

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira  
Doutorado

José Teotônio Sobrinho

**Entre a tradição e a ruptura  
na dramaturgia recente no Brasil:  
modos e modas**

*VERSÃO CORRIGIDA*

Tese apresentada como exigência parcial  
para a obtenção de grau de doutor em  
Literatura Brasileira ao Programa de Pós-  
Graduação da FFLCH-USP.

De acordo:

Orientador: Prof. Dr. Valentim Facioli

São Paulo

2012

---

---

---

---

---

## **Agradecimentos**

Valentim Facioli, meu orientador

Os dramaturgos que me atenderam prontamente

Paula Chagas, dramaturga

Vandré Teotônio

Henrique Sbrana

Toninho Rodrigues

CNPq, pela bolsa sem a qual esta pesquisa não seria possível

**Dedicatória:**

Aos meus pais, Jorge e Ivanilda,  
por seu apoio indispensável.

À minha companheira, Beth,  
por seu amor imprescindível.

# Resumo

A presente tese procura operar uma análise interpretativa de seis peças teatrais brasileiras recentemente escritas (do ano de 2000 em diante), das setenta e uma peças lidas ao longo da pesquisa de doutorado, a título de exemplificação de três modos distintos de operar em sua arquitetura a tensão entre a tradição dramática e sua ruptura.

Em linhas gerais, as rupturas parciais dos preceitos do drama dão-se por meio da organização do material em forma de fragmentos de dramas, na maioria das vezes justapostos e disjuntos, por meio do enfraquecimento da função dramática do diálogo, que tende à conversa destituída do poder de progressão causal, chegando mesmo ao esfumaçamento do referencial e supervalorização da linguagem enquanto instância poética e, finalmente, por meio do uso de recursos dramáticos e não dramáticos enquanto objetos de linguagem a funcionar como material da peça com os quais o autor se deleita, manipulando-os em chave de humor.

# Abstract

This thesis seeks to operate an interpretive analysis of six recently written Brazilian plays (from 2000 onwards), chosen among the seventy one pieces that have been read along the doctoral research, as an exemplification of three distinct modes of operate on its architecture the tension between the dramatic tradition and the rupture from it.

In general, the partial ruptures of the precepts of drama take place through the organization of material in the shape of drama's fragments, most of the time juxtaposed and disjoint, through the dramatic weakening of the function of dialogue, which tends to the conversation devoid of power from causal progression, which may reach the blurring of referential and overvaluation of language as poetic instance, and finally through the use of dramatic and not dramatic resources as language objects to operate as material of play with which the author delights, manipulating them in a key mood.

# Índice

Introdução. **07**

Capítulo um. O sujeito e os trilhos. *Fragmentos de drama*. **18**

Capítulo Dois. Cheiro de drama. *Da conversa para a fala*. **52**

Capítulo Três. Reverendo-Deus-Consumus. *A estrutura como material*. **100**

Considerações Finais. **145**

Bibliografia. **150**

Anexos. *As peças analisadas*. **163**

*Mais um*. Cássio Pires. **164**

*Temporal*. Lucianno Maza. **204**

*Cheiro de chuva*. Bosco Brasil. **234**

*A cicatriz é a flor*. Newton Moreno. **252**

*Pinokio*. Roberto Alvim. **259**

*Românticos da Idade Mídia*. Francisco Carlos. **279**

# Introdução

*A nova arte política (se ela for de fato possível) terá que se ater à verdade do pós-modernismo, isto é, a seu objeto fundamental – o espaço mundial do capital multinacional –, ao mesmo tempo em que terá que realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade, que ainda não somos capazes de imaginar, de representá-lo, de tal modo que nós possamos começar novamente a entender nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar nossa capacidade de agir e lutar, que está, hoje, neutralizada pela nossa confusão espacial e social. A forma política do pós-modernismo, se houver uma, terá como vocação a invenção e a projeção do mapeamento cognitivo global, em uma escala social espacial. (JAMESON, Fredric. 1996. Pós-modernismo. São Paulo: Ática).*

Ao observarmos as produções teatrais atuais, podemos notar que há ao menos uma porção relevante delas ocupadas com experimentos cênicos menos convencionais, ou menos afeitos ao que se costuma chamar no meio teatral de *teatro comercial*. E, ao mesmo tempo, é justamente essa porção que movimenta e instiga grande parte daqueles que se ocupam com pensar o teatro dos dias de hoje. Minha pesquisa anterior a esta, durante o mestrado, debruçou-se sobre essa porção, sobre esse *teatro contemporâneo* ou, mais exatamente, sobre o que detectamos como uma vertente desse teatro, qual seja,

o *teatro de imagens*. Interessou-me, naquela época, descrever o trabalho do ator nesse teatro e, após um experimento com um grupo de atores, propus um conjunto de exercícios à preparação do ator para o *teatro de imagens*. Por outro lado, pude verificar como, ao longo do século XX, uma corrente de pensadores e praticantes do teatro foi minimizando a importância do dramaturgo no fenômeno teatral, de sorte que os anos de 1980 foi o período dos grandes encenadores brasileiros, com os palcos povoados por espetáculos de Gerald Thomas, Bia Lessa, Ulisses Cruz, Antunes Filho, dentre outros. Década essa que correspondeu ao reinado do encenador e à crise do dramaturgo, havendo inúmeros experimentos teatrais sem textos previamente escritos, ou mesmo sem texto algum.<sup>1</sup> Notamos também que dos anos 90 para cá tem ocorrido um relativo refluxo dessa situação, quando produções começam a admitir o dramaturgo como participante de processos de grupos, a fim de transformar em textos teatrais os chamados *materiais* levantados nos processos de pesquisa dos elencos e diretores. É nesse bojo que grupos como a Companhia do Latão e o Teatro da Vertigem absorvem em seus processos de criação a construção dramatúrgica, que deixa de ser fruto de uma “escrita de gabinete”, quebrando-se a tradicional lógica da peça escrita precedendo e orientando a criação cênica. Paralelamente, talvez contaminados pela fase das encenações imagéticas e, por outro lado, sem o antigo e tradicional compromisso de escreverem como autores a serem representados ou “ilustrados” no palco, “autores de gabinete” parecem escrever emancipados do palco, ou quase isso, como que renovando a tradição da literatura dramática.<sup>2</sup> Destronados de sua velha soberania, os autores

---

<sup>1</sup> “[Nos anos de 1980] A performance da encenação torna-se mais importante, até independente, em relação ao texto dramático”. Cresce a importância do diretor, e diminui a do autor. Mas, ao mesmo tempo, os autores sentem-se mais livres para experimentações. (RAMIREZ, 2004, p.176).

<sup>2</sup> José Manuel Lázaro de O. Ramirez sustenta em sua tese de doutorado que as práticas cênicas recentes (ou pós-modernas, como ele prefere) influenciaram a escrita dramatúrgica dos autores de gabinete: “Com certeza, as convenções do passado explodiram e não exercem mais a sua autoridade como antes. Depois que a teoria da dramaturgia esbarra com renovações propostas pela prática cênica, ela é

teatrais parecem ter conquistado uma autonomia, ou relativa autonomia, como escritores em relação à encenação. Seus textos, numa quantidade significativa de produções, parecem buscar corroer as bases do drama – que herdamos ou importamos da experiência européia – em sua forma e conteúdo. De certa forma, o interesse desta pesquisa de doutorado foi, então, investigar o que nossos autores têm feito da tradição da escrita dramaturgica independente da produção cênica, de sorte que fomos buscar textos teatrais escritos prévia e independentemente da criação cênica.

A fixação da arquitetura do drama deu-se no século XVII como forma de expressão teatral da burguesia (SZONDI, Peter. 2001. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify), que considerava que o mundo funcionava por meio das relações intersubjetivas em conflito, gerando crises e readequação à ordem. Esse modo de operar o dramático é hoje explorado à larga pela indústria cultural. O gênero dramático, em sua arquitetura convencional, originariamente pertencente ao campo da dramaturgia, passa a ser adotado pelo rádio, pelo cinema e pela TV, que padronizam seu uso e massificam sua difusão. A redução a fórmula da arquitetura dramática pela indústria cultural com a finalidade de padronização no fabrico de mercadorias culturais, bem como a repetitiva distribuição em larga escala dessas mercadorias, tendem a cristalizar os hábitos de percepção dos receptores (SANTAELLA, Lúcia. 1993. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento), o que Adorno chama de expropriação do “esquematismo do sujeito” kantiano pela indústria cultural (ADORNO,

---

obrigada a reconsiderar o valor de muitas de suas formulações”. (RAMIREZ, 2004, p. 179). Por sua vez, Sílvia Fernandes afirma que os dramaturgos brasileiros contemporâneos incorporam os procedimentos da cena contemporânea, como sobreposições e simultaneidades de tempo e espaço, ruídos nas funções de personagem e diálogo, organização visual e rítmica dos eventos, etc. (FERNANDES, Sílvia. 2010. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva, p. 157).

Theodor, HORKHEIMER, Max. 2006. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar).

Os modos de ruptura promovidos pela dramaturgia contemporânea brasileira sobre o gênero dramático parecem funcionar como ação de resistência à expropriação, banalização e desgaste pelo uso padronizado e repetitivo da arquitetura dramática pela indústria cultural. Em nossa pesquisa, observando setenta e uma peças teatrais de vinte e nove autores, escritas dos anos de 1990 para cá,<sup>3</sup> observamos que essas rupturas dão-se de modos e em graus variados numa tensão entre tradição e transgressão, de sorte que as rupturas são sempre parciais, até porque a própria manutenção de um mínimo de identidade dramática dos textos dramatúrgicos produzidos talvez imponha limites às rupturas. Por outro lado, a eficiência e o arrojo técnicos do cinema e da TV na fabricação de artefatos culturais dramáticos podem ser um dos responsáveis por empurrar a dramaturgia teatral para uma possível crise de identidade em termos de função social e de eficiência mercadológica.

Compete à indústria cultural fabricante de artefatos dramáticos embalar os consumidores no jogo de reconhecimento das arquiteturas e conteúdos dramáticos como meio de entretenimento (ECO, Umberto. 2008. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, p. 298-299; MARTIN-BARBERO, Jesús. 2009. *Dos meios às massas*. Rio

---

<sup>3</sup> O que nos guiou na escolha dos textos foram o critério cronológico e espacial (textos escritos de 1990 em diante por autores nacionais) e a preferência por autores com alguma continuidade na sua produção, de modo que há textos publicados, outros que já foram encenados, e há os que são inéditos tanto em termos de publicação como de encenação. Entendemos que a publicação ou encenação não garantiria a relevância dos textos para a pesquisa, já que publicar ou encenar um texto teatral no Brasil depende de lógicas de mercado mais do que das qualidades intrínsecas do texto ou sua relevância dramatúrgica. Além dos autores que contatei pessoalmente para solicitar textos para a pesquisa, busquei textos já publicados, outros pertencentes ao acervo da biblioteca da ECA-USP, e também contei com a colaboração de Paula Chagas, dramaturga e mantenedora do site [www.dramaturgiacontemporanea.com.br](http://www.dramaturgiacontemporanea.com.br), que me abriu um excelente leque de contatos. Fazem parte, enfim, da lista de peças estudadas ao longo da pesquisa desde autores mais conhecidos e com mais tempo no ofício de dramaturgo, como Luis Alberto de Abreu e Bosco Brasil a autores novatos, como Otávio Martins e Lucianno Maza. A lista completa encontra-se na bibliografia desta tese.

de Janeiro: UFRJ), tendo como conseqüência o embotamento dos seus hábitos de percepção. E a dramaturgia contemporânea, com seus modos e graus de rupturas parciais do drama, parece promover um esforço de autonomia artística (ADORNO, 2006) e cooperar com a desautomatização da percepção do público receptor (MARCUSE, Herbert. 2005. “A arte na sociedade unidimensional”. In: LIMA, Luiz Costa Org. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, p. 264). Por outro lado, e em dada medida, as práticas de ruptura do drama pela dramaturgia brasileira contemporânea, a busca por novas formas de representar ou “presentar” o mundo (fragmentação, problematização do status de personagem, desdramatização, enfim), em que pese os argumentos filosóficos e estéticos dos dramaturgos segundo os quais estariam buscando formas dramáticas mais afeitas à “verdade” do mundo contemporâneo, parece-nos não somente resistência à indústria cultural, mas também fruto da crise de identidade dessa dramaturgia contemporânea para a qual a indústria cultural empurra na medida em que se apropria dos modos dramáticos de arquitetar seus produtos de consumo e entretenimento.

As tensões entre tradição e ruptura, figuração e desfiguração dramáticas experimentadas pelos dramaturgos contemporâneos brasileiros em termos de resistência à indústria cultural e crise de identidade dramática estariam formalizadas nas arquiteturas de seus textos por modos e graus parciais de transgressão do drama, de modo que o objetivo desta tese é descrever e interpretar esses modos e graus parciais de transgressão como soluções arquitetônicas que dão forma à resistência à indústria cultural e forma à crise de identidade do drama.

Por fim, considerando que o drama é de origem e fruto do pensamento burguês e que se antes a ascese, o individualismo, as relações intersubjetivas como motoras do mundo, etc. (Max weber, “A ética protestante e o espírito do capitalismo” e SZONDI,

Peter. 2001. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify)

estiveram cunhados no drama burguês, seria o caso de perguntar se a rarefação, na contemporaneidade, desses elementos constituintes do drama traduzida como resistência ao teatro dramático e sua crise não seria a cunhagem do capitalismo atual (financeiro), que inclui globalização, problematização do sentido de tempo e espaço, dissolução do sujeito, apagamento das referências, etc. De toda sorte, sustentamos ao menos que, por variados modos, nossos dramaturgos contemporâneos parecem construir seus textos por meio de tensão entre a tradição dramática e sua ruptura, procedimento esse que talvez possa ser entendido como a cunhagem na forma dramatúrgica do modo de ver o funcionamento (ou tentativa de representação) do momento histórico brasileiro pelos nossos autores teatrais contemporâneos.

Nas setenta e uma peças teatrais que estudamos ao longo da pesquisa, pudemos observar o uso de três procedimentos de construção dramatúrgica relativos a uma tensão entre tradição dramática e sua ruptura. São esses três procedimentos que procuramos descrever nos capítulos que seguem. Para isso, agrupamos as peças em conformidade com os três tipos de procedimentos e elegemos duas peças do primeiro grupo, três do segundo e uma do terceiro para análise. Um dos procedimentos, que abordamos no primeiro capítulo, trata-se da problematização do sujeito dramático e da ação dramática por meio da exposição de fragmentos de drama geralmente distribuídos dentro de uma estrutura organizada à revelia dos fragmentos dramáticos, a bem dizer como força épica, que dispõe as partes ou fragmentos de drama sem a lógica da causalidade dramática e tampouco vinculando o desenvolvimento da ação ao sujeito do drama. Para a exposição desse procedimento, observamos com algum detalhe a peça *Mais um* de Cássio Pires e com maior ligeireza, a título de complementação, a peça *Temporal* de Lucianno Maza. No segundo capítulo, analisamos a peça *A cicatriz é a flor* de Newton Moreno, *Cheiro*

*de chuva* de Bosco Brasil e *Pinóquio* de Roberto Alvim, a fim de expormos um segundo procedimento de tensão entre tradição e ruptura do drama, que é quando os dramaturgos abandonam enfaticamente o diálogo dramático, tornando as falas das personagens meras conversas destituídas de sua originária função dramática de fazer a ação desdobrar-se, ou em outros termos, fazendo com que as falas deixem de ser ação dramática no sentido convencional e, por conseguinte, as falas deixem de projetar para fora as forças dos sujeitos dramáticos em choque. Esse procedimento radicaliza-se de tal modo em determinadas peças que elas tendem a distanciar-se enormemente de sua feitura dramática, ganhando contornos líricos, já que o foco do autor desvia-se para a linguagem em detrimento do arranjo formal dramático convencional. Por fim, o terceiro capítulo observa a peça *Românticos da idade média* de Francisco Carlos para demonstrar o embaralhamento de recursos (e discursos) dramáticos e não-dramáticos, tomados como material da peça e não somente como forma, de modo a fazer da peça um objeto de discurso duplo: o da sua arquitetura tratada como material e o da ficção, a funcionar, em dada medida, como suporte do outro discurso.

Nos três capítulos, a abordagem é descritiva e interpretativa. Para darmos conta do aspecto descritivo de nosso trabalho, nos valemos de autores que versam sobre o drama mais rigoroso, como consideramos autores que focam o fenômeno teatral mais arredio aos conceitos do drama. Ao primeiro grupo teórico pertencem os estudos de Renata Pallottini em seus livros *Introdução à dramaturgia* (PALLOTTINI, 1983) e *Dramaturgia. A construção do personagem* (PALLOTTINI, 1989), bem como algumas de suas fontes, como *Curso de estética* de Hegel (HEGEL, 2004), a *Poética* de Aristóteles (ARISTÓTELES, 2000), *A arte poética de Horácio* (TRINGALI, 1994), e *Discurso sobre a poesia dramática* de Diderot (DIDEROT, 1986), além de obras subsidiárias, como *Introdução às grandes teorias do teatro* (ROUBINE, 2000), *Teorias*

*do teatro* (CARLSON, 1993) e *Conceitos fundamentais da poética* (STAIGER, 1997). Do segundo grupo de teorias, que se debruçam sobre experimentos teatrais mais distantes da arquitetura típica do drama, fazem parte, por exemplo, o estudo sobre o teatro contemporâneo presente em *Teatro pós-dramático* de Hans-Thies Lehmann (LEHMANN, 2007), *Ler o teatro contemporâneo* (RYNGAERT, 1998), *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposotion*, (RYNGAERT, 2006), *O futuro do drama* (SARRAZAC, 2002) e *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement* (SARRAZAC, 2009). São fontes teóricas importantes também os estudos de Peter Szondi acerca do drama moderno e do drama burguês em seus livros *Teoria do drama moderno* (SZONDI, 2001) e *Teoria do drama burguês* (SZONDI, 2004b). E ainda, dentre outros títulos que subsidiaram nossa reflexão, podemos citar *Introdução à análise do teatro*, de Jean-Pierre Ryngaert (RYNGAERT, 1996), *Ensaio sobre o trágico* (SZONDI, 2004a), *Tragédia moderna*, de Raymond Williams (WILLIAMS, 2002), *O teatro épico*, de Anatol Rosenfeld (ROSENFELD, 2004), *A análise dos espetáculos*, de Patrice Pavis (PAVIS, 2003), *O parto de Godot, a rubrica como poética da cena*, de Luiz Fernando Ramos (RAMOS, 1999) e *Sinta o drama*, de Iná Camargo Costa (COSTA, 1998). Para darmos conta de uma abordagem interpretativa das peças analisadas, fizemos uso de estudos relativos à teoria crítica frankfurtiana por meio de textos, tais como: *Dialética do esclarecimento* (ADORNO, HORKHEIMER, 2006), *A indústria cultural hoje* (DURÃO, org., 2008), *Teoria crítica da indústria cultural* (DUARTE, 2007), *Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural* (RÜDIGER, 2004), *Teoria da cultura de massa* (LIMA, 2005), *A dimensão estética* (MARCUSE, 2007) e *Experiência formativa e emancipação* (PUCCI, org., 2009).

Para nos orientar a descrição das peças nos três capítulos da tese, produzimos um mapa descritivo de cada peça com base nos seguintes parâmetros:

- **Configuração gráfica do texto:** Aspecto do texto, como é apresentado graficamente, se nomeando personagens, com rubricas, etc.;
- **Sinopse: fábula, situação, estrutura:** Resumo do texto quanto à fabulação, quando houver, situação cênica proposta e o modo como se estrutura o discurso, pois pode haver textos que não apresentem nem fábula, nem situação cênica, mas apenas discurso;
- **Tratamento das rubricas:** Observar se as rubricas são informações técnicas de movimentação em cena, estados interiores das personagens, se são tratadas literariamente;
- **Espaço:** Observar se o espaço é único ou múltiplo, se são simultâneos, se são misturados, se há nexos entre eles ou se são isolados, se não há espaço indicado. Verificar se há espaço do enunciador e da enunciação, se há espaço representado e da representação;<sup>4</sup>
- **Tempo:** Observar se o tempo é único ou múltiplo, se há tempos simultâneos, ou fragmentados, como são organizados cronologicamente, se há nexos entre eles ou se são isolados. Verificar se há tempo do enunciador e da enunciação, se há tempo representado e da representação;
- **Ação:** Observar se há ação, se ela é única ou múltipla, se são simultâneas, se são misturadas, se há indicação de como devem ser apresentadas no palco, se há nexos entre elas ou se são isoladas. Verificar se há ação do enunciador e na enunciação, se há ação no espaço/tempo representado e da representação;
- **Conflito:** Verificar se há conflito no sentido de relações intersubjetivas em choque, forças em oposição, vontades contraditórias, energias opostas, se esse conflito se dá entre personagens distintas ou se é interno. Se interno, se é apresentado no interior do discurso da personagem ou se, mesmo sendo interno, é apresentado como multifacetado

---

<sup>4</sup> *Enunciador e enunciação* referem-se à comunicação real com o leitor/espectador; *representação e representado* referem-se ao universo da ficção.

por meio de multiplicação do ego da personagem. Ver se há apenas vestígios de conflito ou simulacro de conflito. Observar se o conflito se modifica quantitativamente e se provoca modificação qualitativa na cena. Ver se funciona como mantenedor de tensão apenas;

- **Personagens/vozes:** Observar se há personagens e como são caracterizadas ou apenas vozes que discursam sem que se possa caracterizá-las como personagens, se são projeções ou facetas de um personagem único, se estão ligadas entre si ou fazem discursos isolados, como se comportam em relação às demais personagens ou vozes, se há nexos entre elas, se há rubrica inicial de indicação de personagens. Ver se há personagens ou vozes de enunciadores e na enunciação;

- **Diálogo/Conversa/monólogo/coro:** Verificar se existe e como funciona o diálogo dramático, ou se há a ocorrência de conversação não-dramática. Observar se o texto é monológico, se é um conjunto de monólogos isolados ou se as falas se somam num efeito coral;

- **Estilo de linguagem das falas:** Ver se as falas são poéticas e especificar seu funcionamento poético, se são coloquiais, se são estilização de falares, etc.;

- **Relações entre as partes e o todo:** Observar se ocorrem relações entre as cenas ou fragmentos e seu comportamento em relação à totalidade do texto. Ver se ocorre unidade dramática ou algum tipo de unidade;

- **Representação/acontecimento:** Observar em que medida o texto sugere representação ficcional ou acontecimento performático.

