido, te humilhando, te xingando e isso na sua casa. Covardia, injustiça. Num tem motivo cabimento um negoço desse. E todo mundo só queria saber: Cadê o dinheiro, Cadê. Onde tá o dinheiro. Cadê o dinheiro?

No outro dia o delegado achou 25.300. Até agora R\$ 539.300,00. Acho que por isso o delegado inventou uma tal de Operação Resgate. Que trouxe toda cambada que veio devolve o dinheiro. Mais de 17 pessoas. De modo que eu nunca fiquei tão próximo do povo daqui (rindo) ó um colado no outro. Mas num é por que tá no apertation que o povo vai deixar de ser feliz. Eu fui distribuindo minha Rifa de bingo, igual a essas rifa que vocês recebeu e fui explicando as regras do jogo, é o seguinte vai ganhar quem fizer uma carreira de 5 números deitado ou em pé.

Realiza uma cena interativa com o publico de sorteio de um brinde. Ao mesmo tempo que conversa com os personagens na cena. No final ele retoma a cena dizendo.

- Fica assim não Dona Vevé, a senhora ganha depois deixa as pessoas ter sorte também. (Fala para o publico): Dona Vevé, jornalista do DIVA, Departamento de investigação da vida alheia já veio dizendo: (Sebastião personifica Dona Vevé e fala) A casa de Noca foi invadida de madrugada por 8 homens armados, 4 bonitos, 2 mais ou menos, 1 feio e 1 horrível, que quebrou tudo e cavou buraco na sala procurando o dinheiro. Eles deram 2 tiros dentro de casa, Puf, puf, e saíram atirando, Puf, puf, parecendo festa de São João, dizendo que iam voltar depois. Noca num ficou pra esperar, fechou a casa e foi embora com a família. Ela esqueceu de entregar meu ferro de passá roupa que pegou emprestado ano passado. Nós ouviu o barulho, mas de noite ninguém é doido de sair de casa. E se num fosse noite era o medo. É medo mesmo meu filho, é medo dessa gente armada que vem atrás desse dinheiro dos inferno de satã sataná ferra-brás sete peles, demo demônio, exu espírito-de-porco excomungado Lúcifer rabudo chifrudo do renegado ranheta belzebu. Tranca-rua tihoso. Coisa ruim, capeta cabrunco do cão. Agente num sabe mais quem é polícia e ladrão. Olho por olho, dente por ouro.

(Sebastião corta a fala de Dona Vevé e olha para trás notando a presença de Isais e Mathias). Olha Dona Vevé chegou Mathias e Isaias que veio pra soltar todo mundo, ele tá com a chave na mão, chegou a nossa hora meu povo, primeiro vai Fulgêncio, que é da cadeira de rodas, que foi preso por conta da esposa dele, Romilda que deixou dinheiro escondido na Tapeuê. Vamo Bia, deixa dona Vevé primeira. Vai, Cristovão. Ai renalvo Fonomono, chegou a nossa vez,(Sebastião vai sair e é barrado). Por que eu não, mas eu num tenho dinheiro, deixa eu sair vá. Cremilda! entregue a Adélia. (sai correndo e lança um avião de papel) Eu escrevi dizendo que cada dia que passo sem sua presença, sou um presidiário cumprindo sentença, sou pista vazia esperando aviões e que nunca se esqueça nem um segundo que eu tenho a amor maior do mundo e como grande o meu amor por você. (Assobia a continuação da música “como é grande o meu amor por você” se senta pega um jogo eletrônico e começa a jogar). Foi essa música que cantaram no enterro do piloto do avião.

Ninguém chegou pra ficar comigo nos outro dois dia, e eu passei o tempo lembrando do meu tempo de menino lá em Caririaçu: nos biscoito de minha vó que eu pegava escondido no meio da noite, dos trocado que eu tirava do bolso da calça de meu tio sem ele saber, de quando agente ia pro mercado comer o chocolate sem pagar e de quando pescava na sala de aula e tirava todo mundo nota 8, 9 ou 10 sem estudar; do dia da eleição quando agente ia vender voto e depois fazia uma festança; de quando agente furava a fila, da ligação direta dos carro que agente fazia pega até acabar a gasolina ou o carro se estaboca; lembro das maracutaia no jogo de bingo e das rifa marcada que eu passava; As mentirada que eu inventava pra Adélia pra ela não desconfiar das quenga e de quando eu enterrei Deocleciano que veio pra me matar.

Pensava em tudo que eu fiz e deixei de fazer, achando que talvez eu tenha trazido a desgraça pra Maracangalha, perdido no meio de tanto medo de não conseguir dinheiro pra comprar sem se vender. Pausa.

No quinto dia quem chegou todo estrupiado foi Neinha, preso por causa de uma briga. Mas deixa eu dizer: foi 7 em cima dele e o cacete ficou mais de 35 minuto, ele arreventou com a policia e quem tava no meio foi Isaias e Mathias, bem pouco. O povo contou que Neinha deu um golpe fulminoplainkes assim (faz o golpe),laaa que derrubou 3 de vez, parecendo plaistaxon. Depois ele parecia Daiane do Santos, e outra hora ele lembrava Jan Claude Van Dame com Karatê Kid, e no fim era Besouro todo, o capoeirista. Você sabia que Besouro morreu em Maracangalha com faca de tucum, e uma das testemunhas foi dona Canô que era mocinha nessa época.

Neinha foi embora e quem chegou no dia seguinte foi Seu Bomfim, que disse que (Bomfim fala). Ói meu fio isso tá acontecendo porque não tem amor no coração das pessoas, tem não. O povo fica tudo na usura, de olho grande nas coisas do zoto.. E ainda bota culpa neu, porque eu peguei o dinheiro e comecei a queimar, queimei mesmo, eu sei que ele é amaldiçoado, vou destruir o mal, e eu é que sou doido. Eu não tenho precisão de ter as coisa não, eu quero é de paz no meu coração. Eu quero é tempo de viver com saúde. Olhe por mais que demore agente vai ter que acertar nossas contas: aqui se faz e aqui se paga.

Bomfim saiu no mesmo dia e eu fiquei de noite sozinho, já tava chateado da vida e enfezado: 7 dias sem faze cocô, sem direito a visita, comendo essa comida pior que cachorro, bebendo dessa águas porca, dormindo nesse lugar duro, só tendo pesadelo... Ah eu tava sonhando que um beija flô parava na minha frente, quando eu la pegar o disgramado, eu senti um peso no pé: era uma tartaruga com 3 tartaruguinha, 3. Daí eu via uma sombra, e quando olhava, tinha um pássaro branco

grande de bico, todo frondoso. Atrás dele vinha um papagaio, papagaio não, era uma arara toda colorida, vermelha, bonita a Arara. Ela me olhou no olho e veio na minha direção ando as penas e se virando em um macaco, eu dei uma rabiada, e o desinfeliz se estaboucou no chão, levantou um poeira, , e quando a poeira baixou o que tinha era uma onça, olhando pra minha cara com cara de merenda rrrhhrrrh (rosna) ela saiu correndo atrás de mim.

Eu tava sonhando com isso quando ouvi a porta se abrindo. Poeira levantou poeira Som de avião que vira som de suspense.

6ª CICATRIZ – A LIBERDADE.

Entra fundo musical de suspense – Entra o delegado e fala: - Sebastião, eu vou te dar a chance de mudar sua história. Vou lhe perguntar pela última vez e é melhor você dizer a verdade: onde-você-escondeu-o-dinheiro?

- Seu delegado eu num tenho nada não, se eu tivesse já tinha dado. Num tenho dinheiro nem pra compra as coisa de casa, a minha vó ela tá precisando de dinheiro pra se operar senão ela morre, tá veinha coitada sentindo muita dor. A minha esposa tá prenha, tô precisando de ajuda pra compra as coisa do neném...

Delegado fala: Chega! Pois fique sabendo que a sua esposa está dando a luz neste exato momento de agora, ela está na casa de sua cunhada Cremilda, a crente. Vá, se pique, saia da minha frente seu merdinha. Ahbebebe mas antes arrume a sua bagunça.

Sebastião vai colocar a caixa de jogos e o banco fora de cena enquanto diz: - Obrigado seu delegado, muito obrigado o senhor vai ser o padrinho de minha filha. Posso Ir.

Vá, ah Mas se eu desconfiar que você mentindo Ai,ai, você vai comer e pagar o pão que o diabo amassou... Mathias, Isaias, Bartolomeu, João desinfete! (Reage aos empurrões e o caminho de volta da delegacia) Peraí num me empurre não, eu tô indo, não me empurre. (Cai no chão como se estivesse empurrado).