Por fim, de posse desse mapa descritivo das peças, procuramos proceder a uma análise interpretativa que demonstra três diferentes procedimentos de que fazem uso os dramaturgos contemporâneos estudados para lidar com a tradição e ruptura dos

preceitos do drama, produzindo na dramaturgia recente brasileira uma tensão entre esses dois termos.

# Capítulo um

## O sujeito e os trilhos

### *Fragments de drama*

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO ANA ROSA. Acesso à linha 2, verde, do metrô.

*Sinal de aviso de abertura das portas. Entra o Funcionário. Assim que nota sua presença, o Produtor joga o cigarro, que acaba caindo próximo aos pés de um dos espectadores. O Funcionário aproxima-se do espectador que está próximo ao cigarro. Apanha-o, ergue-o e mostra-o ao espectador.*

**FUNCIONÁRIO.** *(repreensivo)* É proibido fumar nas dependências do metrô.

*Joga o cigarro no chão e pisa em cima dele.*

**AGENTE REPÚBLICA (rádio).** QAP Agente Consolação. Agente República chamando.

**FUNCIONÁRIO.** QAP Agente República.

**AGENTE REPÚBLICA.** Temos um QRU aqui em nossa estação. Precisamos de sua ajuda.

**FUNCIONÁRIO.** Prossiga Agente República.

**AGENTE REPÚBLICA.** Uma senhora PNE precisa ser conduzida até o vagão.

**FUNCIONÁRIO.** Qual é a NE da PNE?

**AGENTE REPÚBLICA.** Deficiência visual.

**FUNCIONÁRIO.** Qualquer agente pode conduzi-la, hum? Por que tenho de ser eu?

**AGENTE REPÚBLICA.** Sinceramente desconheço os motivos, Agente Consolação. Mas ela se recusa a aceitar a condução de outros agentes. Faz questão da sua companhia.

**FUNCIONÁRIO.** Trata-se certamente de uma excêntrica.

**AGENTE REPÚBLICA.** Não, Agente Consolação. Receio que o caso seja mais agudo. Trata-se de uma histérica. Tão logo lhe oferecemos o apoio de um de nossos agentes, ela se pôs a comportar-se de modo desequilibrado. Apesar de senis, seus braços movem-se com agilidade e violência e não aceitam os braços de nossos agentes. Apesar de cegos, seus olhos expressam indignação. Apesar de finos, seus lábios clamam poderosamente pela tua presença.

**FUNCIONÁRIO.** E por que eu?

**AGENTE REPÚBLICA.** Ela recusa-se a fornecer qualquer satisfação ou justificativa, Agente Consolação. Apenas agita violentamente o corpo e clama por seu nome.

**FUNCIONÁRIO.** Receio que não seja possível colaborar, Agente República.

**AGENTE REPÚBLICA.** Agente Consolação, contamos com seu apoio.

**FUNCIONÁRIO.** Agente República, somos um coletivo. Quando colocamos estas calças cinza e estas camisas verdes, estamos uniformizados e perdemos nossa identidade. Somos partes iguais de um todo. Somos uma corporação. Somos o Estado. Não podemos nos submeter às idiossincrasias históricas de nossos cidadãos. Esta senhora não tem o direito de personalizar um homem de uniforme. Eu sou igual a você e nós somos iguais a todos os homens de camisas verdes e calças cinza. Não temos nome, temos missões a cumprir. Ela terá que lidar com essa realidade, por mais dura que ela lhe seja. Qualquer agente da Estação República pode conduzi-la até a plataforma. E quando isso tiver acontecido, ela não terá sido ajudada por um homem. Ela terá sido conduzida pelo braço forte de nossa corporação.

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO PARAÍSO. Acesso a linha 2, verde, do metrô.

**FUNCIONÁRIO.** QAP Agente República??

**AGENTE REPÚBLICA.** (*embargado*) Me desculpe, Agente Consolação. Tive um breve sobressalto de emoção.

**FUNCIONÁRIO.** E qual a razão do sobressalto?

**AGENTE REPÚBLICA.** O senhor está certo em sua argumentação. Mas é que a velhinha, tadinha, tão cega, tão velha, tão idiossincrática... É quase meia-noite, Agente Consolação... dá uma passadinha aqui, vai... que é que custa, cacete?

**FUNCIONÁRIO.** Agente República, o senhor precisa aprender a controlar suas emoções. Isso me constrange e me faz homem. Me dá vontade de chorar também. Não estamos aqui para chorar, estamos aqui para servir.

(...)

**VELHA.** (...) Vamos lá, conte-me uma história, conte-me uma história qualquer para que ouça sua voz e me tranqüilize e me faça esquecer desses brutamontes que estão me cercando.

**FUNCIONÁRIO.** Que história, senhora?

**VELHA.** Uma história qualquer. Você deve se lembrar de uma história qualquer.

**FUNCIONÁRIO.** Não, senhora, eu não me lembro de nenhuma uma história.

**VELHA.** Conte-me a sua história, então.

**FUNCIONÁRIO.** A minha história não é interessante.

**VELHA.** Caguei. Eu não vou prestar atenção no que você vai dizer. Eu quero ouvir o timbre da sua voz. Preencha esse silêncio horroroso com a voz do meu marido! Você é um funcionário público! Vamos!

**FUNCIONÁRIO.** São vinte e três horas e trinta e sete minutos. Daqui a pouco mais de vinte minutos as estações começarão a fechar. Estou no vagão nove do trem quatro da linha um da companhia de trens metropolitanos de São Paulo. O vagão está cheio...

**VELHA.** EU PEDI UMA HISTÓRIA!!!!

**FUNCIONÁRIO.** Era uma vez uma secretária baixinha e gordinha que sonhava ser magra, alta e promovida mas no fundo sabia que nada daquilo ia acontecer. Ela comprou um bilhete no guichê do metrô e saiu correndo para não se atrasar e perder o emprego. Quando ela passou na catraca, se transformou em um lindo e musculoso executivo de terno e gravata que começou a fazer contas em seu palm-top e por isso tropeçou nas escadas rolantes. Quando ele se levantou, percebeu que havia se transformado numa freira carmelita que estava na plataforma pensando na vida. E ela tanto pensou na vida que quando entrou no trem se transformou numa colegial gostosa que ficava olhando para o seu reflexo no vidro do vagão e passando a mão discretamente pelos peitos e pensando “nossa como eu sou gostosa!” e quando ela olhou novamente no reflexo do espelho ela tinha se transformado num velho e dócil judeu careca que escondia parte de sua calvície com seu quipá. Quando ele saiu do trem foi assaltado por um adolescente esfomeado e ficou com tanta raiva que se transformou em um pit-boy disposto a se vingar a qualquer preço e

ele saiu correndo atrás do adolescente esfomeado e foi ficando cansado e sem ar e quando ficou absolutamente sem ar se transformou numa menina de quinze anos que havia brigado com seu namorado, o que fez com que ela chorasse tanto que suas lágrimas deformaram seu rosto que se transformou no rosto de um bancário insatisfeito com o seu salário. Quando percebeu que tinha cara de bancário-insatisfeito-com-o-seu-salário e corpo-de-menina- que-perdeu-o-namorado o ser andrógino ficou muito triste e se jogou na linha do trem, foi eletrocutado, morreu e foi feliz para sempre. The End.

**FUNCIONÁRIO.** QAP Velhinha? (*silêncio*) QAP Senhora? (*silêncio*) QAP Agente REPÚBLICA?

**AGENTE REPÚBLICA.** QAP Agente Consolação.

**FUNCIONÁRIO.** A senhora não está respondendo.

**AGENTE REPÚBLICA.** Ao que tudo indica, ela está dormindo. Sua história a ninou.

**FUNCIONÁRIO.** Que bom.

*Relaxa o corpo.*

**VELHA.** Que história de merda! Me fez cochilar. Agora quero ver eu dormir de noite!

**FUNCIONÁRIO.** É a única que eu sei contar.

**VELHA.** É muito rruim!

**FUNCIONÁRIO.** Eu não sei contar histórias, senhora. Nunca fiz outra coisa na vida a não ser trabalhar aqui. Eu não conheço a história de ninguém. Eu vivo a vida dos outros em pedaços.

Essas são duas das cenas amalgamadas para formar a peça *Mais um* de Cássio Pires<sup>5</sup> que se passa no interior de dois trens do metrô de São Paulo. Na primeira, acontecida em um trem da linha azul (Jabaquara – Tucuruvi), o funcionário do metrô

---

<sup>5</sup> Cássio Pires nasceu em São Paulo, em 1976. É mestre em Artes Cênicas e Bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo. Por seus trabalhos em dramaturgia, foi contemplado com cinco prêmios, entre os quais se destacam o Prêmio Estímulo de curtas-metragens da Secretaria de Estado da Cultura (2003), o 2º lugar no Prêmio Plínio Marcos (Secretaria de Estado da Cultura, 2002) e a menção honrosa do Concurso Nacional de Literatura de Belo Horizonte (2002). A peça *Mais Um* foi publicada no livro “Companhia dos Dramaturgos – volume I”, e sua estréia ocorreu em 14 de agosto de 2005, no espaço cênico Ademar Guerra do Centro Cultural São Paulo, em uma produção da Companhia dos Dramaturgos, sob direção de Ana Roxo. A versão de *Mais um* que estamos utilizando foi cedida pelo autor e encontra-se integralmente transcrita nos anexos desta tese.

vê-se em situação inusitada porque a viúva idosa e cega exige sua presença na estação República para conduzi-la à plataforma, alegando que seu cheiro é idêntico ao do falecido marido, o que gera um embate entre a idiossincrasia da velha e o comportamento padronizado pelo ofício do funcionário. Na segunda, passada em um trem da linha vermelha (Itaquera – Barra Funda), para onde o funcionário baldeou a fim de desembarcar na estação República porque cederá aos apelos da velha, presenciamos o seu esforço para contar uma história que, ao cabo, soa inverossímil e, na opinião da idosa, ruim.

É curioso notar que a história contada pelo funcionário são fragmentos de pequenas ações corriqueiras de diferentes tipos de frequentadores do metrô, ações essas que ele dispõe em seqüência cronológica (comprar bilhete, passar a catraca, tomar o trem, manusear *palm-top*, olhar-se no vidro da janela do trem, etc.), porém as distribui entre diferentes figuras (secretária, executivo, freira, colegial, judeu, adolescente, etc.), mas tentando fazer a manutenção da unidade de personagem por meio do artifício explicativo – e ao mesmo tempo absurdo – da metamorfose. Lembrando ainda que antes dessa narrativa das metamorfoses, ele inicia uma descrição técnica de sua situação naquele vagão para atender ao pedido da velha de contar-lhe a história dele próprio. E no final da cena, quando a velha reclama que sua história das metamorfoses é ruim, ele afirma que é a única que sabe contar, e arremata, dizendo que, dado o seu ofício, vive a vida dos outros em pedaços.

Se a descrição técnica do funcionário o aproxima da sua função como *peça* do sistema do metrô, a narrativa das metamorfoses parece um esforço de apreensão do cotidiano do trabalho a que ele está submetido por um viés pessoal. Notemos ainda que ele não só informa que nunca fez outra coisa na vida a não ser trabalhar no metrô, como também, na cena da linha azul (quadro 1, ato I), ele reage à solicitação do colega da

estação República de conduzir a velha à plataforma com respostas em conformidade com as normas da empresa, bem como com linguajar condizente com sua função. E à insistência do colega, o funcionário replica esclarecedoramente:

FUNCIÓNÁRIO. Agente República, somos um coletivo. Quando colocamos estas calças cinza e estas camisas verdes, estamos uniformizados e perdemos nossa identidade. Somos partes iguais de um todo. Somos uma corporação. Somos o Estado. Não podemos nos submeter às idiossincrasias históricas de nossos cidadãos. Esta senhora não tem o direito de personalizar um homem de uniforme. Eu sou igual a você e nós somos iguais a todos os homens de camisas verdes e calças cinza. Não temos nome, temos missões a cumprir. Ela terá que lidar com essa realidade, por mais dura que ela lhe seja. Qualquer agente da Estação República pode conduzi-la até a plataforma. E quando isso tiver acontecido, ela não terá sido ajudada por um homem. Ela terá sido conduzida pelo braço forte de nossa corporação.

É assim que o funcionário resume ao colega sua condição de *peça* de um sistema rigidamente organizado que tem suas regras de funcionamento. Neste ponto, o funcionário interrompe a comunicação pelo rádio porque um passageiro está deixando sobre o banco um envelope com a carta de despedida à esposa. E aqui se estabelece novo embate entre o tipo padronizado (o funcionário do metrô) e as idiossincrasias do passageiro (um técnico que deseja esquecer deliberadamente sua carta no banco do trem). Não é preciso dizer que o funcionário contrapõe-se ao desejo do técnico com argumentos normativos da empresa. À confissão do técnico de que deseja esquecer propositalmente o envelope no trem, o funcionário responde com a proibição da companhia de esquecimento deliberado, pois “o objeto pretensamente perdido está no campo visual do sujeito, logo, já foi achado” e, portanto, não pode ser encaminhado ao setor de *achados e perdidos* do metrô. Nas palavras do funcionário, encaminhar um objeto que não foi perdido sinceramente aos achados *e perdidos* “colocaria o sentido

daquele setor em xeque. Seria o caos”. O técnico cede ao funcionário que, por sua vez, retoma a comunicação com o colega e a velha pelo rádio para, por sua vez, ceder aos apelos idiossincráticos da velha.

O humor da primeira cena do funcionário com a velha, e também a cena dele com o técnico que deseja esquecer a carta no banco do trem, dá-se por conta dos comportamentos contrários entre as duplas de cada cena, já que o comportamento de cada personagem ilumina o comportamento da outra personagem com as luzes da irrisão. Se do ponto de vista do funcionário é absurdo que a passageira idosa escolha seu condutor à plataforma pelo cheiro dele ou se é inconcebível esquecer de propósito uma carta no trem, como quer o técnico, por outro lado o comportamento do funcionário é iluminado pelos comportamentos subjetivos dos seus dois interlocutores, revelando sua rigidez. E do ponto de vista da recepção, o leitor/espectador tende a apreender as cenas com o olhar distanciado, sem tomar partido, sem envolver-se emocionalmente com os sujeitos das ações, observando-os criticamente e com riso.

O que temos nessas cenas é o jogo entre a padronização do comportamento do funcionário, explicada inclusive em suas próprias réplicas, e o esforço dos sujeitos em existir como tal em um ambiente rigidamente padronizado. Embora a velha consiga finalmente os favores do funcionário e o técnico deixe por fim sua carta sobre o banco do trem, tais resultados são irrelevantes do ponto de vista da constituição do sujeito enquanto sujeito do drama, já que se trata de situações sem os desdobramentos próprios do drama, pois que as cenas são finalizadas quando mal apontam para um pequeno movimento das situações expostas. É assim que o debate do funcionário com a velha na linha azul encerra-se quando este informa pelo rádio ao colega que se encaminhará para a estação em que está a velha, e na cena com o técnico, este acata a proibição expressa pelo funcionário e permanece com sua carta de despedida. Em ambos os casos, a

mínima modificação da situação funciona mais como suspensão das ações que, embora continuem no ato II, na linha vermelha, não possuirão também lá desdobramentos significativamente dramáticos e serão igualmente suspensas pela chegada do trem ao seu destino. Acrescente-se a isso o fato de que, na encenação, os espectadores de cada linha terão acesso somente ao pedaço de cada ação que ocorrer no trem em que eles estiverem, produzindo na recepção um maior efeito de fragmentação e frustração dramática.

Na cena entre o funcionário e a velha que acontece na linha vermelha (ato II), a situação é rapidamente exposta ao leitor/espectador e o esforço do sujeito frente às regras padronizadas da empresa do metrô dá-se não mais entre a velha e o funcionário, mas por meio da tentativa do funcionário de contar sua história, cuja capacidade narrativa encontra-se contaminada por sua vivência fragmentária das tantas situações inacabadas que ele presencia em seu ofício. Ao juntar pedaços de gentes que circulam pelo metrô, ele tenta alinhar uma personagem com o dom de metamorfosear-se, a fim de ajustar sua percepção fragmentária dos fatos que presencia no dia-a-dia do seu trabalho a um modelo de narrativa pautada na progressão causal e lógica, o que novamente produz o efeito de humor que já havia ocorrido nas cenas anteriores pela tensão entre a padronização do comportamento ditado pelo mundo do trabalho e a expressão do sujeito enquanto ser dramático, no caso desta cena demonstrada pela tentativa e limitação do funcionário de organizar os fatos pelo viés da coerência narrativa.

No fim e ao cabo, o que parece estar em jogo nas cenas em questão é a tensão entre dois padrões de construção das situações expostas: o padrão dramático, em que a ação movimenta-se como resultado de subjetividades em conflito (PALLOTTINI, 1983) e a fragmentação dessas mesmas situações, tendo como resultado o esvaziamento da sua

importância dramática. Por outro lado, o debater-se dos sujeitos nas situações expostas permanece, tanto no plano da ficção como no da escritura da peça, emoldurado pelo percurso traçado pelas linhas do metrô, que determina, por assim dizer, o recorte oferecido ao leitor/espectador, mas também as relações – e suspensões delas – entre as personagens no plano da ficção. Emperra-se o “motor” do drama, ou seja, a ação deixa de ser movimentada exclusivamente por meio das vontades, das subjetividades em choque em meio a uma estrutura externa, estranha aos sujeitos dos fragmentos de dramas expostos, estrutura esta representada pelas regras do metrô, com seu percurso e tempo pré-definidos, com suas portas que se abrem para entradas e saídas de personagens, enfim proporcionando um desfile de situações dramáticas mal iniciadas, mal acabadas e desimportantes do ponto de vista dramático.

Importante também notar que as personagens são caracterizadas em função de seus ofícios ou papéis sociais e que a peça tem como pano de fundo o mundo do trabalho, já que a maioria das personagens encontra-se em trânsito indo para o trabalho, ou do trabalho para casa. E é apenas enquanto trilham esse caminho em comum que elas vão expondo suas subjetividades, pedaços de suas histórias pessoais. E nesse mosaico oferecido ao leitor/espectador, personagens como o funcionário expõem em suas réplicas o discurso da padronização necessária do comportamento em conformidade com o ofício, em detrimento dos aspectos subjetivos das personagens.

Enfim, a tensão das cenas descritas acima – mas também da peça como um todo – ocorre entre o sujeito dramático, pedra angular da dramática enquanto fruto e expressão do pensamento burguês (SZONDI, 2001) e o sujeito alienado de sua individualidade, desimportante enquanto tal, na sociedade de massas, como a compreendem Adorno e Horkheimer:

Na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional com o universal está fora de questão. Da improvisação padronizada no jazz até os tipos originais do cinema, que têm de deixar a franja cair sobre os olhos para serem reconhecidos como tais, o que domina é a pseudoindividualidade. O individual reduz-se à capacidade do universal de marcar tão integralmente o contingente que ele possa ser conservado como o mesmo. Assim, por exemplo, o ar de obstinada reserva ou a postura elegante do indivíduo exibido numa cena determinada é algo que se produz em série exatamente como as fechaduras Yale, que só por frações de milímetros se distinguem umas das outras. As particularidades do eu são mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, que se fazem passar por algo de natural. Elas se reduzem ao bigode, ao sotaque francês, à voz grave da mulher de vida livre, ao *Lubitsch touch*: são como impressões digitais em cédulas de identidade que, não fosse por elas, seriam rigorosamente iguais e nas quais a vida e a fisionomia de todos os indivíduos - da estrela do cinema ao encarcerado — se transformam, em face do poderio do universal. (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 128).

Em seu texto, os autores nos alertam que a indústria cultural é responsável pela normatização dos comportamentos dos indivíduos na sociedade industrial, bem como pela sua alienação. Mas, na peça de Cássio Pires, vemos indivíduos com seus “soluções dramáticos” tentando existir como tais, na medida em que procuram contar suas histórias, ou fragmentos delas. Desse modo, o pano de fundo da peça, qual seja, o mundo do trabalho em que estão inseridas todas elas, em trânsito no metrô, funcionando cada cena, cada fragmento de história como uma espécie de passatempo desimportante para o leitor/espectador, esse pano de fundo ganha importância menos relativa ao mesmo tempo em que as personagens insistem em não existir como personagens dramáticas. Em outros termos, podemos ver no plano da ficção e na arquitetura da peça o esforço, inócuo, de resgate do sujeito do drama como tentativa de resistência ao seu apagamento numa estrutura dramaturgica (e na ficção) que o problematiza e retira dele sua autonomia, alienando-o dos rumos da peça, já que não é mais por meio da

exclusividade de suas ações que a peça progride, como acontecia nos tempos da supremacia do drama burguês (SZONDI, 2001). Assim sendo, é por meio do enfraquecimento da unidade e da progressão causal da ação que as cenas acima – e também a peça como um todo – promovem uma ruptura do drama, mas ao mesmo tempo expõem o apagamento do indivíduo no mundo contemporâneo. Desse modo, o que é esforço de conservação do indivíduo e do dramático convencional (os fragmentos de drama) funciona, ao mesmo tempo, como uma demonstração da condição do sujeito – mas também do drama – na atualidade. A tensão entre tradição e transgressão presente na peça torna-se digna de observação se pensarmos que é justamente por conta desse jogo de conservar e romper que ela presta-se a uma espécie de resistência à padronização das estruturas dos produtos da indústria cultural e conseqüente cristalização dos hábitos de percepção (SANTAELLA, 1993) dos consumidores desses mesmos produtos.

Conforme podemos deduzir do texto *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer (2006), cruzando-o com a teoria semiótica da percepção peirceana (SANTAELLA, 1993), a indústria cultural estabelece clichês, que são reproduzidos em série e em grande escala, e o consumo reiterado desses clichês culturais tende a “emperrar” o aparelho psicofísico perceptivo e a sedimentar os juízos perceptivos do indivíduo. Até nos aspectos mais pessoais e íntimos de comportamento, as pessoas reproduzem os esquemas fabricados e difundidos pela indústria cultural. Os produtos dessa indústria, padronizados, agem sobre a percepção dos consumidores, que os capturam em seus esquemas de percepção enrijecidos pelo hábito perceptivo de recepção desses mesmos produtos, de modo que os juízos perceptivos tendem a desembocar sempre nas mesmas interpretações simbólicas afeitas ao inventário cultural

preestabelecido e geram interpretantes dinâmicos na qualidade de comportamentos igualmente padronizados e, em última instância, ditados pela indústria cultural.

Já para Marcuse (2005), a arte tem por finalidade desautomatizar a percepção do objeto. Para ele, o objeto artístico teria a capacidade de agir sobre a percepção do receptor, desautomatizando seus hábitos perceptivos, o que pode ser entendido sob uma ótica peirceana como a capacidade do signo artístico de surpreender as hipóteses perceptivas da mente que o percebe. A arte teria, assim, a função psicossocial de promover a ruptura do pensamento com o *establishment*, já que contrariaria o princípio de previsibilidade sógnica da indústria cultural. Como a indústria cultural (determinados filmes chamados comerciais e a telenovela, sobretudo) apropriou-se dos procedimentos dramáticos outrora pertencentes ao reino dos palcos, padronizando-os como recursos por excelência de representação do mundo, utilizando-os em larga escala e reiteradamente no fabrico de seus produtos de entretenimento, peças como as de Cássio Pires funcionam como resistência a essa pasteurização do drama, na medida em que desorganizam os procedimentos-padrão. E no caso de *Mais um*, curiosamente é pelo esforço inócuo de constituição do sujeito dramático por meio dos fragmentos de drama em meio ao mundo inexoravelmente padronizado do trabalho – portanto um esforço de conservação justamente do elemento estandardizado pela indústria cultural contemporânea – que a peça parece fazer frente aos procedimentos de emperramento dos hábitos perceptivos do leitor/espectador, justamente porque a constituição do sujeito na peça é sempre frustrada, já que expõe fragmentos que não se desdobram dramaticamente, ou seja, o autor fratura os preceitos de ação dramática e do sujeito dramático.

Enfim, e resumindo, as cenas transcritas no início deste capítulo apresentam traços de composição que revelam o funcionamento da peça como um todo em termos

de sua arquitetura e do material tratado. Ao mesmo tempo em que algumas personagens, como o funcionário, esforçam-se para organizar ou recuperar uma história minimamente coerente (seja de si ou de outros), a peça estrutura-se também como um esforço frustrado (e deliberado) de exposição dramática de situações que, enfim, dão-se à percepção do leitor/espectador como fragmentos. Por outro lado, é recorrente a dissolução do sujeito em meio ao mundo do trabalho, com suas regras e padronizações, do mesmo modo em que tende a desmanchar-se o princípio dramático da ação movida pelas relações intersubjetivas, princípio este que ocorre apenas como meros soluços de agonia do drama (ou dramas, já que a peça é um ajuntamento de situações justapostas e sem elos entre si). E curiosamente, ou ironicamente, tanto no plano da representação como no da arquitetura da peça, há um e mesmo elemento constituinte, alheio aos desejos dos sujeitos participantes das situações dramáticas, a funcionar como regra de organização da peça nos dois planos, qual seja, a predeterminação espacial e temporal relativa aos deslocamentos dos dois trens onde se passam as ações da peça. Se a peça movimenta-se até o seu término, não é por conta dos desdobramentos até as últimas conseqüências das ações movidas pelas forças subjetivas em choque. As ações são subtraídas à percepção do leitor/espectador porque as personagens desembarcam pelo meio do caminho, ou porque simplesmente os trens chegam às suas respectivas estações de destino no horário estipulado para a finalização de sua circulação. Assim, também o autor, ao estipular o tempo e o espaço da peça, e ao propor a simultaneidade da representação das ações das duas linhas do metrô, estabeleceu para sua peça uma macroestrutura estranha às regras do drama, ao mesmo tempo em que se esforçou para inserir nela fragmentos de dramas fadados ao insucesso do ponto de vista dos preceitos da dramática.

No interior de cada quadro, por meio do corte, o texto vai variando o foco nos grupos de personagens, de modo que as ações não são, digamos, “senhoras de si”, mas obedecem a uma “mão épica” que as conduz, escolhendo os trechos a serem iluminados para a percepção do leitor/espectador. Desse modo, na estrutura da peça plasma-se uma “voz narrativa”, ou se realiza a interferência do “autor-rapsodo”, nos termos de Sarazac (2002):

Desde logo, pouco importa que a intervenção do autor seja explícita ou implícita, porque é a interrupção do desenvolvimento dramático que conta. Ainda que (...) não se perceba claramente a voz do autor-rapsodo, não se deve concluir que ela tenha sido dispensada, mas sim metamorfoseada em gesto: o gesto capital da montagem (pp. 69-70).

Esse procedimento de epicização por meio da organização formal do material da peça de que lança-mão Cássio Pires faz corroer o “motor” por excelência do drama – o diálogo – responsável na convenção dramática pelo avanço da ação, conforme comenta Peter Szondi (2001), ao observar o procedimento épico na forma da peça *Os criminosos* (1929) de Ferdinand Bruckner:

As cenas não levam umas às outras dentro de uma funcionalidade fechada, como no drama; ao contrário, elas são a obra do eu-épico, a dirigir o seu refletor alternadamente a uma ou a outra sala da casa de aluguel. O espectador ouve fragmentos de diálogos; quando ele entendeu o seu sentido e pode imaginar por si mesmo o que virá, o refletor volta a girar e ilumina uma outra cena. Desse modo, tudo é epicamente relativizado, inscrito em um ato narrativo. As diversas cenas não têm como no drama um domínio absoluto; a cada momento a luz pode abandoná-las e relançá-las na escuridão. Isso expressa ao mesmo tempo que a realidade não avança por si mesma em direção à abertura dramática ou se move nesta desde o princípio, senão que só deve ser aberta em um processo épico (p.143).

Do mesmo modo que Bruckner, Cássio Pires orienta a percepção do leitor/espectador para “pedaços” de cenas no interior de cada quadro representado, obstruindo a função dialógica das réplicas das personagens no que concerne ao seu papel de condutora da ação segundo o princípio dramático de causalidade.<sup>6</sup>

Por outro lado, ao apresentar fragmentos de diálogos sem ligação causal entre eles, *Mais um* fere o princípio de unidade da ação também no sentido atribuído por Aristóteles e ratificado por seus exegetas, pois na peça a ação de cada grupo de personagens não *causa* a ação de outros grupos, como propõe Aristóteles (2000, VIII, 49) para o texto dramático, ao afirmar que “os eventos devem seguir-se de maneira que, quando um deles for eliminado ou deslocado, o todo se desordene ou se altere; pois, se a presença ou a ausência de algo não modifica de modo sensível o todo, é porque não é parte do todo”. E mesmo as ações de cada grupo não só iniciam como um flagrante casual como se encerram sem que ocorra o desfecho dramático, como quer Aristóteles (2000, XVIII, 105):

Toda tragédia se compõe de um enredo e de um desfecho. Todos os acontecimentos passados fora da peça e alguns que se encontram dentro dela formam o enredo; o resto é o desfecho. Digo então que o enredo é tudo aquilo que vai do início da tragédia até o ponto em que se dá a mudança que leva à felicidade ou ao infortúnio; quanto ao desfecho, vai do começo da mudança ao final da peça.

O efeito de fragmentação dos diálogos será potencializado na encenação se for considerada radicalmente a rubrica do prólogo, que indica que atores e espectadores

---

<sup>6</sup> Peter Szondi chama a atenção para o fato de que foi a partir do Renascimento que o diálogo tornou-se o único componente da textura dramática, e que “o domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera” (SZONDI, 2001, p.30)

ocupam seus lugares nos vagões dos dois trens. Se não houver acesso visual e auditivo entre os dois vagões, e se a encenação realizar simultaneamente as ações das duas linhas, como pede a rubrica inicial, os espectadores de cada vagão só terão acesso a um pedaço (inicial ou final) das ações dos grupos de personagens, tornando mais fragmentária ainda a recepção dos diálogos, que já são recortes.

Os espectadores da linha azul, por exemplo, terão a oportunidade de ver somente uma vendedora ambulante de poemas oferecendo seus produtos, mas não apreciarão o diálogo entre ela e o técnico, que vai dar-se apenas na linha vermelha. Por outro lado, os espectadores da linha vermelha terão acesso apenas ao monólogo do produtor, no quadro 4, ato II, sem terem presenciado a cena do rompimento dele com a cantora, episódio passado na linha azul, quadro 1, ato I. Já o caso do comerciante contraventor e sua namorada cúmplice, bem como o flerte entre a senhora e o senhor, e também o embate entre o funcionário e a velha cega, são subdivididos em dois fragmentos expostos nas duas linhas. E há também a cena dos colegas recepcionistas de um hotel, que aparece somente na linha azul (cena 3, ato II), e a cena entre os dois vigias noturnos a caminho do trabalho, que ocorre apenas na linha vermelha (cena 4, ato II). Mas, em todas as cenas permanece o procedimento de esforço de manutenção do sujeito dramático e seu relativo apagamento por meio da exposição de fragmentos. Na cena entre a cantora e seu produtor, no ato I, por exemplo, o procedimento é exacerbado até mesmo pelo desencontro de interesses entre os dois, pois que enquanto o produtor está tomado de indignação por ter sido vítima de um assalto, a cantora preocupa-se com o show que irá fazer, e a relação propriamente dialógica entre os dois só vai ocorrer, *en passant*, apenas para se dar a ruptura profissional entre os dois. Mas o desencontro em termos de comunicação entre personagens, quesito básico ao diálogo dramático, é exacerbado na cena entre a senhora e o senhor que se flertam há anos, sempre no

mesmo trajeto de volta do trabalho, pois que tomam o mesmo trem diariamente, iniciando a viagem na linha vermelha e continuando na linha azul. Na vermelha, de maneira simétrica, a senhora fala a um espectador e o senhor fala a outro, expondo sua solidão e seu desejo nunca realizado de comunicarem-se um com o outro. Os dois explanam aos seus respectivos ouvintes seus desejos e fantasias, falam do flerte mudo que acontece todos os dias, há anos, revelando-se os desencontros das suposições que um tece sobre o outro, o que acentua o clima de solidão dos dois. Quando embarcam na linha azul (ato II), verbalizam em forma de monólogos as mesmas queixas e desejos. Após seus monólogos intercalados, calam-se por um longo tempo a olharem-se e, enfim, desembarcam na estação Luz e seguem por lados opostos da plataforma.<sup>7</sup>

A ruptura com o drama promovido pela peça vai ocorrer também por conta do lapso e incongruência de tempo que se dá na passagem do primeiro para o segundo ato, quando o autor prejudica a lógica da progressão do tempo. No quadro 3, ato II (linha azul), ficamos sabendo que houve o encontro entre o comerciante e o extorsor na Praça da Sé, nas imediações da estação, próximo à catedral, que o comerciante entregou o dinheiro do pai da namorada ao extorsor, embora sua intenção fosse matá-lo com uma arma de fogo, ou seja, o encontro entre o comerciante e o extorsor correu no lapso de tempo entre um e outro ato, problematizando a unidade de tempo do ponto de vista das regras do drama.

Segundo Jean-Jacques Roubine, é Castelvetro, comentador da *Poética* de Aristóteles, que, em 1570, coloca a discussão acerca da unidade de tempo na tragédia, "cuja definição decorrerá da duração da representação. A verossimilhança, diz ele, exige

---

<sup>7</sup> Chama a atenção também nesta cena o recurso aos monólogos paralelos do senhor e senhora, recorrentes no teatro contemporâneo. Sobre o recurso aos monólogos paralelos e falas que somam informações como uma espécie de jogral, sem que sejam diálogo dramático propriamente, ver Lehmann, 2007, p. 214.

que a duração da ação (...) se aproxime o máximo possível da duração da representação” (ROUBINE, 2003, p. 21).

Esse problema de lapso de tempo proposto pelo autor torna-se mais evidente quando o casal desembarca na estação Armênia e, ao mesmo tempo, embarcam duas jovens e um rapaz “uniformizados, todos recepcionistas de um hotel”, como informa a rubrica, pois o rapaz apanha do chão o poema que a poetisa havia rasgado no ato I. Se aquele poema rasgado for o mesmo do ato anterior, quer dizer que as personagens da linha vermelha entraram, no início do ato II, no mesmo trem e vagão em que estavam a poetisa, o técnico, a cantora, o produtor e o funcionário do metrô. Como a rubrica inicial informa que as ações das duas linhas devem ser simultâneas, quer dizer que, no final do ato I, os dois trens chegam ao mesmo tempo à estação Sé. E para que as ações do ato II também sejam simultâneas e que aconteçam no mesmo trem e vagão onde está o poema rasgado, é preciso que as personagens troquem de trens imediatamente, de modo que, do ponto de vista cronológico, inviabilizaria o encontro entre o comerciante e o extorsor nas imediações da estação Sé, entre um ato e outro. Para complicar a questão, vamos verificar, no quadro 4, que a poetisa lê para o técnico o mesmo poema que o rapaz encontra rasgado no quadro 3, portanto no mesmo trem em que ela esteve, indicando que realmente ela vende o mesmo poema que o rapaz apanhou rasgado por ela. Se quisermos salvar a verossimilhança temporal da peça, teremos de supor, por exemplo, que as personagens de uma linha, ao desembarcarem na estação Sé, não tomam o mesmo trem em que estavam as personagens da outra linha, que esperaram por outro trem, tempo necessário para ocorrer, fora de cena, o encontro do comerciante com o extorsor. Teremos também de supor que o poema rasgado encontrado pelo rapaz, embora se trate do poema *A uma passante* de Baudelaire, são papéis diferentes rasgados em ocasiões e trens distintos pela poetisa, ou mesmo, coincidentemente, por outra

pessoa, talvez outro vendedor ambulante de poesias. Seja como for, do ponto de vista do tempo dramático, há um problema a que a peça não responde, cabendo ao leitor/espectador, por sua conta e risco, se lhe aprouver, fazer um exercício de imaginação para salvaguardar a verossimilhança temporal.

Na cena dos jovens recepcionistas de um hotel, eles discorrem sobre um suicídio de uma colega de trabalho ocorrido há tempos atrás. Ao contrário das demais cenas dialogadas da peça, esta não é construída com base em conflito entre as personagens. O que cada personagem diz não interfere de modo decisivo sobre as demais, deflagrando forças opostas, como convém à dramática rigorosa, segundo nos informa Renata Pallottini, ao comentar a *Estética* de Hegel:

"Atendo-se mais à idéia de conflito, diz Hegel que: 'A finalidade de uma ação só é dramática se produzir outros interesses e paixões opostas'. Está aí claramente exposto o princípio do *conflito*, inerente à filosofia toda de Hegel: uma ação, desencadeada por uma vontade, que tem em mira um determinado objetivo, *colide* com: *a*) interesses, *b*) paixões, portanto, *vontades* opostas. Esta *colisão* é o *conflito* E desta colisão algo nascerá. Os interesses e paixões podem ser de várias espécies (idéias e verdades morais ou religiosas, princípios de Direito, do amor à pátria ou a outrem, sentimentos de família, etc.), mas sempre constituirão o nascedouro de uma outra *vontade*, que se oporá à primeira, brotando daí o *conflito*". (PALLOTTINI, 1983, p. 19).

É assim que, conforme as leis do drama, deve existir uma relação *necessária* entre conflito, ação e diálogo, de modo que as vontades conflitantes, expressas por meio do diálogo, façam avançar a ação dramática até a solução final:

"Assim, portanto, parece bastante claro que, para Hegel, ação dramática é o movimento interno do drama, movimento este que se produz a partir de personagens livres, conscientes, responsáveis, que têm vontade e podem dispor dela, que conhecem seus objetivos e os

perseguem através de um todo que inclui outras vontades e outros objetivos colidentes com os primeiros. Dessas colisões, desses conflitos (posição 1 X posição 2, A X B, tese X antítese), emerge uma terceira posição, portanto, a *síntese* que, ou se constituirá numa nova *tese* a ser enfrentada, ou dará o resultado final e equilibrador do drama". (PALLOTTINI, 1983, p. 24).

Esse quesito do drama é deliberadamente negligenciado pelo autor, a rigor na peça como um todo, mas com maior evidência nesta cena dos empregados do hotel, que, ao concluírem sua *conversa*<sup>8</sup> sobre a colega suicida, despedem-se ao mesmo tempo em que o trem chega à estação terminal Barra Funda, finalizando-se o quadro 3, ato II. Por outro lado, chama a atenção nessa cena a recorrência do tema da constituição do sujeito e a fragmentação da ação, mas aqui expostos de uma maneira particular. Quando o rapaz apanha o papel jogado no piso do trem, constata que está rasgado, que se trata de um pedaço de poema, inclusive sem indicação de autoria, que se trata apenas de um fragmento, que ele interpreta a pedido das colegas de maneira banal e desinteressante. Assim, o autor reitera a questão da autoria, do sujeito, portanto do seu apagamento, e a questão da fragmentação. E ainda, curiosamente o rapaz que lê o poema, professor fora de função, dá explicações às colegas sobre certas palavras da língua portuguesa que não têm significado próprio, como os pronomes, ou o verbo *ser*, que funciona gramaticalmente apenas como ligação:

TERCEIRO: “Ser” não é nada... é um verbo de ligação. Só serve pra ligar uma coisa na outra.  
“Eu sou um homem bom”. “Eu um homem bom”. Só faz a ligação. Se não existisse, não faria falta nenhuma.

---

<sup>8</sup> Referindo-se ao tratado Sobre a arte dramática de Schlegel (1767-1845), Pallottini nos informa que “as personagens podem exprimir sentimentos e pensamentos que não operam qualquer mudança em outras personagens, deixando, dessa maneira, a mente de todos exatamente como estava antes; nesse caso, embora a conversa possa ter sido muito interessante, ela não teve interesse dramático” (PALLOTTINI, 1983, p. 25).

E quando indagado sobre o significado de paisagem, diz que “é um pedaço do mundo que você vê”, numa alusão meta-teatral à própria estrutura da peça.