(Ri de extrema alegria). Num tem rua sem saída pra quem olha pra trás, meu padinho se compadeceu de mim. Foi uma felicidade sentir o vento, ver a praça, que tava vazia. A lua nova, um urubu... de noite?, Tinha uma zuada de TV no bar de Enferrujado, que tava fechado, mas dava pra ouvir o Bial dizendo que Alberto perdeu por 85% dos votos. O Alemão ele vai ganhar, 1 milhão de reais. Pensei em bater, faz menção mas só tinha cabeça pra Aurora que a qualquer hora ia nascer (faz movimento da neném) resolvi segui minha sina, ir adiante, pra encruzilhada do inicio da rua do Paraíso, quando fui dobrando a esquina...

(sente murro no rosto e volta ao registro da queda do avião da câmera lenta).

Levei um murro na cara, uma paulada nas costas, aí eu tomei um cachaço que me deixô na frente do homem com cheiro de alfazema que me deu murro, murro, murro, murro, murro, murro, murro, murro, murro, murro, murro, murro, murro, murro. Cascudo. (cai no chão) Pra que? Os 7 miserável veio pra cima de mim parecendo que ia cobrar pênalti: pesada na boca do estômago, nas costelas, no ovo, no peito, na perna, no pescoço, no. Tinha um deles que só vinha assim de ó, na minha cabeça. (faz a cena) fiquei assim ó duro no chão. Ainda acho que fui arrastado pelo cabelo por conta da dor na cabeça e dos arranhão nas costa. A dor nas junta deve de ter sido de ficar apertadinho no porta malas do carro. (faz a imagem com contorção

do corpo). Perdi 3 dentes nesta brincadeira. (coloca elástico que deforma rosto). Acordei com um balde de água jogado na minha cara, frio feito a porra. O escroto disse que na próxima ia ser de água fervente. um dos felá da puta disse que ia arrancar minha orelha, que ia cortar meu dedo, que ia furar meu olho, que ia botar umas coisa no meu fiófo, que eu ia virar Roberta Close. Até que chegou o manda-chuva que veio pra perto de mim e disse no meu ouvido.

(Sebastião coloca a camisa cobrindo a cabeça revelando uma máscara de caveira , personifica o torturador e fala) - Estávamos esperando você há sete dias, é tudo muito simples: você leva agente pra onde você escondeu o dinheiro e agente leva você pra casa são e salvo.

(Sebastião fala) - Ô Seu moço eu num tenho nada não, se eu tivesse já tinha dado. Num tem dinheiro nem pra compra as coisa de casa, a minha vó ela tá precisando de dinheiro pra se operar senão ela morre, tá veinha coitada, sentindo muita dor. A minha esposa tá prenha, to precisando de ajuda pra compra as coisa do neném... Som de tiro Ele deu um tiro na minha perna. Eu fiquei gritando uaa, uai, uai, e botaram um pano na minha boca. (Faz som do grito). Depois que fiquei mais calmo, manda-chuva veio de novo perto e falou: (Sebastião coloca a camisa cobrindo a cabeça revelando uma máscara de caveira , personifica o torturador e fala) - Se você quiser , eu vou até a casa da crente, pego a sua esposa com filha e tudo e mato na sua frente. E aí, se lembrou?

(Sebastião se levanta, cheio de dores e se dirige para o local onde o avião caiu) - É por ali, na Fazenda Nossa Senhora das Candeias, ali perto da carcaça do avião. Ali Eu tive de cava no lugar, meu sangue regando a terra. (Dá sacola com dinheiro) - e dei pra eles de graça, o home com meu tesouro e aquela arma apontando pra mim. Por favor seu moço, pó tudo que é mais sagrado me deixe a minha vida pra eu vivê, me dê esse presente, deixa eu ver a Aurora nascer...

E veio o primeiro tiro, e Antes de a bala chegar me veio 6 660 coisa na cabeça. Um milhão de lembrança. De quando eu corri pra minha vó, de quando eu corri de Juazeiro, de quando eu corri pra ver o avião, do quanto eu corri nessa vida pra de repente tudo cair do céu e o céu cair ni mim. E nem bem o tiro chegou veio outro (outro som de tiro). Dessa vez nem pensei, que a dor foi muita. O aperto no peito eu já sabia que era a saudade da vida. (som de tiro). Perdi. Game over. Eliminado. (Som de avião. Retira o elástico).

- Depois que comecei a ter comecei a temer. O que era pra ser sorte virou a morte. Eu pensei que nada tinha mas já perdi pra me ganhar. Meu padinho cuide de quem vai ficar, faça pousar a misericórdia, a saúde e a paz ao invés da desgraça sobre Maracangalha. Livra da dor meus amados. Que na cidade tranquila sarada cada ferida tudo se transforme em vida. Porquê o mundo não será cão (Olha a faca) e a vida irá sará. (Tira a faca). Se fiz trato com o desalmado foi num momento de viração e atentado. Pago a dívida, refaço a vida e desfaço o feito. (Olha a faca e retira ela do chão. Som de grito, a luz vai diminuindo e começa a música junto à projeção).

7ª CICATRIZ – EPILOGO

Musica é executada enquanto a luz é apagada e se vê a projeção das informações.

1. Muita gente abandonou Maracangalha e o clima de terror ainda permaneceu por muito tempo.

2. Os casos de agressões, invasões, seqüestros e torturas continuaram até um ano após o acidente.
3. Orgãos de defesa dos direitos humanos e pessoas interessadas prestaram auxílio a população.
4. 1 pessoa morreu assassinada em Sapucaia de Cima.
1 em outra cidade baiana, onde havia se refugiado.
Outra está desaparecida.
13 pessoas foram indiciadas por furto
e 3 por tentativa de homicídio.
5. Foram recuperados R\$ 540 mil (9,6% do total saqueado)
6. São tantas as histórias sobre o dinheiro... É como se o avião ainda não tivesse acabado de cair”.

Fim

ANEXO B – Joelma

PRÓLOGO

Na sala de espera o público ouve a Radio a “Voz do Céu”. Duas músicas são tocadas. Ao fim da música o locutor fala:

- Essa é a “Voz do céu”, 97,6 em seu dion. Vocês acabaram de ouvir “Camisa Listrada” música de Assis Valente cantada por Carmem Miranda e Noel Rosa e “Mulato Bamba”, uma música de 1932. E agora rock: Ave sangria cantando “Seu Waldir”.

Uma música é tocada. E depois mais outra. Ao fim locutor fala:

- De Leci Brandão, “Ombro amigo”.

Outra música é tocada. Ao fim o locutor informa:

- De Wando, “Emoções”. Este é o programa “Saindo do Armário”, músicas ‘bandeiras’ para você.

São executadas várias músicas da MPB de diversas décadas que estão relacionadas a temas homoafetivos, em seus temas ou/e intérpretes entre elas o locutor realiza comentários:

- Almondegas, banda do Kleiton e Kledir, em “Androginismo”;
- Ângela Rorô em “Preciso tanto”;
- Vocês escutaram “Bem entendidos” com Edy Star;
- Ney Matogrosso: “Homem com H”;
- Pepeu Gomes em “Masculino e Feminino”;
- E encerrando o programa “Saindo do Armário”, Agnaldo Timóteo em “Galeria do amor”. “A Voz do céu” 97,6 em seu dion.

Ao fim desta música as portas são abertas e o público adentra a sala ao som de Lady Zu em “A noite vai chegar”⁵.

CENA 1 – O DESABROCHAR

Ao entrar na sala o público se depara com um homem sentado de costas numa cadeira de diretor de cinema jogando malabares com três mangas. A música “A noite vai chegar” é ouvida e ao seu fim o locutor finaliza seus malabares e fala ao microfone.

- Vocês acabaram de ouvir Lady Zu, em “A noite vai chegar”. São exatamente 20 horas na Bahia, “A voz do céu” 97, 6 em seu dion, segue com sua programação.

⁵ Letra da música “A noite vai chegar”, composição e interpretação de Lady Zu: A noite vai chegar/ Meu pensamento está tão longe/ Eu sei que vou sonhar/Momentos de um mundo distante/A noite vai chegar/Meu pensamento está tão longe/ Eu sei que vou sonhar/ Momentos de um mundo distante.

Em minha vida eu sempre quis ser feliz/ Mas o destino é quem diz / o que vai me acontecer/ Em minha vida só desejei tervocê/ Sempre ao meu lado dizendo/ Que sem mim não pode viver

Solta vinheta da Rádio e depois o “Hino de Ipiaú”⁶ até a metade da 3ª estrofe. O locutor retorna ao seu malabares com as mangas. Som sai em ‘fade out’. A música “Moça Bonita” de Ângela Maria é iniciada enquanto os créditos do espetáculo são narrados pelo locutor que parou mais uma vez com os malabares.

- Senhoras e senhores sejam bem vindos. O Território Sirius Teatro e a VOO Audiovisual apresentam JOELMA, projeto contemplado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, Funceb, Secretaria de Cultura, Governo do Estado da Bahia através do Edital Setorial de Teatro 2012. Contamos com o apoio do Ateliê Boca de Cena, Café Conosco, Pizzaria Sertão na Lenha, Restaurante Ramma, Lavanderia Laundromat, Dimas e da Academia Espaço 10⁷.

- Filmagens e fotografia do espetáculo apenas com a prévia autorização da produção. Pedimos que desliguem os telefones celulares. Confiram outras informações através do site www.territoriosirius.com.br/joelma.

- E agora vamos ao nosso “Papo cabeça”.

Vinheta do “Papo Cabeça” é ouvida e depois entra a música incidental “Paula e Bebeto” enquanto as informações seguintes são faladas.

- O número de denúncias de violência homofóbica cresceu 166% em 2012 em relação a 2011, é o que revela o 2º “Relatório sobre Violência Homofóbica”, divulgado pela “Coordenação de Promoção dos Direitos LGBT”, deveria ser LGBTTI, da “Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República”. As denúncias mais comuns foram na ordem, violência psicológica, discriminação e violência física.

- Já levantamento do Grupo Gay da Bahia (GGB), mostra que 336 homossexuais foram assassinados no Brasil em 2012. Sendo 188 gays, 128 travestis, 19 lésbicas e 2 bissexuais. A maioria das vítimas estava no Nordeste. Mais de 70% dos crimes não tiveram o assassino identificado.

- Um homossexual é morto a cada 26 horas e o Brasil é o primeiro lugar no ranking mundial de assassinatos homofóbicos, concentrando 44% do total de execuções. “Para mudar, seria fundamental liberar o kit anti-homofobia, que ajudaria a formar quem está na escola, e aprovar o PL 122, que equipara homofobia ao racismo” diz o antropólogo Luiz Mott, coordenador desta pesquisa.

- Agora caros ouvintes **O PEDIDO DO DIA**- Manuela da “cidade nova” dedica a música “Dom de iludir”⁸ à sua companheira Isabela do “Bairro da Paz”. Novos tempos, músicas eternas:

⁶ Letra do Hino da cidade de Ipiaú: Na fibra e na coragem do teu povo/ Reside tua riqueza Ipiaú/ Histórias do saudoso Rio Novo/ São lembranças no Norte, exaltadas no Sul/ Salve os pioneiros que um dia chegaram/ E que plantaram os teus cacauais/ Dando semente, do teu presente/ Crescendo mais e mais./ Ipiaú, meu bem querer!/ Teu Rio de Contas tranquilo a correr...

⁷ Texto adaptável a depender dos patrocinadores, apoiadores e aliados da produção do espetáculo Joelma.

⁸ Letra da música Dom de Iludir, Composição de Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa: Não me venha falar da malícia de toda mulher / Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é / Não me olhe como se a polícia / andasse atrás de mim Cale a boca e não cale na boca notícia ruim / Você sabe explicar / Você sabe entender tudo bem/ Você está / Você é / Você faz / Você quer / Você tem/ Você diz a verdade e a verdade / é o seu dom de iludir/ Como pode querer que a mulher / vá viver sem mentir

Vinheta é ouvida. Toca a música 'Dom de iludir' de Caetano Veloso interpretado por Gal Costa. Locutor afasta microfone e olha para o público pela primeira vez. Ele está sem as sobrancelhas e olha para público, no mais sincero que puder e desnudo que puder. Relaciona-se com uma rosa vermelha e uma branca que estão em sua cadeira. Levanta. Pega as mangas que estavam depositadas a sua frente. Chuta uma esteira de palha que se desenrola e se transforma numa passarela vermelha. A relação visual com o público é estabelecida e o ator anda em direção ao público realizando malabares. Nas partes instrumentais da música ele fala:

- O que fazer quando todos querem que você seja o que você não é?
- O que fazer quando você não se reconhece em você mesmo.
- No século passado Simone de Beauvoir já dizia que “não se nasce mulher, torna-se mulher”.

Pega e joga uma rosa que está no bolso para uma mulher do público. Deposita as mangas em bancos à sua frente. Concomitantemente é realizada a cena de transmutação em que a figura do Locutor vai metamorfoseando-se na figura de Joelma. A camisa de manga comprida se transforma em um vestido, a calça é tirada e arremessada longe, as pernas de Joelma são reveladas. A cueca é tirada e de bunda para o público uma calcinha vermelha é vista. Um soutien vermelho é suspenso. As mangas do malabares são usadas como seios. O cabelo é solto e amarrado em um penteado de coque que cai no rosto. Brincos e colar são retirados dos bolsos e complementam a figura feminina que é transformada em cena. Tudo isso realizado como um bailado-show. A música na sua repetição é dublada e ao fim dela a personagem que desabrocha cantarola uma cantiga. Neste momento um lápis de olho é sacado e as sobrancelhas são desenhadas, de frente a um espelho que está na lateral do palco. Um pincel de CD é usado pela personagem que escreve no pé o nome “Joelma”. Ainda cantarolando a canção a personagem veste magicamente uma saia que estava no chão mudando de figurino. Ao vestir esta nova roupa começa a bater palmas, 13 palmas, depois começa a proferir a oração das Treze Almas benditas sabidas e entendidas. Neste momento nas telas-cortinas (do lado esquerdo e direito) começa a ser projetado o símbolo do coqueiro que vai sendo desenhado e formado pela pantomima-mudra-mandinga da personagem que varia seu timbre vocal num jogo de incorporação e transito do locutor ao ator à personagem Joelma.

- Pelas gotas de suor que Jesus derramou de seu sagrado corpo, atendei o meu pedido. Meu senhor Jesus Cristo que a vossa proteção me cubra, vossos braços me guardem no vosso coração e que o senhor me proteja com os vossos olhos. Oh Deus de bondade vos sóis meu advogado na vida e na morte; peço-vos que atendei os meus pedidos, livrai-me dos males e dai-me sorte na vida. Segue meus inimigos; que os olhos do mal não me vejam; cortai as forças dos meus inimigos.

Ao fim da oração, a imagem das treze almas se dissolve na tela e a personagem Joelma estabelece sua incorporação.

CENA 2 – APRESENTAÇÃO DE JOELMA

Joelma se senta e fala como se estivesse sendo entrevistada.

- Espiridião, meu esposo não pôdi vi. Eu fiquei olhando a casa. Umbora meu amorzinho. Vai i vê tua belê. Ele disse não, mas eu tenho que olhar essa casica. Porque do mesmo jeito que tem muita coisa admirável. Tem gente da maldade
- Minha historia... Mais Minhas historia de roça ou da minha, ou de São Paulo, da minha chegada em São Paulo. *(pausa)*
- Eu já fiz tanta entrevista com esse Roma, como, como é bicho Romus, este Locutor de da *(coça queixo)* radia "A voz do céu", Celso Romeo, já fiz tudo direitinho. Nelson Romus. Abri o jogo.
- Ai pra dize eu assim. Ai eu vou digo assim: digo assim, que que vocês acharam esta historia ta bonita ou ta feia? É tu fala á assim? Não.
- A histora, é a histora O mundo traz uma passagem na vida, que nós devemos ter amor a todo mundo, e não guardar, ódio, a ninguém. Quem trazer a maldade, nós não enxergará... Peço a Deus vida longa a mim, a mim, a minha vida e de todos nós... Eu morri, vi, vim ao mundo... Hoje eu estou a Deus agradecendo, por estar viva. Porque eu sinto que meus pedido a Deus quando estava em São Paulo... Sem ajuda de ninguém, sentindo aquela fome morta, jogada na rua, dormindo no jardim, sem morada, tomando porrada. Trabalhando 12 horas ah aha ali eu sendo garçõnete na estação da Luz, que meu patrão Luís Valieno desfaleceu. E minha carteira tava escrito para dar baixa, não foi dada e, e baixa quem deu baixa foi o ISS sem minha autorização;
- Pode o ISS... Pode o ISS dar baixa, numa identidade, que tava minha carteira assinada, compretando 30 anos de estão de Luz de garçõnete.
- Meu Patrão não eu, você, eu não dou baixa porque você, você na na sua terra natal, ou 10 anos, ou 20 anos você continua seno... Crieite, seno minh fun... seno como é... Seno a garçõnete da estação da Luz. E me devolveu a carteira sem dar baixa.
- Sem autorização. Vou no ISS ai pega a minha carteira recolhe e quando eu manjo tá com pobrema.