O quadro 4, ato II tem início com um monólogo do produtor. Este, agora sem a companhia da cantora, fala diretamente aos espectadores, tomados por passageiros da linha vermelha. Ele retoma o assunto do assalto de que foi vítima e do rompimento com a cantora tratados na cena dos dois, no quadro 1, ato I (linha azul). Ao dirigir-se aos espectadores, o aspecto performático da cena tende a sobressair-se em detrimento do aspecto fictício, como propõe Lehmann (2007, p. 211-212) ao tratar da relação palco/platéia no que ele chama de teatro pós-dramático.<sup>9</sup> Para este autor, existe em todo fenômeno teatral um eixo de relação intracênico – entre atores – e um eixo extracênico, relativo à comunicação direta entre palco e platéia, que ele denomina eixo-*théatron*.

Os diversos tipos de monólogo, a apóstrofe ao público e a performance solo têm em comum o *recuo do eixo intracênico em prol do eixo-théatron*. A locução do ator passa a ser acentuada como alocução ao público e seu discurso como discurso da pessoa real, de modo que a expressividade de seu discurso se revela mais como dimensão ‘emotiva’ da locução do ator do que como expressão da emoção do personagem representado por ele. Com isso atualiza-se uma *cisão latente* do teatro: o discurso teatral desde sempre foi *intracênico*, dirigido de ator para ator, e *extracênico*, dirigido ao *théatron*. Dessa conhecida duplicidade de *todo* teatro, o teatro pós-dramático extraiu a conseqüência de que em princípio deve ser possível levar a primeira dimensão à beira do desaparecimento e ativar a segunda para lograr uma nova qualidade de teatro (LEHMANN, 2007, p. 211-212).

---

<sup>9</sup> Embora não estejamos adotando a nomenclatura de Lehmann, determinados traços que ele elenca e atribui ao teatro pós-dramático aparecem na dramaturgia que estudamos.

Embora não deixe de ser a personagem em seu mundo fictício queixando-se aos “passageiros”, que são representados pelos espectadores na encenação, o monólogo do produtor tende a evidenciar o jogo entre o enunciador e o receptor e minimizar o aspecto da representação, nos termos sustentados por Lehmann, em outras palavras, esvaziando por esse procedimento a condição da personagem enquanto sujeito do drama.

Na cena da linha vermelha entre o técnico e a poetisa, ficamos sabendo que ela também é secretária de uma empresa “nas horas vagas”, em expediente diário “das oito às seis”, conforme suas palavras, e que considera seu ofício de vendedora de poemas como uma missão, pois que, segundo ela, “existe uma possibilidade de diálogo entre os homens” e que “a poesia nos leva a esse diálogo”. Ou seja, sua condição de sujeito autoral ao mesmo tempo em que se justifica por sua “missão” de promover a comunicação entre as pessoas, vai ter seu lugar na relação mercantil entre ela e os eventuais compradores de seus poemas, que por eles devem pagar um real. Em outras palavras, o produto de sua missão é uma mercadoria incompreensível e desprezada pelo técnico, que só a aceita para livrar-se da poetisa impertinente. E ainda, sua condição de sujeito é relativizada por seu duplo ofício: a de poeta e a de secretária de uma empresa, já que sua “missão” não lhe garante o seu sustento.

Essa cena esmiúça também a situação do técnico apresentada sucintamente na linha azul: ele tem como sócia um bandido procurado pela polícia e está indo para a rodoviária da Barra Funda tomar um ônibus para longe, para fugir da polícia que o confundiu com o bandido e o assusta saber que “no meio do monte de gente que mora nessa cidade” existe alguém igual a ele, o que lhe dá a certeza de que ele é uma pessoa sem importância nenhuma. Suas reflexões acerca da dissolução de sua identidade chegam ao ponto de supor que qualquer pessoa poderia fazer passar-se por ele e fazer de

sua imagem o que bem quisesse, “pois ela é mais uma no meio de uma multidão em que ninguém tem rosto mesmo”, de modo que aqui o tema do apagamento do sujeito é reforçado no plano da ficção.

Em dado momento, a conversa entre os dois é suspensa e o foco recai sobre dois vigias que até então haviam permanecido calados. Ficamos sabendo que vão iniciar seu trabalho noturno, guardando as casas de uma rua de gentes ricas. Um dos vigias queixa-se da insignificância de sua pessoa, de nem ao menos ser notado pelos ricos que “chegam com seus carros importados” e sequer lhes dão boa noite, do fato de seu ofício tê-lo transformado em uma criatura invisível aos olhos das pessoas; o outro vigia, por sua vez, contra-argumenta com a tese de que eles existem apenas e tão somente para cumprir sua tarefa de espantar os bandidos para longe das casas dos ricos, de modo que o sentido de sua existência está no seu ofício. Ou seja, novamente o tema do apagamento do sujeito e a necessidade de algumas personagens de existirem como sujeitos de uma história:

VIGIA 1. (...) Eu queria que alguma coisa acontecesse, já que somos pobres, feios e baixinhos e nunca mudaremos de vida. Nós precisamos de uma aventura. Temos que ter história para contar. Eu não quero morrer e virar estrume. Eu quero virar uma história.

Ao que o outro vigia retruca, argumentando que não quer ter história, que prefere ser invisível, e arremata:

VIGIA 2. (...) Nós somos os fantasmas das mansões. Nós somos espantalhos. Nós não temos sangue. Os bandidos vêm a gente e se afastam das mansões como os corvos se afastam do milho. Um dia vai aparecer um corvo mais esperto e vai ver que somos apenas espantalhos, como aconteceu na rua de cima e como aconteceu na rua de baixo. E aí vamos morrer, ou pior ainda, vamos ser demitidos. Essa é a nossa história. É isso que você deixará para a posteridade.

Nesta cena, o apagamento do sujeito é tratado por meio da relação das personagens com seu trabalho, responsável por sua invisibilidade diante dos olhos dos ricos, como que a indicar que no mundo contemporâneo o indivíduo trabalhador só existe como peça de suporte da estrutura dos ricos, afinal pior que morrer como vigias, seria a demissão, ou seja, a destituição de sua existência insignificante e confortável, nas palavras do colega que abdicou de revoltar-se contra sua situação de não-sujeito.

E já no final da peça, quando os vigias desembarcam na antepenúltima estação para seguirem seu destino, o foco da ação retorna para o técnico e a poetisa, que lê para ele o poema *A uma passante*, de Baudelaire, cujo teor parece funcionar como uma espécie de referência ao conjunto de situações representadas pela peça ao leitor/espectador, ofertadas em fragmentos. Observe-se, nesse sentido, que tanto o poema como o prólogo da peça tratam do interesse magnético e apenas momentâneo entre pessoas desconhecidas que se cruzam fortuitamente e que não mais se verão; situação essa possível numa viagem de metrô, que a peça simula. Em seguida, a poetisa lê também um poema de sua autoria sobre o prazer de fugir ao tema, o que também parece funcionar como uma espécie de metalinguagem, na medida em que a peça o tempo todo o que faz é apresentar um amálgama de situações disjuntas oferecidas sem as amarras próprias e convencionais da dramática, como que apresentando ao leitor/espectador um ajuntamento de temas flutuantes e fugidios.

Neste ponto da cena, a poetisa vende seus poemas ao técnico, desce na estação Marechal Deodoro e ele ajeita a carta no envelope, deixa-a sobre o banco. O trem então chega à estação Barra Funda, o técnico desembarca e o alto-falante anuncia o fim do expediente do metrô por aquele dia, terminando assim a peça à força da finalização do trajeto e não do esgotamento às últimas conseqüências da ação dramática.

Observemos que, do ponto de vista do conteúdo, a peça lida, de alguma forma, com o mundo do trabalho. É assim que todas as personagens são apresentadas em função de suas ocupações: o técnico, a poetisa (que vende seus poemas) o comerciante e sua cúmplice (indiretamente ligada ao comércio do namorado), o funcionário do metrô, a cantora e seu produtor, a senhora (que trabalha numa loja de departamentos) e o senhor (sobre quem deduzimos que também é um trabalhador), os três jovens recepcionistas de um hotel, etc., embora em algumas cenas as ocupações das personagens não sejam exploradas como eixo principal das ações. É o caso, por exemplo, do senhor e da senhora, cujo foco são seus desejos velados um pelo outro, ou a cena do técnico no quadro 1, ato I, que em seu monólogo inicial, despede-se da esposa por meio de carta, mas sem que a situação diga respeito ao seu ofício. Mas, mesmo nesses dois casos, estabelece-se a tensão entre a função das personagens enquanto trabalhadores e elas enquanto sujeitos, seja porque o senhor e a senhora cumprem, há anos, sua rotina diária como passageiros que voltam do trabalho e, somente por isso, podem encontrar-se no mesmo vagão de trem, olhar-se, devanearem, desejarem-se, mas externamente permanecem apenas como trabalhadores cumprindo sua rotina de voltar para casa ao final do expediente, ou porque o técnico, após seu monólogo, incompatibiliza sua necessidade pessoal (esquecer deliberadamente a carta de despedida no banco do trem) com as normas do metrô por meio do embate com o funcionário.

Podemos dizer, enfim, que na peça a força do capital, representada pelo metrô, ao mesmo tempo em que, no plano da ficção, despessoaliza o sujeito, garante também como força externa épica (ROSENFELD, 2004) a constituição estrutural da peça, pois é o metrô, meio de transporte de trabalhadores, que promove os encontros das personagens. E o esforço das personagens em fazerem-se sujeitos dramáticos é um esforço de recuo à condição de sujeito dramático burguês, quando este se coadunava

com o capital na origem do drama burguês (SZONDI, 2001 e WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*). E do mesmo modo que na ficção o esforço das personagens é frustrado, na arquitetura da peça o drama esfrangalha-se em pedaços por si mesmos desinteressantes, o que faz com que a crise do sujeito contemporâneo enquanto material da peça fique impregnada na sua forma.<sup>10</sup>

Outro exemplo de organização dramatúrgica por meio de fragmentos de drama é a peça *Temporal* de Lucianno Maza<sup>11</sup>, porém com variações na utilização desse recurso. Dividida em oito cenas (chamadas “dias” pelo autor), a peça apresenta-nos o mesmo grupo de personagens do início ao fim submetidas a uma mesma e única situação. Com lapsos de tempo entre uma cena e outra (e às vezes no interior da mesma cena), a peça de Maza expõe personagens vivenciando conflitos entre si, porém inócuos do ponto de vista da progressão dramática, tanto quanto em *Mais um* de Cássio Pires. Em *Temporal*, Noah, um velho de oitenta anos, vive com sua filha Zara, de cinqüenta, e sua segunda esposa, de trinta, numa velha casa de madeira há muitos anos construída por Noah para abrigar no passado sua esposa Aaliyah – já falecida no tempo da peça. Desde a primeira cena – “1º dia” – tem início o temporal que irá funcionar como interferência externa determinante do desenvolvimento da peça. Representando o transcurso de quarenta dias, o que vemos é a constante e progressiva ameaça da chuva incessantemente corroendo as estruturas da velha casa de madeira e a inundação se ampliando. Diferente de *Mais um*, não sabemos precisar o local e o tempo em que se passa a situação de *Temporal*, o que a

---

<sup>10</sup> Alguns dos modos de problematização do drama esboçados em *Mais um* são aprofundados pelos autores das outras cinco peças analisadas na presente tese.

<sup>11</sup> Lucianno Maza, natural do Rio de Janeiro, criou e dirige o grupo *Projeto Grande Elenco* e o ciclo de leituras *Drama Tempo*. Entre seus textos já montados estão *Três Tempos* (2005), *Restos* (2006) e *A memória dos meninos* (2008). *Temporal*, inédito no palco, integra a *Coleção primeiras obras* (In: CABRAL, Ivam (Org.). 2009. *Coleção primeiras obras*, vol. 9. São Paulo: IMESP) e encontra-se integralmente transcrita nos anexos desta tese.

torna imprecisa do ponto de vista histórico no plano da ficção. Sabemos somente que a família representada pelas três personagens vive no alto de um morro, em meio à mata, à beira de um rio e nas proximidades do centro de uma pequena cidade. Ficamos sabendo também que o velho Noah, apegado às tradições e memórias da família, resiste à desapropriação da casa pela Prefeitura para a construção de uma barragem que resolveria o problema de inundação da cidade em tempos de chuvas fortes e demoradas, que a situação de inundação premente em que se encontram as personagens já ocorreu outras vezes e foi enfrentada pelo proprietário com a mesma passividade e paciência. Zara, filha de Noah, atenta às questões práticas, entra em conflito com o pai e com a jovem Mayim, esposa dele, chegando a assinar na Prefeitura acordo de desapropriação da casa, à revelia do casal. Entretanto, até mesmo essa ação não modifica o curso da situação, que se resume ao passar do tempo, com a progressão da chuva deteriorando e inundando a casa e ameaçando a vida dos moradores. A assinatura de Zara do contrato com a Prefeitura ocorre no “22º dia”, mas seu ato não provoca nenhuma progressão dramática até o fim da peça, no “40º dia”, ou sequer volta a ser mencionado, o que chama a atenção no sentido de que a peça esvazia os sujeitos de sua função como sujeitos dramáticos e seus conflitos interpessoais inviabilizam-se dramaticamente. Enquanto a chuva continua, ameaça os viventes e a casa, o tempo passa, as personagens entrecrocavam-se por conta de pontos de vista divergentes sobre a permanência ou não no local e pedaços das suas histórias vão sendo recordadas por elas. Noah casara-se jovem com Aaliyah, viveu com ela naquela casa por muitos anos, onde nasceu a filha Zara, que passa a cuidar da casa e do pai, após a morte de Aaliyah, tragada pelas águas do rio, num desses temporais de quarenta dias. Após anos de tristeza pela morte da esposa, o velho abriga a jovem Mayim, por quem se afeiçoa e a toma por um misto de esposa, filha e dama de companhia. Esta, por sua vez, havia buscado refúgio naquela casa após

ter fugido do pai que a molestava sexualmente e com quem tivera um filho, que abandonou. Essas reminiscências vêm à tona aos pedaços, como que emergindo das memórias fragmentárias das personagens, sobretudo por meio das réplicas de Noah, permanentemente em busca de resgatar a lembrança de sua história, em sua luta contra a doença que o faz perder a memória progressivamente, até que, no final da peça – “40º dia” –, em um delírio último, confunde Mayim com a primeira esposa Aaliyah, perde completamente a noção do tempo, misturando fatos passados ao presente, e vem a falecer. Nesse encerrar-se da peça, a chuva começa a diminuir, dando sinal de que o perigo da inundação vai cessar, e as duas mulheres decidem jogar o corpo do velho nas águas do rio, afundando-o com uma pedra amarrada nele, e começam os reparos dos estragos do temporal à casa, pregando ripas em pontos críticos das paredes, como sempre fez Noah, após outros tantos temporais do passado.

Como em *Mais um*, a progressão de *Temporal* deve-se a uma força estranha aos sujeitos participantes, ou seja, é a força das águas da chuva que provoca a cheia do rio, a inundação do terreno, a deterioração da velha casa de madeira e ameaça a família. Mesmo a ação da Prefeitura – também uma força externa – não é relevante ao progresso da situação das personagens, pois que as notificações para a desocupação do local são ignoradas pelo velho proprietário há tempos, sem conseqüências dramáticas, tanto quanto a assinatura pela filha Zara de um acordo com a Prefeitura. Assim, diferentemente de *Mais Um*, a força determinante da progressão da peça é atribuída à natureza, hostil e misteriosa, e não a uma força social. De qualquer modo, como faz Cássio Pires, Maza também traça um percurso cronológico e estabelece uma força estranha aos sujeitos participantes como determinante do progresso ficcional e estrutural de sua peça. E nessa estrutura predeterminada, expõe-nos um grupo de personagens destituídas de seu status dramático no sentido de detentoras do poder de fazer andar a

ação da peça pela lógica da causalidade a partir do entrechoque de suas vontades (PALLOTTINI, 1983, SZONDI, 2001). E uma vez estabelecida a armadura estranha aos sujeitos participantes, resta ao autor ocupar as personagens ora com seus conflitos inócuos dramaticamente, ora com o exercício da memória de fragmentos do passado. Por outro lado, tanto a chuva funciona como uma força que desmancha a casa, como funciona metaforicamente como desagregadora da memória de Noah, até porque a casa representa para ele o patrimônio da história da família, ameaçado pela chuva.

Noah nos é apresentado como um homem tradicional e religioso, que se submete à natureza sem queixar-se. Com sua fé, entende que Deus o protegerá e à família, fazendo a casa suportar as intempéries do temporal, como o bíblico Noé, que o autor faz ecoar no nome de sua personagem, a quem submete, com filha e esposa, por quarenta dias, a uma espécie de dilúvio, como a narrativa bíblica.<sup>12</sup> E como em *Mais Um*, vemos o esforço da personagem para recuperar a memória de sua história, ao mesmo tempo em que o autor nos oferece pedaços dela, ameaçada no plano da ficção pela doença degenerativa do velho, mas também pelo temporal que pode destruir a casa, abrigo da memória da família. E no plano da estrutura da peça, presenciamos pedaços do que não se configura como drama, frustrado como tal, já que o autor organiza sua matéria por meio de diálogos esvaziados dramaticamente, porque os utiliza para expor conflitos inócuos em termos de progressão da ação, ou porque tece as reminiscências das personagens – sobretudo as de Noah – na forma de diálogos, ou seja, tratando esse material épico em forma dramática, como observa Szondi relativamente ao *modus operandi* de Ibsen, que faz uso do que Szondi chama de “técnica da análise dramática”,

---

<sup>12</sup> Também na peça *Carne viva* Lucianno Maza faz referências à bíblia. Nesse monólogo em forma de fluxo de consciência, uma mulher mistura lembranças, fantasias e digressões acerca do seu casamento, sua condição maldita de mulher e fantasias sexuais com Jesus crucificado (In: CABRAL, Ivam (Org). 2009. Coleção primeiras obras, vol. 9. São Paulo: IMESP).

que evoca toda a ação já ocorrida fora da ação presente. Segundo o autor, a evocação do passado pelas personagens de Ibsen não garante a presentificação desse passado, e sim a inserção do épico no drama, corroendo-o enquanto forma pura. Neste sentido,

A par do presente temporal, a temática de Ibsen carece (...) daquele presente requerido pelo drama. Embora ela provenha da relação intersubjetiva, vive somente, como reflexo dessa relação, no íntimo dos seres humanos solitários e alienados uns dos outros. Isso significa que sua representação dramática direta é absolutamente impossível. E ela requer a técnica analítica não só para obter uma maior densidade. Sendo na essência matéria de romance, ela só pode ganhar o palco graças a essa técnica. Mas mesmo assim ela permanece em última instância estranha a ele. Por mais que esteja atada a uma ação presente (...), ela continua exilada no passado e na interioridade (SZONDI, 2001, p. 44).

Entretanto, em *Temporal*, diferente da estratégia dramaturgic de Ibsen, as reminiscências das personagens sequer produzem conseqüências no presente vivido na peça, o que, do ponto de vista da arquitetura da peça poderia ser tido como um defeito. Mas, é justamente esse suposto defeito que faz a peça de Maza funcionar, pois que a disjunção dramática do passado das personagens com o presente que vivem torna-se o material da peça e a base da sua arquitetura. Ao mesmo tempo em que as personagens gastam os quarenta dias do temporal lembrando pedaços de sua história e realizando pequenos reparos na estrutura da casa como forma de preservar a memória da família (além da luta de Noah para não ter as lembranças destruídas pela doença), a peça estrutura-se enquanto pedaços de drama dentro dos quais se expõem fragmentos do passado das personagens em forma de esboços analíticos expressos em forma de diálogos a funcionar como esforço de sobrevivência mínima, mas desfigurada, da forma dramática. É como se o autor estivesse fazendo o exercício de reminiscências esfiapadas do drama, tornando-se esse procedimento um material paralelo e análogo à ficção

tratada. Analogia essa que nos parece evidente quando, por exemplo, a personagem Noah queixa-se por ter visto o teatro da cidade destruído:

**NOAH:** Só andei, vendo a cidade que eu ajudei a construir com as minhas mãos, tanta casa que eu fiz e querem tomar a minha. Eu passei pelo velho teatro e acabei entrando. Está completamente abandonado, sem carpete, sem cortina, só o esqueleto do tablado de madeira e de uma ou outra poltrona. Um teatro fantasma. Goteiras por todo lado, mais de três dedos de água pelo chão, ratazanas procurando alguma comida naquele nada. Você tinha que ver a beleza que era antigamente, Mayim, você adoraria! Eu dediquei mais de um ano da minha vida pra levantar aquela obra, eu te levava lá aos domingos, lembra Zara? Sua mãe também adorava o teatro. Nada mais está no lugar. E eu lembro tão bem da beleza dali, de repente tudo um amontoado de lixo molhado. Eu fiquei lá, sentado olhando pro palco, me perguntando afinal o que tinha acontecido pra acabar assim?