Joelma se levanta e vai até o espelho, prende o cabelo. Coloca uma peruca e depois senta enquanto fala:

- Trabalhei demais comu cuntinuou trabalhando para ter o patrimonio para eu vivê. E todos me olhá e dizer, gente trabalha, quem trabalha Deus ajuda. E todos nós cuntinua senu gente de muito amor nesta terra abençoada em nome de Deus.
- Tem que tomar cuidado que agente vevi neste mundo que Agente tá qui passando uns dias. Entre bondade e crescimento na mão de Deus.

Joelma esta com um pano de prato branco manchado de vermelho que ela pega assim que senta... Ela pega também um esmalte vermelho e termina a cena pintando suas unhas. Joelma verdadeira e escutada:

- Logicamente, ao momento eu vou referir ao dizer/ algumas palavras, que este filme... será, é... uma coisa alevantada, um filme alevantado, uma obra pelo meu sofrimento e a minha vida, do mundo que eu passei e tô vivendo agradecendo a Deus, por isso.

O filme começa a ser projetado na tela-cortina esquerda. Filme e cena coexistem. Aos poucos a luz de Joelma vai saindo deixando ela em contraluz na ação de pintar as unhas.

CENA 3 – JOELMA - O FILME - PARTE 1.
BLACK VÍDEO

LOCUTOR

Notícia Urgente! Um assassinato acaba de acontecer esta noite na cidade de Ipiaú. Não se sabe, ao certo, o que aconteceu. As informações são de dois mortos e um ferido. Curiosos dizem que se trata de um crime passional. Voltamos a qualquer momento com mais notícias.

FADE IN

INT. CLÍNICA CLANDESTINA/ SALA DE CIRURGIA – DIA
DÉCADA DE 80.

A clínica é bem precária, com pouca iluminação na sala de cirurgia. JOELMA com 35 anos, cabelos alisados e com peito, sem roupa, senta numa maca, tentando se acalmar.

JOELMA

Oh! Deus de Bondade, vós sois meu dvogado na vida e na morte, peço-vos que atendei os meus pedidos e me livrai dos males e dai-me sorte na vida. Segue meus inimigos, que os olhos do mal não me vejam, cortai as forças dos meus inimigos. Amém!

JOELMA deita, com os olhos nervosos, olhando para cima. Um MÉDICO, com roupas a caráter e máscara no rosto aproxima-se com uma seringa na mão. MÉDICO prepara uma anestesia e aplica a injeção, olhando para o seu relógio em seguida. JOELMA perde os sentidos aos poucos. MÉDICO pega o bisturi em uma caixa com agulha e linha. MÉDICO coloca um pênis ensanguentado numa bacia.

CENA 4 – PEGA NA MENTIRA, AS 13 ALMAS E O OLHO GROSSO

Ouve-se primeiro a voz do ator e depois a voz de Joelma que segue no discurso.

- Isso é mentira (*voz do ator*). Isso é mentira (*voz de Joelma*). Pare esse negocio aí, volte esse negocio aí. Isso é mentira. Não é isto. Tudo mentira! Mentirada! Não foi desse jeito não. Esse filme tá cheio de mentira. Quem pensa que a cirurgia de mudar de homem pra mulhé é corta e pronto, é ingnorante, gente sem catilogência, sem estudo. Corta assim, mtim. *Entra na frente do vídeo com a imagem pausada do pênis cortado projetando em seu vestido.* Cirurgia cara, que eu fiz nos Estados Unidos, com enfermeiro, anestesista e médico. O médico, que cuida da saúde, conserta o que a natureza fez errado: e a mulher que nasceu macho-femêa fica de vez mulhé, e não mais no erro do momento do nascimento. *Mexe no peito.* Carne de carneiro, dos bom.

A projeção e interrompida a luz é acesa. Joelma Abre a cortina, revela uma cortina de uma arara de roupas menor, ela procura algo, passa diversas peças de roupa e escolhe um vestido branco e uma bolsa que coloca na

bicicleta que já estava com uma peruca. Enquanto fala ela passa as roupas no cabideiro.

- Corta suas partes assim como se fosse açougue. Se bem que existe um monte de travesti maluca e de bicha doida que se corta ela mesma suas coisas, com tesoura, faca, de qualquer jeito. Que bota silicone industrial em tudo o que é lugar depois dá infecção. Compra anestesia de cavalo, de dentista e se opera. É tanta coisa horrível que eu já vi, fica com as perna inchada, cheia de ferida, desce pro saco, tem umas que acaba perdendo a perna, tem outras que fica parecendo uns monstro, tem outras que morre depois de sofrê muito. Num tá certo um negócio desse não, tem que fazer as coisa direito, ô carne de carneiro.

Dirige-se para Bicicleta e coloca a bolsa e vestido.

- Esse filme tá cheio de mentira que num é verdade nem na Joelma Verdadeira, nem na Joelma do teatro, que sou eu. Porque na Joelma verdadeira, o marido dela, João, não morreu e andava de cadeira de rodas.

- Eu gosto de Gal, adoro. *Mostra a capa do disco Gal Tropical*. Amo. A Joelma verdadeira gosta de Dolores Duran, Lady Zu e Ângela Maria. A Joelma de verdade, nunca fez tatuagem no pé, nem em lugar nenhum que eu saiba, ela não se entregou a policia, e não ficou numa cela sozinha; e só quem ganhou radinho fui eu. Esse aqui. Nunca ganhei nada a num ser esse radinho... graças a meu pai Jesus e minhas Treze alma.

Pega Carranca de Jesus e coloca na frente do espaço. A partir daqui fala diretamente com o público

- Treze alma, num tem nada das treze almas do edifício Joelma, da estação Bandeira não. É as treze alma bendita. Tem essa igreja na ponte pequena ta toda de azulejo. Curou cego, aleijado. Bendita sabida e entendida, treze freira, que desencarnou da matéria e se transformou num esprito de luz para o bem. 13 freiras, para mim e para todos nós.

Olha para uma pessoa na plateia e fala diretamente para ela.

- Desde de que você chegou tô sentido que tá vindo radiação negativa vindo de sua pessoas. Tome cuidado. Tô vendo em você em você usura, inveja, olhado de homem e de mulher, tudo misturado. E as cabula de Salvador tão mandando mandinga para você. Dão com olhos do outro não tão dando de vocês. Eu senti quando tú entrou e abriu os olhos pra mim. Fica essa pessoa dizendo que e seu amigo com beijinho, e abraço dizem que lhe ama: - Ô fulano tu ta bem? Feliz aniversário. Tu ta rico? Eu estou nas graças de Deus. Se proteja Tome seu banho de agua africana que é o seu patrimônio e reze pro seu anjo da guarda. Chame o nome de Deus bem alto.

Ui, ui, ui, ui me arrupiei, me arrupiei. Tornei senti agora no final que vocês estão sentindo radiação pelos invejoso. Vem vindo com Jesus, Jesus é nosso pai é nosso criador. O senhor é da justiça, não da injustiça por aonde andá. Num tenha medo de falá o nome de Deus bem arto/ pa quebrar maldição/ de feiticeiro.

Vai saindo de costas começa a cantar a música:

- Dai nossa fé ô virgem, o brado abençoai...

A tela de projeção esquerda e acionada e é visto Joelma, no filme, na igreja de Ipiaú, cantando mesma música que ela começou a cantar.

CENA 5 – JOELMA - O FILME - PARTE 2

INT. IGREJA EM IPIAÚ - DIA

Década de 90.

IGREJA. JOELMA, 40 anos, traja vestido branco e se encaminha para o altar cantando a música

JOELMA

Dai nossa fé o virgem, o brado abençoi. Queremos Deus que é o nosso Rei, queremos Deus que é nosso Pai.

JOELMA abre os braços como se estivesse pregada à CRUZ.

INT - CASA DE SHOW/ PALCO – NOITE

DÉCADA DE 70.

Cortina do palco é iluminada por HOLOFOTE. JOELMA, com 25 anos de idade, travestida, de braços abertos de costas e dubla a primeira parte da música Moça Bonita de Ângela Maria.

INT. DELEGACIA - NOITE

DÉCADA DE 90.

Rádio toca baixinho. Numa cela QUATRO MULHERES JOGAM DOMINÓ, sentadas em bancos de madeira com uma mesa improvisada de madeirite. PRESA II FUMA CIGARRO.

PRESA II

Avemaria, que demora pra jogar uma pedra...

PRESA I

Silêncio que Arabela tem mania de roubar.

TODAS RIEM. Arabela pede silêncio.

ARABELA

Shiii! Preciso me concentrar. Arabela observa a pedra da mão e bate o jogo de “lasquinê”.