**MAYIM:** Noah...

**NOAH:** Minha cabeça começou a ver o que estava na minha memória, e não os escombros.

Então fiquei lá, parado no tempo.

O lamento de Noah por causa de sua visão do teatro destruído, tomado pelas águas da chuva, exibindo “o esqueleto do tablado de madeira”, habitado por “ratazanas procurando alguma comida naquele nada”, enfim, “um teatro fantasma”, que já não mais exhibe o vigor de outrora, não deixa de ser o lamento que perpassa a estrutura da peça que, por sua vez, vasculha migalhas de drama destituídas da potencialidade e exuberância dramáticas. Desse modo, Maza expõe ao leitor/espectador o que talvez pudéssemos chamar de escombros do drama, como que a denunciar (ou lamentar) o estado de dissolução a que chegou o drama na contemporaneidade. E a água da chuva vem a funcionar na peça como elemento que simboliza essa dissolução. Dissolução essa que, no plano da ficção, não se consuma, já que no final a chuva cessa e as mulheres

retomam o trabalho de remendar a casa, pregando ripas nos buracos por onde as águas penetravam, talvez a indicar o trabalho inútil, uma espécie de sina de Sísifo.<sup>13</sup> Com isso, a resistência de manutenção da casa e sua história é passada, numa espécie de herança cultural, do velho Noah, agora morto, para as mulheres, que decidem permanecer na propriedade. Por conta da correspondência entre ficção e estrutura da peça, essa resistência precária das personagens pode ser projetada, por analogia, na feitura da peça, ou seja, uma resistência precária da arquitetura dramática contra sua dissolução frente a uma força externa desproporcionalmente maior. Na ficção, essa força maior é a ação agressiva da natureza, contra a qual as personagens se debatem, gerando talvez uma espécie de sofrimento trágico (WILLIAMS, 2002, p. 60). Acreditamos que se cunha na estrutura da peça uma espécie de clima trágico análogo, já que os fragmentos de drama são enfileirados como que num esforço heróico de sobrevivência dentro de uma macro-organização dramatúrgica não dramática, uma vez que foi predefinida com base nos flashes dos quarenta dias de chuva que vão passando inexoráveis e imunes a quaisquer micro-ações dramáticas.

Na medida em que o autor nos expõe a crise do sujeito, tanto na ficção como na arquitetura da peça, forçando a percepção do leitor/espectador para o emperramento e conseqüente problematização do drama, não chega a iluminar a causa do emperramento, como faz Cássio Pires em *Mais um*,<sup>14</sup> mas ao menos provoca um incômodo no leitor/espectador, que captura a tensão – na ficção e na estrutura – criada entre o esforço do sujeito dramático por estabelecer-se como tal e as forças estranhas a ele (a natureza,

---

<sup>13</sup> Herói da mitologia grega condenado pelos deuses a realizar um trabalho inútil e sem esperança por toda a eternidade: empurrar sem descanso uma enorme pedra até o alto de uma montanha, porém ao alcançar o topo, ela rola encosta abaixo, obrigando o herói a repetir o trabalho indefinidamente através dos tempos.

<sup>14</sup> A peça de Cássio Pires parece apontar para o mundo social urbano contemporâneo do trabalho como causa do emperramento do sujeito dramático.

no plano da ficção, e as oito cenas sem amarras dramáticas, no plano da estrutura), de modo que seu aparelho perceptivo (SANTAELLA, 1993) é sacudido pelo estranhamento da arquitetura dramática irresoluta, frustrada. Arquitetura essa que “desafia a percepção comum” e, portanto, não se prestando à expropriação do esquematismo,<sup>15</sup> ao contrário, funcionando –ao seu modo – como “antídoto” a ele e se tornando “um elemento estratégico na luta pelo desembotamento dos sentidos contra a alienação em geral” (DUARTE, in: DURÃO, ZUIN, VAZ, (Orgs.), 2008, pp. 97-110).

Em *Temporal*, mas também em *Mais um*, a tensão entre tradição e ruptura dá-se por meio do esforço – frustrado, e talvez trágico – de manutenção do sujeito dramático, ou melhor dizendo, por meio da tentativa deliberadamente emperrada de vitalizar o sujeito dramático burguês (SZONDI, 2001). Na medida em que a tentativa tende a iluminar (*Mais um*), ou ao menos indicar (*Temporal*) forças não dramáticas como elemento estrutural que ganha poder em detrimento do sujeito dramático impotente, vinculando esse elemento estrutural a poderes estranhos ao sujeito (ao mundo contemporâneo do trabalho em *Mais um* e à natureza em *Temporal*), ao mesmo tempo

---

<sup>15</sup> “A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. Ela executa o esquematismo como primeiro serviço a seus clientes. Na alma deveria funcionar um mecanismo secreto, o qual já prepara os dados imediatos de modo que eles se adaptem ao sistema da razão pura. O segredo foi hoje decifrado. Se também o planejamento do mecanismo por parte daqueles que agrupam os dados é a indústria cultural e ela própria é coagida pela força gravitacional da sociedade irracional - apesar de toda racionalização -, então a maléfica tendência é transformada por sua disseminação pelas agências do negócio em sua própria intencionalidade tênue. Para os consumidores nada há mais para classificar, que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção” (ADORNO, HORKHEIMER, apud DUARTE, Rodrigo. “Indústria cultural hoje”. In: DURÃO, Fabio Akcelrud, ZUIN, Antônio, VAZ, Alexandre Fernandes (Orgs). 2008. *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, p. 103). Peirce dialoga com Kant para formular sua teoria geral dos signos e a semiose da percepção. Daí a coincidência entre o “esquematismo” kantiano e o dispositivo da percepção peirceano, embora Kant refira-se ao esquematismo como responsável pela geração de signos simbólicos, enquanto Peirce considere a geração de interpretantes de primeiridade, secundidade e terceiridade. Segundo uma abordagem semiótica, o que a indústria cultural faz é não surpreender o dispositivo da percepção dos consumidores, ao contrário, fornecem-lhes as chaves de interpretação do mundo e oferecem-lhes nada além do previsível.

em que os sujeitos lutam no plano ficcional para existirem como tais (tentando estabelecer suas histórias, suas memórias, seus dramas pessoais), no plano da arquitetura de suas peças os autores expõem uma espécie análoga de tensão entre a macroestrutura não dramática e a microestrutura dramática dos fragmentos de drama.<sup>16</sup> Por fim, as tensões na ficção e na arquitetura das peças, que se correspondem, podem vir não só a iluminar a condição do sujeito contemporâneo, mas também significar um ato de resistência ao uso padronizado da dramática pela indústria cultural, na medida em que a oferece problematizada à percepção do leitor/espectador, de sorte que as peças parecem potencialmente capacitar-se para contribuir com a desobstrução dos hábitos de percepção do leitor/espectador (SANTAELLA, 1993), e portanto impregna-se na arquitetura das peças talvez uma atitude política de resistência à indústria cultural.

---

<sup>16</sup> É curioso notar que, se em *Mais um* o sujeito tende, por assim dizer, a ser dissolvido em meio ao mundo do trabalho contemporâneo, em *Temporal* é justamente no trabalho (o esforço de remendar a casa contra a ação da chuva simbólica e ficcionalmente) que se promove a resistência do sujeito por sua sobrevivência, estabelecendo-se não uma distinção entre trabalho e não-trabalho, mas entre dois tipos de trabalho, um como contraface do capital, o outro como ação primitiva de sobrevivência.

## Capítulo dois

# Cheiro de drama

### *Da conversa para a fala*

*Sala de aula de dança. Espelhos por toda parte. Um relógio, visível, marca o tempo. Não se vê a porta de entrada, tampouco a janela. Aproxima-se uma tempestade. Sobe o pano. Em silêncio. O Aluno e a Professora estão tomando um chá gelado, durante o intervalo de uma aula especialmente puxada. Estão um tanto ofegantes e vão-se pondo mais à vontade com as roupas. Faz muito calor.*

ALUNO - *(Pausa)* Você está sentindo?

PROFESSORA-O quê?...

ALUNO - Esse cheiro... Cheiro de chuva.

PROFESSORA - *(Tempo)* Não.

ALUNO - Isso me deixa agitado... Me incomoda. Não incomoda você?

PROFESSORA-Não...

*Longo silêncio. Só a respiração ainda ofegante dos dois.*

PROFESSORA-Calor, hein?

ALUNO - *(Assente)* Mmm...

*Silêncio.*

PROFESSORA - Bom?

ALUNO - *(Não entende)* Mmm?

PROFESSORA- O chá. Bom?

ALUNO - Bom.

PROFESSORA - Refresca.

ALUNO - Refresca.

PROFESSORA- Num calor destes... Essa coisa toda.

ALUNO-É.

*Tempo.*

PROFESSORA — Está mesmo quente, não é?

*Aluno apenas assente com a cabeça. Tempo.*

*Durante o longo silêncio que se segue, os dois tomam fôlego, bebericam seu chá, resmungam do calor, abanam-se. E olham um para o outro, através do espelho, furtivamente, sem conhecimento mútuo. Numa dança muda e imóvel. Até que, ainda sem querer, os olhares se encontram, por um breve instante. Mas logo fogem para outro ponto da sala. Tempo.*

*Aluno decide tirar o sapato, mas estaca.*

*Sinaliza, perguntando se pode. A Professora assente, fazendo um gesto anódino com a mão.*

PROFESSORA - Tem tempo.

*Tempo.*

PROFESSORA - *(Justificando)* Vamos fazer um intervalo maior, hoje. *(Tempo)* O calor...

*Tempo.*

*O Aluno tira os sapatos e passa a se entreter com algum defeitinho na palmilha; alguma coisa que o incomoda. Aluno está agitado, mas não diz nada.*

PROFESSORA - *(Sobre o sapato)* Incomodando, de novo?

ALUNO - Tem alguma coisinha aqui...

PROFESSORA - Deve ser a cabeça de um preguinho.

ALUNO — *(Deixando de lado o sapato)* É. Deve ser.

PROFESSORA - Deve ser... *Silêncio.*

PROFESSORA - *(Se abanando)* Você já viu um calor assim, nesta época do ano?

ALUNO-Já.

PROFESSORA-Já?

ALUNO - Todo santo ano as pessoas falam a mesma coisa.

PROFESSORA - *(Tempo)* É. Verdade. *(Tempo)* Esta cidade tem mesmo um tempo maluco.

ALUNO - Vai chover.

PROFESSORA - Tomara que não. Essa rua costuma alagar.

ALUNO — Eu sei. *(Tempo)* Daqui a pouco cai uma pancada. Você vai ver.

*Estranhando, a Professora olha pela janela.*

PROFESSORA - O céu está claro. Um dia bonito. *(Lembra)* Tem feito uns dias tão bonitos este ano. O ano inteiro...

(...)

*Os dois se voltam para o espelho. Pausa. O relógio para. E estamos no outro lado do espelho.*

*O aluno começa a falar para o reflexo da Professora.*

ALUNO - Pouca nebulosidade pela manhã, possibilidade de pancadas de chuva no final do período... *(Tempo)* Será um bom dia, hoje? Quer dizer, pra isso, pelo menos? *(Pausa)* Então, ficamos assim. Se me perguntarem se aconteceu alguma coisa entre nós dois eu vou dizer que não. Não. Um não redondo. Aí eu fico em silêncio, assim, só um tempinho, sabe como é? Fico em silêncio - e olho pro nada. Você vai fazer igual quando perguntarem se algum dia se apaixonou por um de seus alunos. *(Pensa)* Todo mundo pergunta a mesma coisa, você me contou. Eu também perguntei, uma vez; saiu sem querer: dança de salão, sei lá, a professora e o aluno ficam meio grudados, juntinhos mesmo. E pra dar aula - pra dar aula, sabe como é — você tem de botar a mão no corpo da gente... *(Tempo)* O corpo da gente. Jeito de falar esquisito. Esquisito feito um camelo... Foi o que ela me disse, a gente tem de cuidar do corpo da gente — ela, estou dizendo, minha mulher. Você não se importa que eu fale dela, não é? Afinal, foi ela quem me trouxe aqui. Só falo dela se você quiser. Sabe como é, eu não quero arrumar dor de cabeça... Eu não gosto de surpresas. Pra mim tudo tem de estar bem explicadinho, assim é que eu gosto, no papel — de preferência. *(Pensa)* Acho que foi por isso que a minha mulher me mandou aprender a dançar. Ela acha que eu não tenho imaginação, sabe como é? Vai ver tem razão. Mas o que eu posso fazer? Cúmulos são cúmulos, nimbos são nimbos: ficam ali, no alto, em cima da gente, eu... eu gosto de pensar que são apenas nuvens. Tem gente que vê um gigante, um anão, algodão doce, camelo. Nunca gostei de camelo, aquele bicho ruminando, ruminando, sem parar; me embrulha o estômago — quando meu pai me levava ao zoológico, a gente passava direto pelo camelo. Agora, um camelo no céu... Me dá arrepio pensar num camelo passando sobre a minha

cabeça. Me dá medo. Você tem medo? (*Sorri*) Não. Você não tem medo de nada. Você é valente. Você é o sargento! E sabe por que você é valente? Porque você sabe que passo dar em seguida. Você sabe qual é o passo seguinte, sabe todos os passos: na gafeira, no bolero, na salsa. Você sempre sabe. Gente assim, não tem medo de passar vergonha no salão. Em qualquer salão, em qualquer lugar! É bom não ter medo. Isso fica na cara da gente, no jeito da gente andar, de olhar pras pessoas. Fica no corpo da gente... (*Pensa*) É. Fica. (*Pensa*) Minha mulher me disse: “vai, aprende, te conheço, vai ficar duro feito um pau, não vai se soltar. Estão preparando esse baile de bodas com tanto carinho. É a sua única família, puxa vida, custa agradar! Eles fazem tanta questão... é importante pra eles... seus primos, seus sobrinhos... são seus sobrinhos também...” essas coisas. Bem que eu tentei estudar sozinho. Arrumei uns livros encardidos num sebo, marquei com giz no chão, mas... eu não tenho imaginação. Minha mulher tinha razão. Alguém precisava me mostrar. Daí as aulas, sabe como é? Eu preciso ter certeza qual é o passo seguinte! (*Pensa*) O gozado que você sempre me diz pra esquecer o passo seguinte. Pra deixar a música me levar. Eu deixei. E estava na cara qual era o passo seguinte, não estava? Não? (*Tempo*) Não?!...

A peça *Cheiro de chuva* de Bosco Brasil<sup>17</sup> intercala dois planos em sua composição: a situação objetiva em que uma professora de dança de salão e seu aluno conversam durante o intervalo de uma aula e a exposição dos pensamentos de cada um em forma de monólogos paralelos. Os dois fragmentos transcritos acima exemplificam os dois procedimentos recorrentes ao longo da peça para acomodar a intercalação das

---

<sup>17</sup> Bosco Brasil, formado em Teoria do Teatro pela ECA-USP, autor de teatro e TV, começou a carreira escrevendo radionovelas entre 1986 e 1989. Recebeu os prêmios Shell e Molière de melhor texto de 1994 pela peça *Budro*, encenada por Emílio de BIASI, e os prêmios Shell e APCA de 2002 pela peça *Novas diretrizes em tempos de paz*, que viajou pelo Brasil, fez temporada em Portugal e teve sua versão argentina com estreia em Buenos Aires em 2004. *Cheiro de chuva*, escrita em 2000, teve um fragmento integrado ao espetáculo *A putanesca*, que reunia textos curtos de jovens dramaturgos paulistanos e estreou em 2002 sob direção de Marco Antonio Rodrigues. Foi traduzida para o francês, teve leituras dramáticas no Festival “Teatro em obras” durante a temporada “Brésil, Brésils”, na França, em 2005, e integra a coleção *Palco sur Scène* com publicação bilíngue (francês e português), impressa no Brasil, em 2007, pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. É essa versão que utilizamos para análise e está integralmente transcrita nos anexos desta tese.

cenas de conversa entre as personagens e as cenas de monólogos paralelos. O primeiro fragmento é o início da peça e nos dá uma ideia de como vão funcionar as quatro cenas de conversa, e o segundo fragmento nos serve de exemplo para o funcionamento das três cenas monológicas que compõem a peça. No primeiro fragmento, observamos que a peça inicia-se como um flagrante que revela um recorte qualquer de uma ação em curso, pois rapidamente entendemos que os dois estão ofegantes e refrescam-se com chá gelado enquanto descansam da aula que já acontecia antes do início da peça. Tratam do calor e da chuva iminente e falam sobre a aula, assuntos que serão recorrentes durante as quatro cenas de conversa, sempre entre pausas e pequenas movimentações relativas à aula. Outros assuntos aparecerão nessas cenas, como o objetivo daquelas aulas (ele quer aprender a dançar uma coreografia com a esposa em sua festa de bodas), o avô dele que era sonâmbulo e tinha uma enorme penteadeira no quarto, a história que ele resume da sua funcionária que havia se protegido de uma chuva no consultório de um protético, com quem se casou, e não pôde ter filhos, e a casualidade da escolha dela como sua professora; mas os assuntos sequer serão aprofundados e tampouco modificarão a situação inicial da peça, de modo que as referidas cenas não provocarão progressão dramática alguma. Nas três cenas restantes, os monólogos paralelos das duas personagens, que expõem os seus pensamentos por meio da técnica do fluxo de consciência, o aluno e a professora verbalizam suas percepções um sobre o outro, narram pedaços de situações experimentadas no passado recente vinculadas direta ou indiretamente às aulas de dança e lembram pequenas ocorrências da infância. No trecho que destacamos acima, o aluno passeia seus pensamentos pela lembrança da sua leitura sobre a previsão do tempo para aquele dia, do dia em que perguntou à professora se algum aluno havia se apaixonado por ela, fala da insistência da esposa para que ele aprendesse a dançar, talvez porque ele não tenha imaginação, de sua disposição para o

pensamento denotativo, critica quem atribui figuras não amorfas às nuvens, lembra-se do medo que tinha de camelos quando, na infância, ia ao zoológico com o pai, observa que a professora é corajosa, não tem medo de dançar, sabe que passo dar em seguida, ao contrário dele, que precisa aprender. Ao final dessa sua fala, é a professora que passa a monologar. Fala de quando conheceu o aluno, no primeiro dia de aula, da sensação de que já o conhecia, do Nivaldo, seu companheiro que a deixou, do avô que a levava à missa aos domingos, quando não chovia, do jeito do avô de falar palavras sonoras de que ela gostava, de que ficou encantada com o aluno quando o conheceu, fazendo referência ao avô, que lhe dizia essa palavra sonora. Então o aluno retoma a palavra para descrever uma cena imaginada por ele em que se encontra com a professora num saguão de hotel para um encontro amoroso de despedida numa noite de chuva, arrematando que passou a ser imaginativo após o curso de dança. A professora, por sua vez, toma a palavra para voltar a verbalizar seus pensamentos sequenciados por associação: após o susto do encontro do primeiro dia de aula, passa a pensar no aluno e na esposa como um só; preocupa-se em viver sem o companheiro Nivaldo, que a abandonou; precisa comprar tecidos para forrar uma poltrona; tem a sensação de que já conhecia o aluno; as coisas familiares parecem-lhe estranhas, como um copo de requeijão na estante; todo mundo guarda copos de requeijão para tomar água; lembra que perguntou para o Nivaldo se sua mania de comprar utensílios domésticos o afastava dela; Nivaldo é um tipo especial; ela não é especial, mas a esposa do aluno é especial, olhava-a muito através do espelho quando ela ainda frequentava as aulas; não sabe por que o casal queria uma coreografia; passou a olhar o aluno através do espelho quando a esposa dele deixou as aulas. Findas essas divagações, segue-se a segunda cena de conversa entre os dois, depois nova sequência de monólogos, repetindo-se a mesma ordem de falas da anterior (primeiro o aluno, depois a professora, novamente o aluno e,

por fim, mais uma vez a professora). Esse padrão organizacional é respeitado do início ao fim da peça, acrescido da convenção estipulada de transição das cenas de conversa para as dos monólogos por meio do recurso de parar o funcionamento do relógio de parede da sala de dança nas cenas dos monólogos, que são sempre dirigidos à imagem da outra personagem refletida nos espelhos da sala. E quando a cena é de conversa entre as personagens, falam diretamente um para o outro e o relógio volta a funcionar.

A estrutura da peça, aparentemente simples, guarda alguma semelhança, ao menos parcial, com as estruturas de *Mais um* de Cássio Pires e *Temporal* de Lucianno Maza. Nos três casos, podemos observar a mesma condição dos participantes carentes de história plenamente desenvolvida e de status de sujeitos em tensão contra uma força externa contrária à manifestação plena desses sujeitos, tanto no plano da representação como no plano formal. Em *Cheiro de chuva*, vemos as personagens cindidas entre seu mundo interno (sem conexão com o mundo do outro, que se limita a ser expresso por meio de pedaços de narrativas desamarradas e misturadas à exposição de impressões, devaneios e desejos irrealizados) e o mundo objetivo das relações interpessoais que, por sua vez, são esvaziadas dos conteúdos internos das personagens, limitando-se a fórmulas de convivência padrão entre uma professora de dança e seu aluno. Por outro lado, no plano da forma as cenas dos monólogos não se concatenam com as das conversas, constituem-se de fragmentos que esboçam um retrato das subjetividades das personagens, mas não praticam sua latência dramática ou porque são somente pedaços de relatos, constatações do que já foi, ou desejos acomodados na condição de sua impotência, ou porque a estrutura preestabelecida da peça impõe expressamente a barreira entre esses monólogos e as conversas por meio do artifício descrito acima do relógio que para e das falas monológicas dirigidas à imagem da outra personagem, convencionando-se que os monólogos de uma personagem não são escutados pela outra.

Como em *Mais um*, as idiossincrasias não ganham desdobramentos, não movimentam o curso da situação cênica exposta nem formal, nem ficcionalmente. Por outro lado, tanto quanto em *Temporal*, as reminiscências expressas nos monólogos são no máximo matéria de autoanálise das personagens, sem força de movimentarem o tempo presente da peça nem do ponto de vista estrutural, nem no plano da ficção.

Por outro lado, dois recursos dramatúrgicos que aparecem como exceção do modo de ruptura com os preceitos do drama em *Mais um* são explorados como regras estruturais de toda a peça *Cheiro de chuva*. E o mesmo ocorre também com relação a um dos recursos utilizados na peça *Temporal* de Lucianno Maza. Na peça de Cássio Pires, todos os grupos de personagens, com exceção do senhor e da senhora, que se desejam sem se comunicarem, relacionam-se por meio de réplicas objetivamente pronunciadas umas para as outras, enquanto que o senhor e a senhora, que se desejam em silêncio, expressam seus pensamentos por meio dos monólogos paralelos no ato II. Outro recurso de ruptura com o drama utilizado à guisa de exceção em *Mais um* e explorado como regra por Bosco Brasil é a conversação que, na peça de Cássio Pires, vai aparecer somente na cena dos três funcionários do hotel, que leem o poema de Baudelaire encontrado rasgado e discorrem descompromissadamente sobre o suicídio de uma colega de trabalho. Já em *Temporal*, a reconstituição de fatos passados das personagens por meio de pedaços de narrativas, não sendo mais que recurso acessório, é em *Cheiro de chuva* um recurso constituinte da base estrutural da peça. No texto de Maza, o velho, sua esposa e sua filha contam uns para os outros reminiscências que propiciam ao leitor/espectador compreender minimamente o passado das personagens e como criaram-se seus vínculos no presente. Porém, essas lembranças importam somente na medida em que significam o patrimônio da família ameaçado pela chuva que prossegue a cada dia e, do ponto de vista formal, não é a constituição desse passado,

mas o sequenciamento dos dias de chuva em oito cenas o que constitui a regra fundamental de *Temporal*. E ao eleger a conversação e os monólogos paralelos como bases da estrutura de sua peça, Bosco Brasil modifica, em relação a Pires e Maza, o modo de tensão entre tradição e ruptura com o drama. Nos dois últimos observamos a exposição de fragmentos de drama esforçando-se por existirem como tal, e em *Cheiro de chuva* a tensão é de outra ordem, já que esse esforço dissolveu-se.

O recurso à conversação na construção dramatúrgica não é prerrogativa das peças teatrais mais recentes, como a de Bosco Brasil. Peter Szondi nos informa que já no início do século XX autores utilizavam-se desse recurso como forma de “salvar” o drama por meio do diálogo, porém o resultado era o de “arremedo” do drama, uma vez que o dispositivo dramático fundamental de projeção do subjetivo no mundo objetivo ficava prejudicado.

O salvamento do drama por recurso ao diálogo remonta à opinião, difundida sobretudo nos círculos teatrais, de que o dramaturgo seria aquele capaz de escrever um bom diálogo. A garantia do “bom diálogo” é dada quando este é separado da subjetividade, cujas formas históricas o colocam em perigo. Se no drama genuíno o diálogo é o espaço coletivo onde a interioridade das *dramatis personae* se objetiva, aqui ele é alienado dos sujeitos e se apresenta como autônomo. O diálogo se torna conversação (SZONDI, 2001, p. 105).

E ainda segundo Szondi,

O diálogo dramático é, em todas as suas falas, irrevogável e prenhe de consequências. Como série causal, ele constitui um tempo próprio, destacando-se assim do decurso temporal. Daí o caráter absoluto do drama. É diferente com a conversação. Ela não tem uma origem subjetiva e uma meta objetiva: ela não leva a outra coisa, não passa para a ação. Por isso ela tampouco possui um tempo próprio e participa apenas do decurso “real” do tempo (idem, p. 106).

Por outro lado, ao contrário, por exemplo, da *commedia dell'arte*, que possui "uma tipologia intradramática", que "se refere a uma realidade estética e, dessa maneira, não aponta para além dos limites do drama (...) a tipologia da peça de conversação remonta a uma tipificação social e, portanto, dirige-se contra a exigência posta pelo caráter absoluto da forma dramática [que pressupõe a referência a uma realidade meramente estética, intradramática]". (idem, p. 107). Ou seja, a peça de conversação esvazia o caráter dramático do diálogo e funciona como uma espécie de metonímia do mundo real, de sorte que ao fazerem uso da conversação, os dramaturgos da atualidade normalmente expõem em cena pedaços de situações corriqueiras que, por si mesmas, não guardariam grande interesse dramático não fosse a "costura rapsódica" ou "montagem" operada pelos autores (SARAZAC, 2002).

Já para o professor e diretor teatral Jean-Pierre Ryngaert, na conversação não há troca de informação, pois nela expõem-se em geral modos de fala, ritos de interação, como "rituais de abertura", usados apenas para iniciar a conversação, mas não acrescentam nada do ponto de vista da informação.<sup>18</sup> Para ele, como o que se diz na conversação não possui força dramática, o foco de análise e de interesse nas peças que fazem uso desse recurso recai sobre a enunciação e não sobre os enunciados. O interesse na conversação entre personagens não está no que dizem, mas encontra-se como que deslocado "para o lado", conforme a "montagem" das falas realizada pelo dramaturgo.

A força das quatro cenas de *Cheiro de chuva* em que as personagens apenas conversam enquanto esperam passar o tempo de descanso da aula de dança está muito mais no fato de conversarem do que no assunto da conversa, pois é justamente porque o

---

<sup>18</sup> O professor Ryngaert fez uso de conceitos do sociolinguista Erving Goffman (GOFFMAN, 1981) para analisar peças teatrais contemporâneas europeias em um curso que ministrou no segundo semestre de 2008, na ECA-USP e que participei como aluno.

mundo interno das personagens é exposto ao leitor/espectador por meio dos monólogos que o ato de conversar das personagens provoca o interesse da expectativa de que todo aquele conteúdo interno monologado produza algum efeito no espaço/tempo objetivo. Porém, essa relação entre dentro e fora é mantida o tempo todo em suspenso, ou seja, não se precipita, como também a chuva iminente não se consuma. O que parece fazer o autor da peça é jogar com a expectativa historicamente constituída do leitor/espectador relativamente ao movimento típico do drama de “desaguar” as potências subjetivas na ação objetiva, como já sistematizava Hegel em seu *Curso de Estética* ao observar que no gênero dramático “a ação acabada decorre do interior do caráter que a realiza” (HEGEL, 2004, p. 200). e que “o interior é exposto em sua realização exterior, e o exterior é absorvido pelo interior” (idem, p. 202-203), de sorte que no dramático há uma relação de dependência mútua entre o lírico e o épico. Ao frustrar esse movimento tipicamente dramático de implicações mútuas entre os mundos interno e externo das personagens, ficcionalmente porque a situação cênica proposta não se desdobra, e formalmente porque a estrutura da peça determina a cisão entre o externo e o interno das personagens pela intercalação proposital de cenas de conversação e de monólogos paralelos, Bosco faz uso da conversação não como na “peça bem feita” praticada por autores do início do século XX (SZONDI, 2001), tampouco praticando a “costura rapsódica” (SARAZAC, 2002) dos dramaturgos contemporâneos franceses, mas simplesmente como situação ao mesmo tempo preche de drama e esvaziada dele pela cisão enquanto procedimento de arquitetura dramaturgica entre as cenas dos monólogos e das conversações.

A escolha de cindir os componentes interno e externo próprios do drama produz em *Cheiro de chuva* traços estruturais e no plano da representação, relativamente a *espaço, tempo, ação e conflito*, que a diferencia substancialmente de *Mais Um* e de

*Temporal*. Na peça de Bosco Brasil, o espaço da representação não possui a relevância das outras duas peças, já que na de Cássio Pires o lugar da ação determina a arquitetura e a movimentação dramáticas da peça, e na de Maza o lugar da representação funciona como pivô da ficção e simboliza o patrimônio cultural da família, ao passo que em *Cheiro de chuva* o lugar da situação cênica representada poderia muito bem não ser uma sala de aula de dança, poderia ser até mesmo um lugar indefinido, que nada de essencial mudaria na peça. O mesmo podemos dizer em relação ao tempo, que é elemento estruturador e também fundamental na ficção tanto em *Mais um* como em *Temporal*, ao contrário da peça de Bosco, em que nem nas cenas de conversação, nem nas dos monólogos paralelos, o tempo existe como função da ação, o que corrobora com a problematização do drama, já que neste o tempo deve ser função da ação, como observa Lehmann:

A tradição aristotélica da dramaturgia do tempo tinha por meta - assim podemos resumir - nada menos que *impedir a manifestação do tempo como tempo*. O tempo como tal devia permanecer reduzido a uma insignificante condição da ação, devia permanecer imperceptível, e para tanto havia as devidas regras. Nada deve desviar o espectador do rumo dos acontecimentos dramáticos (LEHMANN, 2007, p. 327-328).

Quanto ao par *ação/conflito*, se nas duas peças do capítulo um sua ocorrência não está satisfeita conforme a clássica fórmula dramática em que caracteres possuidores de vontades chocam-se com outros caracteres que possuem vontades contrárias, fazendo movimentar a ação da peça,<sup>19</sup> ao menos apresentam personagens esforçando-se para

---

<sup>19</sup> Citando Hegel, Pallottini afirma que “a progressão dramática é a precipitação contínua até o fim, o que se explica exatamente pelo conflito. Como a colisão é o ponto angular e saliente da marcha, à medida que as forças contrárias chegam ao ponto maior do desacordo entre sentimentos, objetivos e atos, mais se sente a necessidade de uma solução, e mais os acontecimentos são impelidos a esse resultado”. (PALLOTTINI, 1983, p. 20).

expressar suas idiossincrasias que chocam-se com forças manifestadas por outras personagens (*Mais um*) ou personagens que não detêm o poder de fazer avançar a ação, mas relacionam-se por meio de conflitos interpessoais (*Temporal*). E em *Cheiro de chuva*, o que temos é a ausência do conflito entre personagens e a consequente anulação da ação dramática. Existe sim uma tensão, mas ela está fora do âmbito da relação intersubjetiva das personagens, ela é de outra natureza, diz respeito ao arranjo que “a mão de fora” executou ao separar o material interno das personagens de suas ações externas e intercalá-los no transcurso da peça para jogar com a expectativa do leitor/espectador, como dissemos acima. E mesmo o que se poderia chamar de *conflito interno* das personagens expressos nas cenas dos monólogos (suas vacilações, dúvidas, desejos opondo-se a medos, etc.) é destituído de contraface no plano objetivo, como requer o drama.<sup>20</sup>

Os monólogos da peça, ou mais exatamente, os monólogos internos paralelos expressos pelas personagens são como que um “bailado” de temas, desejos, expectativas, pedaços de reminiscências mais e menos antigas, que vêm e vão mais ou menos livre e associativamente. Por conta da necessidade e convenção teatral, são verbalizados pelos atores e obedecem ao dispositivo que o autor determinou de serem pronunciados na direção da imagem especular da outra personagem e, como tal, enunciados para o outro da cena (“Você vai fazer igual quando perguntarem se algum dia se apaixonou por um de seus alunos”). Porém, conforme a convenção da peça, as personagens não escutam as falas uma da outra, o que produz o resultado do paralelismo e do monólogo. Por outro lado, no teatro toda fala está em busca de um destinatário, e a

---

<sup>20</sup> “A existência de vários vetores no ser humano, a complicação psicológica, a complexidade da alma do homem são as justificativas e a explicação do conflito interno. Ele é a concretização dessa complexidade. Sua expressão, em atos ou palavras, é a objetivação da colisão interna, ou seja, a *atualização* (para usar terminologia aristotélica) de uma de suas potências” (PALLOTTINI, 1989, p. 80).

tradição manda que esse destinatário seja estimulado por aquela fala e responda ao estímulo por meio de atos e outras falas que, por sua vez, provocarão estímulos e respostas no interlocutor. Porém, tal clareza é prejudicada nas cenas dos monólogos, não por serem monólogos, mas pela indicação de que falam à imagem do outro, como se dialogassem.<sup>21</sup> Essa falta de clareza do destinatário faz com que as falas revistam-se de uma espécie de lirismo, acentuado na peça por descrições de detalhes com forte capacidade de produzir recortes de imagens no leitor/espectador, como se o enunciador estivesse conduzindo a percepção do leitor/espectador com uma câmera de cinema a fazer closes em determinados objetos:<sup>22</sup>

ALUNO – E você estava ali... dava pra ver através da porta de vidro giratória... você estava ali, sentada na beira da poltrona de couro verde-escuro, olhando pro copo cheio de gelo — o meu copo — a cabeça baixa... A porta giratória girava, como toda porta giratória tem que girar; girava e você ficava mais perto, ficava mais longe, ficava mais perto, ficava mais longe.

(...)

PROFESSORA – Eu fui olhar pra você, tentando entender o que estava acontecendo dentro de mim, e só aí percebi que a chuva estava passando. As pessoas já tinham saído da sua frente, mas você olhava pro céu, com o pescoço esticado pra fora, ainda protegido debaixo da marquise. Olhou, olhou, olhou... Fez uma cara de dúvida. E estendeu o braço. Pra se certificar que não caía mais nenhuma gota. Primeiro a palma da mão; depois o lado onde as veias saltam.

---

<sup>21</sup> Há inúmeros exemplos de cenas de monólogos na tradição do drama, porém com a clareza assegurada de que se trata de falares das personagens para consigo mesmas e com conexões entre esses falares e as ações e falares intersubjetivos expressos nos diálogos propriamente. A cisão entre os planos interno e externo dos falares é um recurso recorrente na chamada dramaturgia contemporânea, em peças como as dos franceses Michel Vinaver e Bernard-Marie Koltès.

<sup>22</sup> Menos explorado no teatro, o fluxo de consciência é uma técnica explorada em muitos autores de romance e talvez remonte a Dostoiévski, que o utilizou ao menos embrionariamente. Vamos encontrar esse recurso nas obras de célebres romancistas, como Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce, Albert Camus, Julio Cortázar e Clarice Lispector.

Podemos dizer que, no plano da representação, as personagens discursam para a imagem do outro como mero artifício retórico porque suas palavras destinam-se na verdade a si mesmas, porém mesmo assim não seria possível atribuir-lhes a função do monólogo próprio do drama, pois em *Cheiro de chuva* esses “discursos para si” não desaguam no plano objetivo, como observamos acima. Daí, esses monólogos, desprovidos de funcionalidade ficcional, serem uma construção discursiva dirigida para fora da cena, ou seja, para o leitor/espectador, e por isso mesmo tenham sido concebidos com a capacidade poética de suscitar imagens. Os monólogos, então, apresentam diretamente ao leitor/espectador o mundo interno das personagens para contrastá-lo com seu comportamento objetivo nas cenas das conversações, tratando-se, portanto, de uma *montagem cênica* deliberada avessa ao procedimento típico do drama, com seu “motor causal” e suas relações de interdependência entre vontades e ações. Esses monólogos, portanto, rompem a convenção intracênica típica do drama e priorizam a relação com o leitor/espectador.<sup>23</sup>

Ao fazer uso dos monólogos internos, ou fluxo de consciência, estaria Bosco Brasil lidando, ao seu modo, com um problema do drama já enfrentado por autores como Tchekhov, Ibsen, Strindberg e Arthur Miller, por exemplo. Trata-se do problema de pôr no drama um material não dramático, como demonstra Peter Szondi relativamente a esses quatro dramaturgos. Em seu livro *Teoria do drama moderno* (SZONDI, 2001), Szondi localiza o drama moderno entre o fim do século XIX e primeira metade do XX como crise resultante do esgotamento do modelo teórico do drama organizado pelo Renascimento e Classicismo nos séculos XVI e XVII. A crise se

---

<sup>23</sup> No capítulo um, pudemos observar que na peça *Mais um* a personagem Produtor enuncia um monólogo no quadro 4, ato II, de modo que evidencia o que Lehmann chama de eixo-*théatron* em detrimento do eixo intracênico (LEHMANN, 2007, p. 211-212). Porém lá a personagem discursa ostensiva e claramente ao leitor/espectador, resultando num efeito de humor, e aqui o direcionamento dos monólogos ao leitor/espectador é sutil.

dá porque os dramaturgos procuram acomodar material temático de caráter épico à forma dramática, gerando conflito entre material temático e forma dramática. O resultado é a corrosão da forma dramática pura em seus elementos: a *ação* por meio das *relações intersubjetivas* no tempo *presente* manifesta formalmente pelo *diálogo*. No início do século XX, a superação da crise do drama se dá pela precipitação do conteúdo épico em forma épica, empurrando a forma dramática pura para fora de cena, segundo o autor.

Szondi apresenta Ibsen como dramaturgo da crise do drama. O elemento épico nas peças do dramaturgo é responsável pela crise. Por meio da técnica da análise dramática, em que toda a ação já ocorreu fora da cena presente, no passado, a evocação desse passado pelas personagens não garante a presentificação desse passado, e sim a inserção do épico no drama, corroendo-o enquanto forma pura.

A par do presente temporal, a temática de Ibsen carece (...) daquele presente requerido pelo drama. Embora ela provenha da relação intersubjetiva, vive somente, como reflexo dessa relação, no íntimo dos seres humanos solitários e alienados uns dos outros. Isso significa que sua representação dramática direta é absolutamente impossível. E ela requer a técnica analítica não só para obter uma maior densidade. Sendo na essência matéria de romance, ela só pode ganhar o palco graças a essa técnica. Mas mesmo assim ela permanece em última instância estranha a ele. Por mais que esteja atada a uma ação presente (...), ela continua exilada no passado e na interioridade. Esse é o problema da forma dramática em Ibsen. Visto que seu ponto de partida foi épico, ele precisou atingir aquela maestria incomparável na construção dramática. Uma vez que ele a atingiu, a base épica tornou-se invisível (SZONDI, 2001, p. 44).

Com relação a Tchekhov, o autor nos diz que “a recusa à ação e ao diálogo - as duas mais importantes categorias formais do drama -, a recusa, portanto, à própria forma dramática parece corresponder necessariamente à dupla renúncia que caracteriza as

personagens de Tchekhov. Porém essa recusa é constatada apenas como uma tendência. Assim como os heróis dos dramas tchekhovianos, apesar de sua ausência psíquica, continuam a viver em sociedade e não tiram da solidão e da nostalgia as últimas consequências (...), tampouco a forma dos dramas renuncia de todo às categorias [ação e diálogo] de que carece enquanto forma dramática”. Em Tchekhov, as réplicas transformam-se em monólogos, porém “as palavras são pronunciadas em sociedade, não no isolamento. Mas elas mesmas isolam o que expressam. Quase imperceptivelmente, o diálogo inessencial transita desse modo para os solilóquios essenciais. Não constituem monólogos isolados, embutidos em uma obra dialógica; antes, a obra como um todo abandona neles o elemento dramático e se torna lírica” (SZONDI, 2001, p.49-50). Já em Strindberg,

O drama, a forma literária por excelência da abertura e franqueza dialógicas, recebe a tarefa de representar acontecimentos psíquicos ocultos. Ele a resolve ao se concentrar em seu personagem central, seja se restringindo a ele de modo geral (monodrama), seja apreendendo os outros a partir de sua perspectiva (dramaturgia do eu), com o que, no entanto, deixa de ser drama (...) [Em Strindberg], a dramaturgia subjetiva leva (...) à substituição da unidade da ação pela unidade do eu. A técnica da estação [agrupamentos de personagens secundárias gravitando ao redor da personagem central, bem como agrupamento de cenas sem vínculos lógicos] dá conta dessa substituição dissolvendo o continuum da ação em uma série de cenas. As diferentes cenas não estão em uma relação causal, não engendram, como no drama, umas às outras. Antes, elas parecem pedras isoladas, enfileiradas no fio da progressão do eu". (SZONDI, 2001, p. 58-60).