ARABELA

Tu quer qual caminho? Me respeita que aqui eu sou “catiguria”.

ARABELA ri.

PRESA II

Bate aqui Belinha.

PRESA II e Arabela riem e se cumprimentam com as mãos. PRESA III mexe as peças do dominó.

No canto de outra cela, sozinha, JOELMA está sentada, rezando um terço, com o rádio do lado. POLICIAL ENTRA segurando roupa e abre a cela de JOELMA, que se levanta. POLICIAL entrega a roupa a JOELMA.

CENA 6 – TIGRESA

A cena é congelada na imagem de Joelma presa. Ouve-se a introdução a música “Tigresa”⁹, Acende-se um contraluz e por traz da cortina é vista a sombra da performance que se inicia. Pelas cortinas Joelma realiza uma dança com movimentos circulares e felinos. Com movimentos de dança sensual, movimento que lembra bruxaria, repletos de sinuosidade e auto contato. Seu figurino é todo colado ao corpo e ela estabelece com o público um jogo de olhar e sedução. Ao fim segurando uma imagem de santo que se confunde com um falo, ela retorna a telacortina que é cerrada e onde retorna a exibição do filme.

CENA 7 – JOELMA - O FILME - PARTE 3

Durante esta projeção Joelma ira gerar cenas simultâneas, ela entrará em cena com o mesmo figurino do filme irá pegar a bicicleta que é vista no filme e dar voltas no palco. Aqui será usado pela primeira vez o efeito da cena filmada no aqui-agora, projetada na tela da direita do Palco.

EXT. PONTO DE ÔNIBUS - TARDE

DÉCADA DE 60.

RÁDIO toca música em uma barraca de palha, ao lado do Ponto de ônibus. JOELMA, COM 18 ANOS, cabelos grandes e crespos cobrindo as orelhas, com o olho roxo, sentada no banco do ponto com as pernas cruzadas, mexe o pé de ansiedade. Ao seu lado, uma trouxa. Sentada ao seu lado está JANAÍNA, sua mãe, 60 anos, mulata, de cabelos lisos com um coque na cabeça, usa vestido amarelo e chinelo de couro. Do outro lado, UMA MENINA sentada no chão, brinca de pedrinhas (liso) e a MÃE DA GAROTA em pé ao seu lado. JOELMA levanta-se do banco, inclina a cabeça para a estrada e vê o PAU DE ARARA SE APROXIMANDO.

JOELMA

Tchau mainha!

⁹ Letra da música Tigresa, de Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa.

Uma tigresa de unhas/ Negras e íris cor de mel/ Uma mulher, uma beleza/ Que me aconteceu/ Esfregando a pele de ouro marrom/ Do seu corpo contra o meu/ Me falou que o mal é bom e o bem cruel. Enquanto os pelos dessa/ Deusa tremem ao vento ateu/ Ela me conta, sem certeza/ Tudo o que viveu/ Que gostava de política em mil/ Novecentos e sessenta e seis/ E hoje dança no Frenetic Dancing Days./ Ela me conta que era atriz/ E trabalhou no Hair/ Com alguns homens foi feliz/ Com outros foi mulher. Que tem muito ódio no coração/ Que tem dado muito amor/ Espalhado muito prazer e muita dor/ Mas ela ao mesmo tempo diz/ Que tudo vai mudar/ Porque ela vai ser o que quis/ Inventando um lugar/ Onde a gente e a natureza feliz/ Vivam sempre em comunhão/ E a tigresa possa mais do que o leão/ As garras da felina/ Me marcaram o coração/ Mas as besteiras de menina/ Que ela disse não/ E eu corri pra o violão num lamento/ E a manhã nasceu azul. Como é bom poder tocar um instrumento.

JANAÍNA VIRA-SE para JOELMA, tira um TERÇO do bolso e entrega nas mãos de JOELMA.

JANAÍNA

Ô meu filho, perdoa teu pai, ele não fez por maldade não, Joel.

JOELMA e JANAÍNA choram.

JOELMA

Ah mainha, vai ser melhor assim. A senhora vai ver, eu vou conseguir. Tchau!

JANAÍNA

Vai com Deus meu filho!

JOELMA dá um abraço apertado em JANAÍNA. O PAU DE ARARA para no ponto e O COBRADOR, COBRADOR, APROXIMADAMENTE 30 ANOS, desce.

COBRADOR

Salvador?

JOELMA balança a cabeça afirmando e sobe no Pau de Arara, o COBRADOR levanta sua mala e o entrega. A MÃE DA MENINA se direciona ao COBRADOR.

MÃE DA MENINA

Passa na entrada da Fazenda Esperança?

COBRADOR

Passa.

MÃE DA MENINA pega-a no colo às pressas. O Pau de Arara parte e JANAÍNA observa chorando muito. Mais a frente está JOÃO, 19 anos, moreno, bigode, forte, alto, tem um sinal no rosto, observa o pau de arara partir.

JANAÍNA

(DESESPERADA)

Meu menino! Eu te amo Joel.

EXT. CASA DE JOELMA EM IPIAÚ/ FRENTE - DIA

DÉCADA DE 80.

JOÃO OBSERVA DE LONGE. VENDEDOR DE LEITE anda de bicicleta, com um balde de leite amarrado ao bagageiro, buzina e grita. DUAS CRIANÇAS brincam de gude.

VENDEDOR DE LEITE

Olha o leeeeeite.

VENDEDOR DE LEITE bate um metal sobre o balde de leite. UM CAMINHÃO se aproxima devagar e PÁRA na porta da casa. DESCE do carona JOELMA, de vestido estampado e colado, ela anda até a porta da casa, para por uns instantes e vira-se para o caminhão.

JOELMA

É aqui mesmo, pode descer.

DOIS RAPAZES descem do caminhão e começam a tirar a mudança dela. DESCE da cabine do caminhão, ANTÔNIO um senhor de cabelos grisalhos, magro, branco e de olhos azuis. JOELMA abraça-o e dá um beijo.

JOELMA

É aqui meu menininho. Nossa casinha...

JOELMA e ANTÔNIO observam a casa enquanto JOÃO anda em direção ao caminhão para ajudar na mudança. AS DUAS CRIANÇAS paradas de frente ao caminhão olham os homens desamarrarem o carro. ANTÔNIO e JOELMA se beijam e ficam olhando a casa. ROSEMARY está no colo de JOELMA.

INT. IGREJA – DIA/ ENTARDECER

DÉCADA DE 90.

SINO TOCA. O Sol se põe e JOELMA, de vestido branco, SAI da Igreja, destranca sua BICICLETA que estava presa ao portão da Igreja, monta e PEDALA por algumas ruas da cidade de Ipiaú. RÁDIO DE RUA continua tocando música. Locutor fala.

LOCUTOR

Hoje será inaugurado o novo prédio da delegacia de Ipiaú. Uma nova estrutura que abrigará até 20 detentos. E olha só a novidade! O primeiro preso ganhará um rádio de brinde da Voz do Céu, sua emissora com a melhor frequência do interior.

Sino continua tocando.

EXT. CASA DE JOELMA EM SALVADOR – DIA

DÉCADA DE 70.

JOELMA usa blusa feminina, calça colada e cabelos alisados, SAI pela porta de casa com um saco de lixo na mão e segue até a esquina. Assim que ela coloca o lixo na porta, SURGE ANTÔNIO, um senhor, cabelos grisalhos, mendigo, sujo, barba por fazer.

ANTÔNIO

Dá café nega.

Lixo escorrega da mão de JOELMA que olha fixamente por alguns instantes para ANTÔNIO e dá uma risadinha.

INT. CASA DE JOELMA EM SALVADOR/ QUARTO - DIA

Continuação da Seq. 09.

DÉCADA DE 70.

Casa simples, com poucos móveis. O quarto com a cama, o guarda-roupa e uma penteadeira com a foto de ANTÔNIO E JOELMA. JOELMA transa com ANTÔNIO, que já está sem barba e mais arrumado.

INT. CASA DE JOELMA EM SALVADOR – DIA
DÉCADA DE 80.

Em cima da cama, JOELMA geme de dor. Ela morde um lençol e olha pra cima. ANTÔNIO faz uma tatuagem com tinta de caneta, com o nome JOELMA, no pé dela.

JOELMA

Aaah. Devagar Antônio.

ANTÔNIO limpa o pé de JOELMA.

ANTÔNIO

Pronto, acabou.

JOELMA para de gritar e levanta-se. Olha para seu pé e sorri.

JOELMA

Posso olhar?

ANTÔNIO

Pode.

JOELMA

Que coisa linda. Vem cá.

JOELMA beija ANTÔNIO.

CENA 8 – BIOGRAFIA DE JOELMA, O PRIMEIRO ENCONTRO E O DISCURSO DE LANÇAMENTO.

O público ouve mais uma inserção do Radio A voz do céu. É ouvida a voz do diretor Edson Bastos que dá uma entrevista falando sobre o projeto Joelma. Estabelecendo dados informativos. Ao fim desta entrevista o locutor já se colocou de costas como no início da apresentação. A luz se acende nele que fala:

- Vocês acabaram de ouvir o diretor Edson Bastos, direto de Salvador, falando sobre O espetáculo Joelma que estreia hoje em Salvador, no teatro ICBA e continua temporada até o dia 01 de novembro¹⁰. E agora vamos ao quadro **Personalidade da semana**.

A música Paula e Bebeto é ouvida incidentalmente e por vezes frases e mensagens da música são destacadas. Paralelamente são projetadas nas duas telas imagens da verdadeira Joelma em idades e lugares diferentes. Durante esta narração existe o trânsito entre o locutor, que narra a história e a voz de Joelma que se comporta como se estivesse respondendo às

¹⁰ Texto adaptável a depender das datas e locais de apresentação do espetáculo.

perguntas do locutor em entrevista na rádio. Mas tudo de costas para o público.

- Que hoje traz a polêmica, dramática e performática Joelma: Nascido ops nascida em 10 de outubro de 1944 foi batizada com o nome de Joel Patrício de Novaes. Na infância morava numa roça com seu pai Pedro Calixto e sua Mãe Eduarda Patrício de Jesus e com seus seis irmãos. Dizia-se menina desde criança. Curiosa, sempre ia escondida à penteadeira no quarto da sua mãe para usar suas roupas e seus batons. Apanhava sempre de seu pai e certa vez foi colocada amarrada no cacauá. Foi aí que pela primeira vez teve o amparo das treze almas. Entre 15 e 18 anos fugiu de Ipiaú e foi para São Paulo onde trabalhou em dois empregos: na lanchonete da estação da Luz e como dançarina da Rede Record. Lá ela conheceu o português:

Joelma responde

- João Freire Leal, meu humbrico, que era tio do cantor Roberto Leal, português.

O locutor continua

- João Leal viveu até os 101 anos de idade, 22 dos quais ao lado de Joelma. Que até o início deste ano convivia com seu segundo marido: Esperidião de Souza Brito:

Joelma responde

- Tio de um dos advogados, que me ajudou a me tirar da prisão, fiquei nove mês trancada, e o que mais me preocupava era meu humbrico, quem ia cuidar dele do jeito direito. Mas minhas treze alma me mostrô o caminho, e eu fiquei livre. Vendi duas casa pra pagá advogado, me restou essa e a outra do lado, que eu tô vendendo. O banco econômico foi embora com meu dinheiro pra Jequié mas eu fui atrás dele, banco ladrão.

O locutor continua

- Joelma, diz que já se safou de oito feitiços e que não tem preconceito em exibir seu corpo mostrar as partes com silicone do bom.

Joelma completa

- Carne de carneiro

O locutor continua

- E a público avisa

Joelma responde

- *Se olhar com maldade não vai enxergar nada. É tempo de Murici, Deus cuida de nós e cada um cuida si.*

O locutor continua

- Quanto ao filme dirigido por Edson Bastos sobre sua vida diz que se mostra agradecida e lembra os primeiros encontros com o diretor e com o ator Fabio Vidal

A voz do ator é ouvida, a atmosfera anterior do Rádio é quebrada e o ator começa a falar diretamente com o público, realiza um relato bem direto e informativo, como uma contação de história. O ator realiza esta fala transformando a toga que veste em um vestido longo, e colocando uma peruca encaracolada. Aqui ocorre a quebra da atmosfera do Rádio. O Ator começa a falar fora do microfone se dirigindo à frente do palco enquanto

muda de roupa. Da mesma aqui também haverá o transito entre a voz do ator e a voz de Joelma que em um determinado momento, quando começa a utilizar o martelo do veredicto do juiz como microfone ira ser substituído por uma gravação. Aqui ocorrerá uma cena de dublagem do discurso de Joelma. Ator fala:

- Em janeiro de 2010 foi a primeira vez que fui me encontrar com Joelma no bairro do Sitio do Pica-Pau Amarelo, em Ipiaú, que fica no sudoeste da Bahia, a uns 60 km de Jequié, Ela estava costurando no andar de cima da casa dela que tem escrito “*Igreja das treze almas benditas, sabidas e entendidas e das almas dos vaqueiros e dos reis da boiada e dom Bom Jesus da Lapa e de Todos os Santos*”, era mais ou menos 11:00 h da manha. Eu cheguei e fui dizendo. Bom dia Joelma, tudo bem? Eu sou Fabio, sou o ator que vai fazer você no filme. De lá ela respondeu:

Joelma fala

- Já vem esse povo tirar a minha tranquilidade. Gritar na minha porta Joelma, Joelma Joelma, que inferno, já num basta aquele outro. Eu tenho mais o que fazer meu filho. Tome seu caminho de volta. Vá embora e me deixe em paz.

Ator fala

- Mas eu vim de Salvador para poder falar contigo, te conhecer.

Joelma responde

- Veio porque quis, num devo nada pra ninguém, ganho meu próprio dinheiro, da minha aposentadoria e do meu marido, e num tenho que ficar nessa aporrinhção, já num chega os problema que eu tenho, agora vou ter de ficar dando entrevista pra quem não conheço, eu vou chamar é meu advogado. Meu filho, tô vendo que você não é nenhum marginal, em nome de Jesus, tome seu caminho de volta.

Ator fala

- Ai eu fiquei na sombra de um poste que tinha próximo a casa, só puxando conversa. Comecei a perguntar sobre São Paulo, sobre as treze almas, sobre o julgamento, e lá de cima ela ia, contando suas historias e sempre me mandando ir embora. Depois de mais uma hora ela ficou com pena de mim e disse

Joelma fala

- Perái que eu vou te dar um guaraná

Ator Fala

- Ela desceu e ao abrir a porta perguntou:

Joelma fala

- Você não precisa entrar na minha casa não né?

Ator Fala

- Eu disse que não, ela colocou cadeiras para fora, e eu e Dianne, sentamos e ficamos mais duas horas ouvindo a historia. O outro momento que fui visita-la, junto com Edson, foi em novembro do ano passado, 2012, dessa vez ela nos tratou muito bem, abriu a porta de casa, nos mostrou o quintal dela cheia de árvores (jaca, mamão, aipim). Falou do sistema hidráulico que ela construiu que captura a água da chuva e leva para duas caixas d’água, que ela adora dizer que: - “Num pago um real a embasa”, ela desbago uma jaca e ofereceu para gente e fez almoço: feijão Argentino.

- Ah teve algo que ela falou que me deixou muito orgulhoso ela disse que a dublagem a coreografia da música moça bonita de Ângela Maria que eu fazia melhor do que ela. Ela já tinha assistido ao filme na estreia de Ipiaú, neste lançamento ela fez um longo discurso na abertura que foi mais ou menos assim:

Joelma esta com o martelo do Juiz na mão e começa a dublar a gravação do discurso de Joelma do dia do lançamento do curta-metragem na cidade de Ipiaú.

- Senhores e senhoras. Me dedico, estou nesse lar abençoado nesta graaaaaande beleza de Ipiaú que nos devemos agradecer esta cidade de muita bença, de muita gente inteligente, que tem muito amor para muita beleza nossa Ipiaú crescer.

- E eu saí pelo mundo e pelo mundo eu andei, o mundo, eu morri, no mundo eu vivi. Como eu trabalhava demais em dois emprego, era direto eu pidino a Deus: meu Deus, pro cuida de mim de todos seus filho do mundo, para ter vida, bondança e ninguém tirá a vida de ninguém. Quem Deus dá vida ninguém tira.

- E essa Joelma sofrida na minha terra natal, curri de muita roça para trabalhar nossa lavoura de cacau era calvão pra eu panhá e naquela panhação eu me quemando toda, eu falei: Meu Deus, pelo mundo eu vou sair sem leitura, leitura Deus me dá e...