Mas é em *A morte de um caixeiro viajante*, escrita em 1949 por Arthur Miller que, segundo Szondi, os conteúdos das reminiscências vão se precipitar em forma dramática. Arthur Miller mistura formalmente em cena as reminiscências do passado de Loman, o caixeiro-viajante, e o presente. Esse procedimento epicizante funciona como uma

espécie de precipitação da temática tchekhoviana para a forma dramática. Após citar uma cena da peça em que Loman joga cartas com o vizinho e, ao mesmo tempo, conversa com a lembrança de seu irmão Ben, Szondi comenta:

Para poder configurar esse mal-entendido permanente na forma dramática, Tchekhov recorreu ao apoio temático da audição defeituosa [de uma personagem]. Aqui a configuração resulta formalmente do paralelo entre dois mundos, cuja representação simultânea é possibilitada pelo novo princípio formal. Sua vantagem em relação à técnica de Tchekhov é palpável. O tema de apoio, cujo caráter simbólico continua obscuro, é condição necessária, sem dúvida, para que o mal-entendido recíproco se apresente, mas oculta ao mesmo tempo sua verdadeira origem: a preocupação do homem consigo mesmo e com a reminiscência do passado, que só depois da superação do princípio formal dramático pode se manifestar como tal (SZONDI, 2001, p. 176).

Como nos quatro dramaturgos analisados por Szondi, o material temático dos monólogos de *Cheiro de chuva* refere-se aos conteúdos internos das personagens, porém recebem tratamento formal diverso. Se Ibsen e Tchekhov acomodam seu material de forma arrojada no interior dos diálogos, se Strindberg e Miller fazem precipitar em cena seus conteúdos intrassubjetivos fazendo as personagens dialogarem com seus “fantasmas”, Bosco Brasil expõe o mundo interno das personagens sem o recurso do diálogo, fazendo uso de uma exposição própria do romance, sem subterfúgios nem disfarces dramáticos. Por outro lado, o problema abordado por *Cheiro de chuva* não está no interior dos monólogos, mas no contraste deles com as cenas de conversação. Não se trata da realidade interna como a única a ser tratada, como propõe Raymond Williams para as peças de Ibsen, em que a luta trágica entre o desejo e os obstáculos dá-se dentro do indivíduo, de modo que só a realidade interna existe, e o homem é vítima de si mesmo (WILLIAMS, 2002, p. 135-136). Em Bosco, o conflito interno é afrouxado, na medida em que a interioridade dos sujeitos é exposta por meio de narrativas e descrições

em tom idílico e lamentoso de pedaços de vivências internas já passadas, embora permaneça no ar a iminência da precipitação desse material nas cenas de conversação, o que transgrediria a norma da “peça bem feita” em que estão baseadas essas cenas e, na ficção, comprometeria a norma do comportamento social conveniente entre as duas personagens.

Em consonância com Szondi (SZONDI, 2001 e 2004), Raymond Williams (WILLIAMS, 2002) compreende que os desdobramentos sociais e do teatro levaram à representação da interioridade do sujeito a tal ponto de sua desagregação, tendo esse movimento de foco no indivíduo iniciado com o advento do drama burguês (SZONDI, 2004) e chega à radicalização, alienando de tal forma o indivíduo do coletivo que leva à crise do indivíduo isolado e da formalização da personagem. Talvez possamos enxergar em *Cheiro de chuva* essa mesma problemática, porém posta na forma de dicotomia entre os conteúdos internos e o comportamento social do indivíduo a produzir uma tensão evidenciada pela escolha formal de exposição da matéria em cenas de monólogos internos e cenas de conversação intercaladas. Então, a peça estaria a representar o indivíduo contemporâneo cindido entre os conteúdos internos e seus comportamentos, talvez tendo estes últimos como meros estimulantes aos devaneios. Veja-se que no último monólogo do aluno, ele expõe seu plano de abandonar as aulas de dança porque decidiu viver com a esposa em Paraty, onde abrirão um pequeno restaurante e começarão uma vida nova. Expressa seu plano de abandonar as aulas sem que a professora saiba do seu amor e supõe que outros alunos virão e apaixonar-se-ão por ela. E a professora, por sua vez, em seu último monólogo, expressa sua percepção de que o aluno irá deixar as aulas porque aprendeu a coreografia, que está sozinha, sabe que foi feita para ser abandonada, mas gostaria que ele soubesse da sua paixão para eles terem vivido alguma coisa juntos de alguma maneira, não para viverem algo a partir daí. Por

outro lado, é recorrente nas cenas de conversação a opinião comum entre os dois de que a chuva não seria bem vinda porque causaria transtornos, as falas dele, afirmando que é um homem que não quer fazer nada que lhe cause complicações, as dela, dizendo que só sabe fazer alguma coisa se souber o passo seguinte, ou seja, se estiver segura das consequências. Tais falas seriam marcas de que as personagens acomodam seus desejos de um pelo outro em suas fantasias e parecem fazer uso da relação objetiva convencionada entre aluno e professora de dança como estímulo à movimentação dos seus conteúdos subjetivos com o cuidado de não deixá-los precipitarem-se na forma de relação intersubjetiva com as consequentes implicações no plano objetivo de suas vidas. As personagens estariam assim fazendo uso uma da outra para seu interesse privado, talvez como emblema da condição do sujeito contemporâneo, vivente de uma sociedade que oferece a receita do uso privado e hedonista do outro.<sup>24</sup> E essa condição estaria impressa na arquitetura da peça pelas cenas dos monólogos paralelos e cenas de conversação intercaladas, duas forças estruturadoras a travar a representação plena do sujeito dramático, de sorte que a peça estaria operando em sua estrutura uma ruptura com os preceitos dramáticos, na medida em que cria uma lacuna entre os dois aspectos complementares do drama, os conteúdos internos das personagens (apresentados na forma dos monólogos paralelos) e seus comportamentos externos (expostos nas cenas de conversação), ao mesmo tempo em que joga com a expectativa do leitor/espectador de que se conectem esses dois polos, mantendo latente a conexão por toda a peça, mantendo por meio desse procedimento uma tensão entre tradição e ruptura com o drama.

---

<sup>24</sup> Sobre o hedonismo como traço da contemporaneidade, veja-se LIPOVETSKY, Gilles. 2004. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla e LIPOVETSKY, Gilles. 2005. *A era do vazío. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri: Manole.

Se Bosco Brasil trabalha em *Cheiro de chuva* a conversação e os monólogos internos paralelos em cenas separadas, criando marcas nas rubricas para a alteração desses dois modos de operar o material cênico, há textos dramaturgicos que misturam esses dois modos, diluindo a passagem entre monólogo e conversa, podendo chegar ao ponto de obliteração dos monólogos e conversas enquanto tais, transformando-os em vozes a tecerem sentidos por meio da soma de informações, como que num jogral ou efeito coral.<sup>25</sup> Um exemplo de peça com arquitetura desse tipo é *A cicatriz é a flor* de Newton Moreno<sup>26</sup> Ela nos mostra uma situação cênica envolvendo duas mulheres que a rubrica inicial trata de apresentar como namoradas, sendo uma delas tatuadora e a outra a que oferece o corpo às tatuagens. E ainda conforme informação inicial do autor, a peça compõe, juntamente com *Dentro*, “o díptico do projeto dramaturgico *Body Art*”.<sup>27</sup> A situação cênica proposta é bem simples. Enquanto a personagem Tadoo prepara seus instrumentos para a tatuagem, a personagem Namorada despe-se, veste um roupão para

---

<sup>25</sup> O recurso muito usado em determinados experimentos teatrais contemporâneos de falas que se somam em lugar de se conflitarem gera um efeito coral e frustra o dialogismo dramático por promover um consenso entre os falantes (LEHMANN, 2007, p. 214).

<sup>26</sup> Doutor em Artes Cênicas pela USP, além de dramaturgo, Newton Moreno é ator e diretor de teatro e integra a companhia teatral Os Fofos Encenam. Dentre suas peças encenadas, merecem destaque *Agreste*, sob direção de Marcio Aurélio, ganhadora dos prêmios Shell e APCA em 2004, *As centenárias*, Prêmio Shell Rio 2007 e *Contigo!* e *Memória da cana*, ganhadora do Prêmio APCA 2009 de melhor espetáculo. A peça *A cicatriz é a flor*, junto com *Dentro*, fez temporada no Teatro de Arena, São Paulo, exibidas como uma espécie de díptico cênico, sob direção de Georgete Fadel, e recebeu publicação bilíngue (Português e Francês) em 2008 pela IMESP na Coleção Palco Sur Scène. Foi essa versão que usamos nesta tese e encontra-se transcrita na íntegra nos anexos.

<sup>27</sup> Chamar de *body art* ao conjunto das duas peças, considerando esse conjunto um díptico, já na informação que antecede as peças, funciona como índice da opção estético-temática do autor relativamente a esses dois textos, já que a *body art* diz respeito à utilização do próprio corpo enquanto suporte para as artes visuais, alçada à condição de movimento artístico-ideológico na década de 1960, com os performers realizando dilacerações e mutilações em seu próprio corpo. Díptico, por sua vez, pode ser o conjunto de duas obras do mesmo gênero, que se completam, mas também diz respeito a um painel pintado em duas peças, ligadas por meio de dobradiças e, na antiguidade, era um díptico a junção por dobradiças de duas folhas de madeira que recebiam uma camada de cera para funcionarem como uma espécie de caderno de anotações. De modo que tais informações nos indicam que *A cicatriz é a flor* deverá lidar com o corpo enquanto suporte à inscrição artística.

receber a tatuagem. A situação passa-se no consultório de Tatio, conforme indica uma rubrica. Ao longo da peça, poucas outras rubricas aparecerão, indicando pequenas movimentações das duas personagens, de modo que podemos resumir a movimentação cênica de toda a peça em poucas palavras: Tatio prepara seus instrumentos, a Namorada despe-se e veste um roupão, as duas beijam-se longamente duas vezes no decorrer da peça, brincam com o bisturi e, finalmente, Tatio executa seus cortes no corpo da Namorada. De modo que o interesse da peça recai sobre *o que dizem e como dizem* as personagens ao longo da peça. E é graças a suas enunciações que a ação – em si desinteressante – de tatuar (por meio de cortes com bisturi) - é carregada de sentidos que vão além do fato objetivo de cortar o outro.

Já no início da peça, na primeira fala de Tatio, podemos notar o foco do autor sobre a linguagem, na medida em que a arranja com cadência poética, embora não esteja grafada na forma de versos, mas que poderíamos perfeitamente dispor dessa forma:

Na galáxia do ouvido,  
existem segredos em estufa,  
desconhecidos do senso.  
A língua perfura a toca,  
aguando a memória por dentro.  
E voa, depressa, uma imagem,  
elétrica, nos fios da carne,  
madrugando, nos mantos do corpo,  
o que o corpo já sabe.

Veja-se que além da cadência, outros recursos poéticos são empregados na referida fala de Tatio, como figuras de linguagem (“galáxias do ouvido”, “a língua perfura a toca”, “imagem elétrica, nos fios da carne”) e a própria imagem metafórica da fala como um

todo para expressar a situação erótica da língua no ouvido da parceira sexual. Chama a atenção também a referência ao ato cerimonial que o termo “mantos do corpo” evoca, pois que tal evocação será recorrente e configurar-se-á na atmosfera predominante ao longo de toda a peça. Após essa fala, a funcionar talvez como uma espécie de *prólogo* da peça, as duas personagens enunciam suas falas intercaladamente em forma de conversação, sempre em tom poético, como, por exemplo, quando diz a Namorada “Nos meus banhos, desço minha mão para ouvir tua voz na minha virilha”, ou ainda: “Posso abraçar tua voz, ensaboando minha pele, eu posso beijar as palavras que você me diz. Acariciar. Arranhar como um grito desesperado. Fazer cócegas como num sussurro” para referir-se às cicatrizes que a parceira fez em seu corpo, e também quando diz:

Lasciva, abri nosso diário, membro a membro, beijo a beijo, letra a letra.

Eu me pus nua para outros. Vários. Ofereci tua delicadeza.

Rompi o silêncio por baixo de minhas vestes.

para significar que ofereceu sexualmente seu corpo a outras pessoas, momento da peça a partir do qual inicia-se um fragmento de narrativa poética em que a Namorada conta suas experiências sexuais, sempre por meio de recursos próprios do poema, como metáforas, metonímias, sinestésias, ecos sonoros entre palavras, imagens e a mistura sofisticada de sentidos, como no exemplo abaixo:

Línguas ásperas e mornas, me lendo com gula.

Rasgaram nossa pele, machucando rimas e borrando a caligrafia estudada

horas. Ardiam metáforas de sangue a cada corte.

Sofri as minhas lágrimas e as tuas, enquanto me embriagava em cada gozo

( *Pausa* )

Perdão.

Mas...quando o outro leu você no meu corpo... eu te amei tanto.

A seguir, as falas voltam para a conversa, porém sempre atravessadas por digressões poéticas, de modo que a interlocução fica obliterada:

NAMORADA ( *sem forças, ameaçando um corte em tatoo com o bisturi* )

Você não tem lembrança alguma gravada na sua pele, você se lava e fica limpa  
E fica outra. Eu me lavo e deságuo sempre em mim mesma. Sempre. Eu me lavo para  
dentro do mesmo cheiro. Eu me armazeno. Vocação para gaveta, álbum e arquivo. Eu  
fico para testemunho.

TATOO

Uma vez brincaram de pérolas, costurando-as em meu peito. Eu as guardo, rítmicas, ao  
compasso do meu lado esquerdo. Minhas pérolas pingentes impressas no meu peito.  
Quero dividi-las contigo. E nem me lembro do sangue que ofereci. Minha memória é de  
outros líquidos. Mas, você se engana, minha memória não evapora.

À noite, no escuro, eu te toco para lembrar como te amo. Aprendo a ler no relevo da tua  
pele. Nos montes de letras, no alfabeto de cartilagem, eu te toco para me certificar. E  
durmo, deslizando minha pele por nossas juras.

Cada cicatriz ensina uma alegria. ( *Pega o bisturi de volta* )

E a partir daqui, as duas passam a remontar, por meio de falas que se somam, num efeito jogral, ou coral (LEHMANN, 2007, p. 214), a história de suas sessões de tatuagem com Tatoo gravando palavras e frases poéticas de amor no corpo da Namorada, de modo que esses encontros parecem significar o esforço de transubstanciar a palavra em ato, referindo-se, talvez, ao ato bíblico da criação em que o verbo torna-se carne, reforçando a atmosfera de cerimônia da peça:

TATOO (...)

Na tua nuca, eu escrevi a data de nosso primeiro dia juntas.

NAMORADA ( *passando a mão na nuca* )

02 de março de 2003.

TATOO

Nas tuas pernas, escrevi:

NAMORADA ( *passando a mão nas pernas* )

“que o tempo seja nosso cúmplice”.

TATOO

Na planta dos pés, lá...

NAMORADA ( *passando a mão nos pés* )

...na raiz...

TATOO

...poema sobre seivas, sementes e frutos. Para germinar dia a dia, passo a passo. Você movimentou nosso afeto. Minhas palavras andam, caminham pelo teu corpo. Nossa história ganha o mundo. Tuas pegadas têm a minha medida. Seus passos falam de mim.

Quando você brigou comigo, na palma da tua mão, eu escrevi:

NAMORADA ( *alisando a palma da mão* )

“paz”.

TATOO

O sangue secava em paz. E eu dormi no teu colo, sonhando com teu perdão.

Em duas de suas falas finais, as personagens enunciam o caráter ritualístico de que se revestem as sessões de tatuagem:

NAMORADA ( *em off* )

Quando o sol se guarda para fora do teu lugar,  
lanço os balidos escuros das noites do meu sacrifício,  
Torno-me a presa que se oferece alegre para o rito.  
Sou a virgem a ser imolada  
E vim com minhas próprias pernas,

Com a minha vontade.

TATOO ( *em off* )

Sou quem rezo ajoelhada à sua frente

Quem cava oráculos na tua pele

Espero o sol se guardar para fora de nosso lugar

Para entoar balidos,

Afiar minhas armas santas,

E acender incensos com o aroma de teu sangue

Por fim, a Namorada entoa um longo monólogo que enuncia a busca angustiada por sua própria essência por meio dos rituais de tatuagem, como no seguinte trecho, falado diretamente ao público, conforme indica a rubrica, enquanto Tatoon a corta:

Quando penso em beleza, um músculo me pede poesia

Mas tem que obedecer a esta métrica, triste e flácido.

Não serei mais que estas fronteiras?

Tenho medo deste ataúde que me foi imposto,

Tenho medo que não haja outra aresta por baixo,

Que eu não possa outra pessoa,

Que eu comece e termine nesta cor.

Não serei menos que esta sombra que se desenha assustadora à frente do meu passo ?

Que se lança à minha frente

Sombra que trai as certezas deste contorno

Elástica, a sombra me alivia.

Quero outro território.

Que me abram na carne outras dimensões.

Tatoon, por sua vez, ao terminar seus cortes no corpo da Namorada, também fala de sua busca pela essência da outra por meio de seu ofício:

TATOO ( *Olhando o santo sudário em que marcou o corte da namorada* )

Quantas peles eu tenho que rasgar para te ver nua?

Quem beijou teus dentes?

Quem te tirou a mordida, a presa morna, a fome úmida?

Onde perdeste a possibilidade do amor?

Em qual mentira?

Em qual mentira?

Em qual mentira?

E na última fala da peça, Tatoon compara seu ofício ao dos chineses na produção da porcelana, transubstanciando o barro disforme em beleza artística por meio de cortes e modelagem, num trabalho extenuante em que criador e criatura misturam-se na mesma dor da criação:

TATOO ( *Luz apenas em Tatoon. Enquanto organiza a mesa com objetos de trabalho* )

Assim se feria o barro/argila quando os chineses faziam a porcelana. Desenhavam dor e beleza na massa disforme. Sentiam cada linha, cada curva, cada figura, como se machucassem a si mesmos. Seus dedos desmoronavam, cansados, fatias e fatias de carne despencavam. Horas trabalhadas, às vezes sem alimento e justa paga. Suas mãos tinham, ao final, esculpido o seu sacrifício. Doíam tanto que mal conseguiam segurar sua porcelana.

Doíam tanto que não conseguiam segurar a beleza.