- Na minha terra natal meu brilho vai ser radiante dessa Joelma, que minha família chama Joel não pode acontecer eu sou muito é Joelma com a bença de Deus e honra deu vim ao mundo com muito amor, Joelma tá aqui. E para saber a sua vida e mostrar a todos como se sabe a vida sofrida deu vim ao mundo e ao mundo eu estou

A dublagem é interrompida e Joelma continua seu discurso

- Nasci de sete meses e fiquei três ano na caixa de sapato. Minha mãe em todos os filho teve intoji. Só cumia Jiló cru. Dois mês minha mãe cumendo Jiló cru com os intoji dos homi e o marido tchum botou lá pra dentro. Deus toma conta de mim, Deus cuida de mim, ela falou. Passava os dois mês ela vem com a cumidinha a muquequinha de peixe e aí foi compretou o meu patrimônio e veio fez um muscambo com ela, daqui apouco virou pra cá, virou pra lá, daqui a pouco virou a frente e tchum entrou as bola e recebe a quentura para gera o menino

- Ela soube então. A mulher só se engravida quando entra as bola. Negocio de pontinha sortar ooooo liquido lá pra dentro, não pensa que num dá. Mas a leitura dela tudo era certa, e passou pra mim.

- Nasci de sete mês com a aaaaaaa como se chama pegadora de menino, a parteira, minha madrinha. Que disse:

- parecendo um filho de cachorro né?

- minha mãe: não fale isso não, minha cumade.

- oh minha cumade, mas nasceu de pa pra cima, mas num é mulher não, nasceu cum dois carocinho aqui do lado será que é um tumor cumade, oh minha cumade deve ser um homem-mulher cumade, olha é um viado minha cumade num é.

- minha Mãe, oh Minha cumade viado tem quatro pé minha cumade.

- deve ser um homem mulher. Ela disse

- Minha cumade existe menino de sete meses, mas aqui num tem nem sétimo tem aqui tem quatro anos de gerado essa pinoia. Cada mês passando 10 centímetro, 15, 20 centímetro... Eu venho e de 20 gramas. Mas um ano eu curti sem

comer e sem beber, sem obrar. Um ano na caixa de sapato. Faço força para abri os oito, nada, tá tudo lacrado, só abro os oito com um ano. Só sete gotas no peito. .Quando ela botou uma voz, cuidado essa mulher! Num bote o bico do peito na boca, quer só sete gotas.

Conta sete gostas e depois fala:

- Sete gota. Encomendada pelas 13 almas.

Joelma fixa um homem no público e começa a dialogar com ele

– Oi tudo bem? Tá me reconhecendo não?

Espera resposta

- Tá lembrado de mim não?

Espera resposta

- Você já foi chamado pelo nome de Firmino?

Resposta da pessoa do público

- Como é seu nome?

Resposta da pessoa do público

- Mas tem o nome verdadeiro quando era da fazenda

Resposta da pessoa do público

- E a sua mãe, como se chama?

Resposta da pessoa do público

- Pois você pertence a família do Buri. Você é meu tio.

Joelma comenta com outra pessoa do público

- Eu vou falando e ao mesmo tempo me da uma coisa assim... Então, eu era criancinha. E me disseram que Firmino, que esse homem tinha nome premero de Firmino. Dos vêi que vem os novo, e os novos será os veio. Se a gente não tratar bem com os veio. **N**ós também não temos velhice. E vamos ter amor aos nosso velhinho, velhinhas, cum o maior amor e carinho Se todo mundo tiver sorte vai chegar lá. Então, vamos encerrar e vamos ver a tela.

CENA 9 – JOELMA - O FILME - PARTE 4

Joelma sai de cena e já começa a manipular o vestido rosa e a toga do Juiz por trás da segunda tela a direita. Essas roupas aparecem da cena projetada. É realizado o movimento de sentar, levantar, festejar, rezar, etc, que são realizados concomitantemente com o curta metragem. A cena termina quando o vestido rosa aparece e treme durante a cena em o juiz fala: inocente.

INT. TRIBUNAL/ CORREDOR – DIA

DÉCADA DE 90.

Pés de JOELMA, de salto alto branco são guiados por quatro pés de DOIS POLICIAIS, com botas e calça azul.

INT. TRIBUNAL/ SALÃO – DIA

DÉCADA DE 90. 27 de novembro de 1991.

O tribunal está LOTADO DE PESSOAS. A COMUNIDADE QUE APOIA JOELMA do lado esquerdo, SENHORAS BEM VESTIDAS E HOMENS COM PALETÓ E GRAVATA do lado direito. UM ADVOGADO de acusação e UMA ADVOGADA de defesa, sentados cada um em sua mesa.

A cena se desenvolve em montagem paralela.

O ESCRIVÃO ENTRA.

ESCRIVÃO

O Excelentíssimo Senhor Doutor Juiz de Direito Edmundo da Crucificação, todos de pé.

Os pés de JOELMA e dos POLICIAIS andam.

TODOS se levantam, o JUIZ ENTRA, ocupa seu lugar e senta-se. TODOS SE SENTAM. O JUIZ coloca a mão na boca e tosse.

JUÍZ

...o réu, Joel Silva de Jesus.

Os pés de JOELMA e dos POLICIAIS param de andar, uma porta se abre e eles ENTRAM na Sala de julgamento. Caminham até o meio da sala e param. Os POLICIAIS retiram as algemas de JOELMA que SEGURA UM TERÇO. O JUIZ se levanta. TODOS se levantam e fazem silêncio por 10 segundos. Expressões do público.

JUÍZ

Sendo assim..., declaro o réu..., inocente.

JUIZ bate o martelo na mesa. JOELMA coloca as mãos na boca, se ajoelha, deita no chão e chora. Pessoas gritam da plateia. Alguns se abraçam. As pessoas que estão do lado direito do tribunal reclamam formando uma confusão.

CENA 10 – JOELMA NA INTIMIDADE, ROSEMEIRE, DEZ ANOS.

Joelma retorna a cena. Esta de vestido branco, igual ao que usou no início da encenação. Ela chega resmungando e pegando o vestido Rosa que deixou cair na cena anterior

- Na hora de ajudar ninguém aparece:

Ela liga a câmera que começa a capturar a imagem aqui-agora do palco e projetá-la na tela-cortina do lado direito. Vai até o móvel da esquerda pega um Rádio e o liga. A voz do locutor é ouvida. Joelma retorna para o lado esquerdo vai em direção ao espelho e se maquia; passa batom, refaz a sobrancelha e acentua a maçãs do rosto. Ela ouve as informações do Rádio e reage a elas.

- Vênus em Marte obrigam você a deixar padrões de comportamento para trás, e tentam colocar ordem onde não tem, trazendo as mudanças necessárias para sua transformação. Resolver o problema dos outros é fácil, resolva as suas questões e

não faça tempestade em copo d'água. Viva e deixe viver. Esta foi a previsão para o signo de Libra. A voz do Céu 97,6 em seu dyon.

Vinheta: Curiosidades

- O edifício Joelma, atualmente denominado edifício Praça da Bandeira, é um prédio situado na cidade de São Paulo. Tornou-se conhecido quando, um incêndio provocou a morte de 191 pessoas e deixou mais de 300 feridas. Durante o incêndio, 13 pessoas tentaram escapar por um elevador, mas não foram bem sucedidas. Seus corpos, não identificados, foram enterrados lado a lado. O fato acabou sendo inspiração para o chamado *Mistério das 13 Almas*, às quais são atribuídos diversos milagres.

Vinheta: Curiosidades

- E logo mais o segredo da água africana: uma receita para sua proteção espiritual. Fiquem agora com "Estrela, estrela", cantada por Gal Costa.

Música "Estrela estrela"¹¹ é executada. Joelma vai ao fundo do palco e retorna com uma barriga de grávida embaixo do vestido. Ela atravessa o palco e vai adentrando um estado de comoção ao acariciar a barriga e depois revelar uma boneca que ela se relaciona de um modo maternal: acariciando, beijando, oferecendo o peito de manga. Joelma nina a criança nesta coreografia singela. Ao fim da música Joelma está emocionada e chorosa. O locutor retoma sua fala finalizando:

- Obrigado caros ouvintes pela sua companhia, eu sou Nelson Rumos e esta é "A voz do Céu". Fiquem agora com A voz do Brasil. Boa Noite.

A introdução da vinheta da "Voz do Brasil" é ouvida. Joelma enxuga as lágrimas, desliga o Rádio. Silêncio. Ela guarda a boneca com cuidado no móvel a sua frente. Silêncio. Joelma. Olha o toca discos a sua frente. Pega as capas de disco de Gal Costa. Escolhe um LP. Coloca a Radiola para funcionar. Coloca o LP no Toca discos. Ouve-se o som da música "Dez Anos"¹². Joelma abaixa seu vestido e esta com a roupa do início do espetáculo (com o vestido feito de camisa). Ela tira este vestido e esta com outro vestido feito de camisa. Ela realiza uma coreografia dançando com esta camisa como se fosse um partner de dança. Gerando uma fabulação onde ela conhece seu amante, se encontra com ele. O leva para passear, dançar e por fim acaba se despindo para ele, fechando de soutien e calcinha na cena. Ela sai ao fim carregando seus dois casacos. A projeção do filme prossegue na tela-cortina do lado esquerdo. No momento em que a Ave Maria Começa a ser tocada. É visto uma performance onde Joelma com um manto na mesma textura da tela, tem a imagem projetada em si e

¹¹ Letra da música Estrela estrela; Composição Vitor Ramil, interpretada por Gal Costa. Estrela, estrela, como ser assim/ Tão só e nunca sofrer?/ Brilhar, brilhar quase sem querer/ Deixar, deixar ser o que se é/ É bom saber que é parte de mim/ Assim como és parte das manhãs/ Eu cantou canto por poder te ver/ No céu, no céu como um balão/ Eu canto e sei que também me vês/Aqui como essa canção.

¹² Letra da música Dez Anos: Composição de Rafael Hernandez – Versão de Lourival Faissal, interpretada por Gal Costa. Assim se passaram dez anos/Sem eu ver teu rosto/Sem olhar teus olhos/Sem beijar teus lábios assim/Foi tão grande a pena/Que senti a minha alma/Ao recordar que tu /Foste meu primeiro amor/Recordo junto a uma fonte / Nos encontramos/ E alegre foi aquela tarde para nós dois/ Recordo quando a noite abriu seu manto/ E o canto daquela fonte nos envolveu/ O sono fechou meus olhos, me adormecendo/Senti tua boca linda a murmurar/ Abraça-me por favor minha vida/E o resto desse romance só sabe Deus

em um determinado momento abre o manto e revela seu corpo desnudo que permanece por poucos segundo e depois some retornado para a cortina de onde saiu.

CENA 11 – JOELMA - O FILME - PARTE 5
EXT. CASA DE JOELMA EM IPIAÚ – DIA/ CREPÚSCULO
DÉCADA DE 90.

O sol se põe. JOELMA passeia de BICICLETA pela rua onde mora até chegar a sua casa e PARAR. Na fachada da casa há vários bonecos desenhados e uma frase, A IGREJA DAS TREZE ALMAS BENDITA SABIDA E ENTENDIDA E DAS ALMAS DOS VAQUEIROS E DOS REIS DA BOIADA E DO BOM JESUS DA LAPA E DE TODOS OS SANTOS. JOELMA desce da bicicleta e a empurra até a porta de casa. JOÃO trabalha uma massa de cimento na porta. JOÃO guarda uma enxada.

JOELMA

Vai pra casa João, amanhã tu termina.

JOÃO olha para a vagina de JOELMA.

JOÃO

Só tava esperando a senhora chegar mermo. Acabou a areia.

JOELMA

Amanhã, a gente acaba com isso.

JOELMA ENTRA em casa levando a bicicleta, JOÃO a observa de canto de olho.

INT. CASA DE JOELMA EM IPIAÚ/ SALA – DIA/ CREPÚSCULO
DÉCADA DE 90.

A bicicleta está encostada à parede, JOELMA acende uma vela de sete dias, que está em cima de um altar com várias imagens, quadros e calendário da loja Ipiaú Móveis. FOTO DE ANTÔNIO e JOELMA na parede. JOELMA vai para a COZINHA

Uma fruteira, um armário simples e uma mesa quadrada de madeira com dois bancos de madeira. JOELMA pega uma laranja na fruteira, uma faca na gaveta e começa a descascá-la. Ela corta o dedo.

JOELMA (GRITANDO)

Ai! Que pôrra.

Um vulto passa pela janela da cozinha. JOELMA deixa a faca na pia e chupa seu dedo.

JOÃO ENTRA.

JOELMA se assusta.

JOELMA

Ai, que choque, diabo! Tá fazendo o que aqui ainda?

JOÃO APROXIMA-SE olhando para a vagina de Joelma.

JOÃO

Eu ouvi a Senhora gritando e vim ver o que foi.

JOELMA

Foi nada não. Só cortei o dedo.

JOÃO se aproxima mais de JOELMA.

JOÃO

Deixa eu ver.

JOÃO segura no dedo de JOELMA olha em seu olho e aperta aos poucos. JOELMA estranha. Surge uma gota de sangue no dedo. JOÃO leva o dedo de JOELMA até a sua boca e chupa.

JOELMA se assusta e puxa sua mão. JOÃO encosta JOELMA na pia, segura os braços dela e roça nela. Fala em seu ouvido.

JOÃO

Umbora. Vai ser agora. Eu quero ver esse buraco que fizeram aí ó, de baixo da tuas perna.

JOÃO imobiliza Joelma.

JOELMA

Me larga, desgraçado.

JOELMA tenta pegar a faca que está em cima da pia, mas JOÃO a vira de costas agressivamente e roça em sua bunda, amarrando as mãos de JOELMA com o pano de prato

ANTÔNIO ENTRA E SE ASSUSTA.

ANTÔNIO

O que sucede aqui?

ANTÔNIO SEGURA uma madeira que tranca a janela da cozinha e parte para cima de JOÃO, que se afasta.

ANTÔNIO

Avia daqui. Se eu te pegar eu te mato.

JOÃO SE ASSUSTA, pega a faca e ameaça ANTÔNIO.

JOÃO

Venha, seu filho da puta.

JOÃO parte pra cima de ANTÔNIO, que cai no chão deixando a madeira cair.

ANTÔNIO

Ficou doido foi?

JOÃO

Fiquei. Ela vai ser minha.

JOÃO parte para cima de Antônio. Os dois brigam e JOÃO dá várias facadas em ANTÔNIO. JOELMA GRITA.

JOELMA consegue desamarrar suas mãos, pega a madeira que caiu no chão, tomada de ira corre até JOÃO e dá uma paulada na cabeça dele. A faca cai da mão de JOÃO. Ele segura no pé de JOELMA, que cai. JOELMA pega a faca e esfaqueia JOÃO, que morre. JOELMA vai até ANTÔNIO, abraça-o e beija-o chorando desesperadamente. O sangue suja a roupa de JOELMA. Ela se levanta, vai até a SALA pega sua bicicleta e SAI. A VELA se apaga.

EXT. IPIAÚ – NOITE

Continuação da Seq. 15.

DÉCADA DE 90.

JOELMA chora. Ela pedala sua bicicleta com pressa pelas ruas de Ipiaú. A rádio de rua está funcionando.

LOCUTOR

Agora são 18h00min horas. A “Voz do céu” se despede de vocês.

Toca a música Avemaria de Schubert.

INT – DELEGACIA - NOITE

Continuação da Seq. 16.

DÉCADA DE 90.

Avemaria de Schubert toca no RÁDIO numa prateleira da estante. O DELEGADO, sentado em sua mesa, de cabeça baixa, fuma um cigarro e desliga o rádio. JOELMA ENTRA ensanguentada, com a roupa rasgada e com a faca na mão, ao mesmo tempo em que o delegado levanta a cabeça, olha para ela sem reação, apaga seu cigarro e entrega o rádio a JOELMA.

O filme retoma a coreografia da música “Moça Bonita”, de Ângela Maria, iniciada no início da encenação. Joelma adentra o clímax da dança e da música. Ela termina sua coreografia, o pequeno e desatento público que a acompanha é revelado, ela cata seus objetos de cena e sai do palco deixando uma sensação de fracasso. Duas pessoas batem palmas. Os outros continuam conversando.

CENA 12 – O RECOLHIMENTO

Joelma reaparece na cena com o mesmo figurino e caracteres da cena final do show. Ofegante e em silencio ela desfila pelas bordas da cena e se dirige ao espelho. Sua imagem, do aqui – agora na cena e projeta na tela direita. Ela se olha e começa a se “desmontar”, retira os cílios, a peruca, o vestido, os sapatos e veste o vestido branco sujo de sangue que foi usado na cena da igreja e do assassinato. No inicio de sua troca de roupa é ouvido no ambiente a música composta com o cantarolar que ela executou no inicio da encenação. Joelma se re-caracteriza, com uma nova peruca, coloca outros sapatos. Em dado momento os créditos do filme e do espetáculo começam a subir na tela da esquerda. Joelma neste momento pega a bicicleta e para antes de falar.

- Não importa como cada um nasce. Tem que se respeitar o que se é.

Joelma se dirige para fora do teatro e sai de cena

CENA 13 – A IDA

Nas telas, são projetadas a imagem de Joelma saindo do teatro e se encaminhando para rua. É mostrado Joelma subindo na bicicleta e depois a câmera acompanha o percurso da personagem pelas ruas fora do teatro. A música continua e o público vê a personagem se distanciando. Em dado momento o ator entra em cena e finaliza os trabalhos. Observando o público.

FIM