Podemos observar que nesta peça Newton Moreno faz uso de fragmentos narrativos, conversação e monólogos digressivos enquanto recursos estruturais que também aparecem em *Cheiro de chuva* de Bosco Brasil. Entretanto, em *Cheiro de chuva* esses elementos obedecem a uma amarra arquitetural cujo funcionamento regular

e explícito emoldura a peça num padrão formal estável e previsível, qual seja, a intercalação rigorosamente planejada entre cenas de conversação e monólogos interiores. Já em *A cicatriz é a flor*, as conversas, as digressões e os fragmentos narrativos como que flutuam ao longo da peça, atravessando-se uns nos outros, corroborando, inclusive, com a atmosfera poética da peça, de modo que a tensão encontrada em *Cheiro de chuva* por conta do confronto estrutural entre monólogos e conversações inexistente aqui. Por outro lado, se lá os monólogos paralelos tendem a obliterar o tempo ficcional, as cenas de conversação tendem a devolvê-lo à percepção do leitor/espectador, enquanto que aqui, a redução da situação objetiva a algo extremamente simples somada aos monólogos digressivos, falas que se somam em efeito coral e tratamento poético das falas não deixam lugar a qualquer tensão do tipo da que aparece em *Cheiro de chuva*, de modo que não se produz aqui sequer a expectativa dramática em suspensão, como na peça de Bosco Brasil, e a consequência maior disso talvez seja a manutenção do início ao fim em *A cicatriz é a flor* da valorização da *performance*, ou *opsis* em detrimento da ficção, ou *mythos*.<sup>28</sup>

Em *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Ryngaert e Sermon lembram-nos que para Michel Vinavert (*Écritures dramatiques*), há a dramaturgia em que a palavra é instrumentalizada a serviço da ação e a dramaturgia em que a palavra não é instrumentalizada a serviço da ação (RYNGAERT, SERMON, 2006, p. 9), o que nos faz pensar que a peça de Newton Moreno estaria mais inclinada a esse segundo tipo de dramaturgia, na medida em que desmancha o drama, focando a linguagem, tratando-a poeticamente, em detrimento do plano ficcional, reduzido a quase

---

<sup>28</sup> Já observamos com Lehmann (LEHMANN, 2007, p. 211-212) que o uso dos monólogos tendem a valorizar a relação palco/plateia em detrimento da relação intracênica, provocando um apagamento do tempo/espaço ficcional em proveito do espaço/tempo da enunciação que, por sua vez, tende a confundir-se com o do receptor. Esse efeito é reforçado em *A cicatriz é a flor* pelo tratamento poético-formal que o autor confere às falas das personagens, que valoriza a enunciação.

nada.<sup>29</sup> De modo que a ruptura com o drama do ponto de vista arquitetural estaria no arranjo poético do material tratado em *A cicatriz é a flor*, ao mesmo tempo em que, no plano da representação, as personagens executam o esforço de transubstanciar as frases de amor em ato por meio das inscrições talhadas no corpo da Namorada como uma espécie de correspondência ao ato dramaturgico de fazer das palavras atos de fala poética e não veículos de transmissão de ações dramáticas. Entretanto, os limites dessa transgressão parecem insinuar-se no plano ficcional, na medida em que as personagens enunciam que as sessões de tatuagem são meios de busca angustiada da essência de si e do outro, ato esse que se confunde com o ato criador artístico por meio do qual essa essência talvez pudesse corporificar-se. Se por um lado, não há sequer o drama mantido permanentemente em estado de latência, como em *Cheiro de chuva*, por outro lado, a arquitetura ao modo de uma espécie de poema cênico de *A cicatriz é a flor* parece funcionar como ferramenta do trabalho exaustivo de escavação para encontrar subjetividades que seriam essências incrustadas na linguagem. Poderíamos talvez dizer que a peça transgride a arquitetura dramática de um modo o mais radical até aqui estudado relativamente às peças anteriormente analisadas por seu enfoque na linguagem enquanto enunciação poética, ao mesmo tempo em que simboliza essa atitude no plano ficcional, mostrando as personagens em seu jogo de transubstanciação das palavras em atos de amor e de criação artística por meio de suas sessões de tatuagem, ao mesmo tempo em que faz a manutenção de uma espécie de nostalgia do drama, na medida em que expõe por meio dos monólogos das personagens a busca de sua essência como que esboços de conflitos internos dramáticos. Talvez, em última instância, esteja a peça a expor a arte como meio de escarafunchar subjetividades e, ao mesmo tempo, como

---

<sup>29</sup> Sobre o Tratamento dado ao texto teatral próprio do fazer poético literário no teatro contemporâneo, tornando a peça uma espécie de poema cênico, veja-se, por exemplo, LEHMANN, 2007, p. 249.

porta de emancipação do sujeito, vítima de uma sociedade administrada. De modo que o movimento de resistência (ou esforço) ao apagamento do sujeito contemporâneo dar-se-ia por meio de uma espécie de evocação nostálgica (ou escavação) do sujeito dramático, originariamente burguês (SZONDI, 2001).<sup>30</sup>

Newton Moreno reduz a um mínimo a situação ficcional de *A cicatriz é a flor*, de modo que as falas das personagens deixam de servir de veículos de ação dramática, ou seja, deixam de configurar-se como diálogos dramáticos, para funcionarem como enunciações poéticas ricas em imagens, ritmos e polissemias. Entretanto, esse cuidado formal permanece emoldurado pelo plano da representação, já que, em última instância, todas as enunciações, formalmente privilegiadas, são falas das personagens vivendo uma situação ficcional proposta e mantida claramente à percepção do leitor/espectador. Essas falas veiculam as idiossincrasias, conflitos internos, digressões dessas personagens, que o leitor/espectador reconhece e a elas atribui como conteúdos das enunciações realizadas no plano da ficção, já que o apagamento do plano da representação não se dá radicalmente, como ocorre em outras peças que apostam nas falas muito mais como jogo de vozes, obliterando os referentes dos signos linguísticos que manipulam, distanciando-se sobremaneira do plano ficcional e investindo na

---

<sup>30</sup> “Como conceito histórico, ele [o drama] representa um fenômeno da história literária, isto é, o drama, tal como se desenvolveu na Inglaterra elisabetana e sobretudo na França do século XVII, sobrevivendo no classicismo alemão. Ao colocar em evidência o que *precipitou*\* na forma dramática como enunciado sobre a existência humana, ele faz de um fenômeno da história literária um documento da história da humanidade. Deve-se mostrar as exigências técnicas do drama como reflexo de exigências existenciais, e a totalidade que ele projeta não é de essência sistemática mas filosófico-histórica”. (SZONDI, 2001, p.26). Por outro lado, o foco da arte no sujeito, na interioridade, no indivíduo, no particular pode servir como defesa “contra uma sociedade que administra todas as dimensões da existência humana” (MARCUSE, 2007, p. 40).

\* Refere-se ao conceito de Adorno (*Filosofia da nova música*), que compreende a forma artística como conteúdo *precipitado*, que quer dizer uma dialética entre dois enunciados: o *enunciado da forma* e o *enunciado do conteúdo*, sendo que os conteúdos temáticos, advindos da vida social, tanto quanto a forma artística, já são formados, ou seja, já aparecem na forma artística com forma, não são meros conteúdos informes a serem formados pela arte.

materialidade das falas enquanto emissões sonoras, produzindo sugestões imagéticas e polissemias, mas principalmente buscando provocar efeitos acústicos sobre a percepção do receptor, de modo que se distanciam e muito do drama convencional.

Uma peça que envereda por esse tipo de experimento formal mais radical é *Pinokio* de Roberto Alvim.<sup>31</sup> Dela sequer conseguimos escrever um resumo, pois que não se prestaria a esse tipo de redução, já que não conseguimos destacar dela um mínimo de narrativa ou mesmo uma situação cênica clara, como acontece em *A cicatriz é a flor*. Com sintaxes retorcidas, sequenciamento de palavras inusuais, criação de neologismos, junções inusitadas de palavras, outras tantas inventadas a partir de fragmentos de palavras, as falas enunciadas seguem evocando fragilmente sentidos possíveis, porém provisórios, substituídos por outros igualmente apenas evocados, abandonados, retomados, num bailado ao mesmo tempo sonoro e semântico “esfumado”. Não podemos afirmar que as falas são ditas por *personagens*, na medida em que esta denominação relativa ao drama não caberia aos enunciadores das falas de *Pinokio*, peça tão distante de qualquer referência dramática que o autor opta por designar seus falantes como *figuras*, em conformidade com o uso de determinados

---

<sup>31</sup> Roberto Alvim é dramaturgo, diretor teatral e professor de Artes Cênicas. Desde 2009 é professor e coordenador do Núcleo de Dramaturgia do SESI de Curitiba-PR e dirige a companhia Club Noir, dedicada a encenar obras de dramaturgos contemporâneos. É autor do livro teórico *Dramáticas do transumano*, publicado no Brasil, em 2012, pela Editora 7 Letras, e foi o vencedor do Prêmio BRAVO! 2009 de melhor espetáculo teatral de São Paulo por sua encenação da peça *O quarto*, de Harold Pinter. A peça *Pinokio* esteve em cartaz no teatro Club Noir, em São Paulo, de março a junho de 2011, sob sua direção e integra o livro *Dramáticas do transumano*, além de ter sido publicada em 2012 na França, com tradução de Angela Leite Lopes, no *Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez: Nouvelles Écritures Théâtrales D’Amérique Latine*. Tive a oportunidade de assistir à montagem de *Pinokio* no Club Noir e experimentar o poder de provocações sensoriais da peça no receptor, na medida em que as falas são distribuídas no espaço cênico e enunciadas de diferenciados pontos do espaço, causando sensações por conta de seus arranjos fonéticos, timbres, ritmos, ancorados em frágeis evocações semânticas que pululam durante todo o transcorrer da peça sem, contudo, conduzir efetivamente alguma narrativa. A peça está transcrita integralmente nos anexos desta tese.

autores contemporâneos.<sup>32</sup> De modo que seria o caso de indagar se Roberto Alvim estaria prescindindo de personagens para falar diretamente ao leitor/espectador, como sugerem Ryngaert e Sermon relativamente aos autores contemporâneos que, por conta desse procedimento, fazem com que a escritura dramatúrgica torne-se mais lírica ou romancizada, de modo que o teatro afirme-se cada vez mais como obra de arte poética e menos dramática (RYNGAERT, SERMON, 2006, p. 9). Seja como for, embora o tratamento seja formal, os efeitos sonoros provoquem percepções inusitadas no receptor e ocorra a recusa do uso das enunciações como veículo à ação dramática, a peça oferece-nos pistas ao menos à evocação de fragmentos de possíveis conteúdos ficcionais, como que *dialogando* com conteúdos externos ao texto. O título, por exemplo, que faz referência a *Pinóquio* (ou *Pinocchio*, no original italiano de Carlo Collodi<sup>33</sup>), remete-nos à fábula universalmente conhecida e popularizada sobretudo por conta da animação produzida por Walt Disney em 1940, assim como a denominação de *grilo falante* para uma das figuras da peça, que, por sua vez, abre-a evocando a imagem de um boneco de madeira:

#### **O GRILO FALANTE.**

no princípio

um boneco

---

<sup>32</sup> Ryngaert e Sermon nos informam que a dramaturgia contemporânea põe em xeque o conceito de personagem e certos autores preferem falar de *figura*. (RYNGAERT, SERMON, 2006, p. 10-11).

<sup>33</sup> No texto do programa da encenação de Pinóquio, Roberto Alvim anuncia que “o título faz menção à fábula de Carlo Collodi, na qual um boneco transforma-se em ser humano”, ao passo que na sua peça “seres humanos metamorfoseiam-se em uma espécie de *transumanidade*” (in: ALVIM, 2012, p. 107). As *Aventuras de Pinóquio* (*Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*) escritas originalmente em capítulos numa série para um jornal de Florença, entre 1881 e 1883, foram publicadas integralmente no ano de 1883.

veioseivasmadeira

do jardim

a madeira

e o vento lá fora

só

o céu

raízes no céu

vazio

e as raízes

raízes no céu no ventre as raízes

do céu

no princípio um

só

do jardim um eco

e a vertigem

vertigem

perguntas?

Conforme solicita uma rubrica inicial, “em um salão vazio”, sob pouquíssima luz, inclusive com momentos de total escuridão,<sup>34</sup> as criaturas, ou *figuras*, como quer o autor, vão tecendo suas falas com predominância de aliteraões, ritmos que vêm e perdem-se (“pode a máquina só / satisfanar no dreno / vastos bolsões vastos / drenando

---

<sup>34</sup> A encenação no Club Noir de São Paulo, em 2011, optou por luzes que mal recortam partes dos corpos dos atores e, inclusive, há trechos em que os atores enunciam suas falas em total escuridão, sublinhando o enfoque da encenação nas emissões vocais, potencializando seus efeitos sonoros.

drenindo / à máquina / unzar-me / ele disse”), construções sintáticas bizarras em desacordo com a norma da língua portuguesa (“é bem de comer peixe eu / é tudo bem de comer eles não sente / eles não esses peixes nenhuma não / os peixes / nenhuma dor”) e até palavras e expressões de extrema sonoridade, quase que alheias a quaisquer sentidos, salvos esses por alguma referência mal esboçada no final da enunciação (“se com rurbôtos / do espelho + não / rostes de purcados / por onte vertens / em vãos de chão só / no alto nada de não + / RUR EM PEDAÇOS MAS UNANDO / sem temponão mas encarnado / em aço carne encarnado / um corpo”). E em meio a esse jogo retorcido da linguagem, parece ir-se afigurando como material da peça o nascimento, ou construção, de uma criatura, talvez misto de humano e máquina. E o tom da peça nos gera uma sensação de que se trata de uma espécie de cerimônia de um “parto mitológico”, reforçada pela referência bíblica da criação:

#### **A MULHER DE AZUL.**

de onde vem a dor?

ela grita

de onde vem?

grita ela sozinha no parque

porque não pode perceber

compreender ela não nenhum de nós ninguém até agora

que a dor não vem da doença não

que a doença é o caminho para além da dor

e ela grita sem percebercompreender

que o tumor é um bebê

que pare um corpo

sem cabeça

#### **O HOMEM VELHO.**

ele Adão

**A MULHER VELHA.**

ela Eva

**O HOMEM VELHO.**

este lugar

este tempo

o paraíso

reencontrado

redescoberto

**A MULHER VELHA.**

construído

inventado

E no final da peça, uma figura curiosamente denominada *agente da lei* produz uma longa fala construída em consonância com a norma culta da língua portuguesa, ao mesmo tempo em que nos sugere alguma referência ficcional enquanto situação cênica representada:

**A AGENTE DA LEI.**

Um corredor imundo. Comecei a andar devagar, muito devagar, comecei a me aproximar devagar da porta pesada de madeira que estava aberta, entreaberta, eu podia ver agora. E cada passo era dor porque minha pele estava gelada, porque um frio terrível fazia doer cada osso do meu corpo, cada músculo. Difícil respirar, o coração quase explodindo. Era medo. Era terror. Porque havia alguma coisa atrás da porta. Mas havia também o dever, a Lei, e eu empurrei e empurrei a mim mesma e entrei. E o que havia estava lá.

O que estava lá tinha a ver com aço e carne, nervos e motores, expostos. Sangue e óleo, circulando em tubos infinitos. Pedacos acoplados, em cicatrizes, ligados uns aos outros, os pedacos, costurados, nascendo, brotando uns dos outros, glândulas e metal, músculos, tendões, circuitos. Mas não uma cabeça, não, cabeça não, nenhum rosto, só partes. De um corpo. Uma criança? E os tubos, os fios, e o sangue, espécie de sangue, negro, sangue negro, óleo e sangue, circulando nos tubos, pelos canos, misturados em dutos.

E o que estava lá, aqui, diante de mim, à frente, tinha a ver com imortalidade também. E sexo. Orgasmos? Não – sexo. Eternamente.

É um menino?

A figura fala de um corredor imundo, de uma pesada porta de madeira que estava aberta e dá para um local onde se encontra uma criatura meio humana, meio máquina, o que nos sugere, por exemplo, que as demais figuras podem ser criaturas desse mundo estranho, do mesmo tipo dessa que a *agente da lei* descreve que está nascendo, ou brotando, ou sendo construída; e como são seres distintos do que entendemos como humano, sua linguagem é, do mesmo modo, estranha.

Recorrendo ao programa da encenação, escrito pelo próprio Alvim, mas também (e principalmente) considerando seu livro *Dramáticas do transumano*,<sup>35</sup> um conjunto de apontamentos programáticos de seu trabalho como encenador, dramaturgo e pensador do teatro, podemos compreender seu esforço de fazer de *Pinokio* uma peça do mesmo modo programática de seu projeto teatral, qual seja, em linhas gerais, a construção de uma poética de cena por meio da transgressão das lógicas convencionais da linguagem verbal, entendendo que esse tipo de construção inusual funda a construção de novos

---

<sup>35</sup> ALVIM, Roberto. 2012. *Dramáticas do transumano*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

*modos de subjetivação*,<sup>36</sup> já que para ele a linguagem precede o sujeito e, ao mesmo tempo, produz no receptor de suas peças uma espécie de choque de percepção que o leva a desautomatizar sua percepção do mundo, comprometida com a linguagem, o pensamento e o modo de estar no mundo impostos pela cultura hegemônica e sustentados pela indústria cultural. No referido programa da encenação de *Pinokio*, Alvim alerta para o que ele considera “o grande desafio para a dramaturgia, hoje”:

(...) problematizar a ideia de *trama*, de *conflito*, de *personagem* (esteios do drama tradicional, ligados ideologicamente a uma visão hegemônica acerca da condição humana), e, promovendo o desenvolvimento de uma obra com outras bases, conseguir fazer com que ela se tensione, crie ruídos, deslocamentos, desdobramentos, em suma: fique em pé, proporcionando uma experiência estética inaugural que amplie nossas vivências (ALVIM, 2012, p. 107).

Ainda no mesmo texto do programa da encenação, Alvim nos informa que a linguagem retorcida e inusual, “muito mais próxima da lógica da poesia que da lógica da prosa” presente em *Pinokio* aponta para “a criação de significantes que expandem e instigam nosso imaginário na invenção de novos significados (inexistentes até então)” e que possibilitam “a redefinição de nossa estrutura de pensamento, de sensibilidade, reconstruindo nosso modo de vermos a nós mesmos e de nos relacionarmos e estarmos no mundo”. E do ponto de vista temático, a peça corroboraria “para a construção de uma NOVA MITOLOGIA, de uma OUTRA HUMANIDADE, através do desenho de

---

<sup>36</sup> A Professora Sonia Regina Vargas Mansano da Universidade Estadual de Londrina, doutora em Psicologia pela PUC-SP, em seu artigo “Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade”, publicado pela *Revista de Psicologia da Unesp*, 8 (2), p. 110-117, tece considerações acerca dos termos do título de seu artigo, recorrendo aos conceitos propostos por Gilles Deleuze, Félix Guattari e Michel Foucault que, a propósito, são autores referidos por Roberto Alvim na construção de seu pensamento e fazer teatrais. Em linhas gerais, segundo a autora do artigo, o sujeito não é uma entidade estanque e essencial, mas a construção sempre em processo de subjetividades por conta das trocas vivenciais entre variadas subjetividades, e o modo de subjetivação diz respeito às escolhas (ou imposições) históricas de se constituir o sujeito ao longo do tempo e das culturas.

CRIATURAS-LINGUAGEM que se constituem como alteridades radicais: NOVOS MOLDES ARQUETÍPICOS” (os termos em letras maiúsculas estão conforme o texto do programa).

Em seu livro *Dramáticas do transumano*, Alvim nos explica o sentido que atribui a *transumano*, que está ligado ao desejo de ruptura dos paradigmas da modernidade, como por exemplo no seguinte trecho:

transumano é a invenção de desenhos (im)possíveis que propiciam experienciar a vida de outros (e imprevisíveis) modos. é a recusa de uma ideia, surgida no renascimento (com ecos da grécia do século V aC e do ethos cristão do século IV dC), que se expandiu (no iluminismo, e paradoxalmente também no romantismo) e vigorou até o final do século XX acerca do que seja o humano (e que tem agido como o maior mecanismo de controle jamais concebido); é a criação de outros modos de subjetivação, em desenhos instáveis que problematizam de modo radical uma ideia hegemônica acerca do que seja o sujeito

o TRANS aqui não implica em transcendência, mas sim na invenção de desenhos transitórios da condição (não)humana, em instabilidade e hibridação permanentes (ALVIM, 2012, p. 14).<sup>37</sup>

Conforme explica, sua dramaturgia predispõe-se a “problematizar os esteios do drama tradicional (*personagem, conflito* (sempre que identificamos um conflito, é porque se trata de um conflito normatizado), *trama*). E para tanto, é preciso inventar novas técnicas dramáticas, que ele investiga por meio de uma dramaturgia da fala: “se trata de uma dramaturgia da *fala* (de caráter performativo), e não da *palavra*”, pois que “o ponto essencial não é a *palavra*: como na magia, tudo só acontece se a maneira de *falar* ativar as palavras” (idem, p. 16-17), de modo que

---

<sup>37</sup> Estamos transcrevendo os textos de Roberto Alvim tal qual estão em seu livro, inclusive com o início de frases com letra minúscula.

quando se lê uma destas peças sozinho, em silêncio, os deslocamentos não se dão plenamente, só apontam ligeiramente (graças às diferentes tipografias). é apenas quando as ouvimos, faladas (ativadas) por atores, que os deslocamentos<sup>38</sup> podem se dar plenamente, pelas diferentes intensidades e texturas vocais, pelas diferentes habitações sensíveis instauradas imprevisivelmente no tempo e no espaço, momento a momento ... nunca se tratou de dizer coisas com as palavras, mas sim de fazer coisas com elas (ou de permitir que elas façam coisas conosco). neste sentido, não há limites para os usos da linguagem, nem há terreno que não possa ser tocado por estes usos (idem, p. 31).

Por meio de uma linguagem retorcida, de um texto teatral que soa como uma “língua desconhecida (idem, p. 17-18), Alvim pretende “situar-se contra qualquer forma linguística hegemônica”, promover uma espécie de invenção de outras humanidades (idem, p. 19, 21) e desencadear processos sensíveis autônomos em cada receptor (idem, p. 30). Seu projeto teatral propõe-se a criar

Outros desenhos da condição humana, que apontam para outras possibilidades de experienciarmos a vida, através da criação de arquiteturas linguísticas que transfiguram poeticamente nossa ideia estabelecida acerca do que seja o real e que nos proporcionam outros modos de habitar a linguagem (e, portanto, a existência) (idem, p. 15).

uma vez que para ele

a linguagem precede o sujeito

o sujeito é só um efeito de linguagem

---

<sup>38</sup> Os *deslocamentos* dizem respeito aos efeitos que se produzem por conta das emissões vocálicas dos enunciados das figuras por atores distribuídos no espaço cênico, graças a variações de ritmos, timbres, intensidades, projeções e direcionamentos das falas, modificações das disposições dos atores no espaço, etc. Trata-se, portanto, de jogar com a materialidade das falas menos do que com os significados veiculados pelas palavras, embora jogue-se também com a evocação de sentidos possíveis e com a referência a materiais temáticos ou fragmentos deles.

a fala é ação: criação de tempos, de espaços, de modos de subjetivação

a fala é a criação de mundos e de modos de habitarmos a vida

uma linguagem é uma forma de vida

*(a palavra é ação quando cria mundos, não quando comunica ou expressa)*

EU FALO: EU EXISTO (idem, p. 19).

De modo que o mundo pode ser mudado por meio da linguagem:

para mudar o mundo, completamente, só é preciso falantes e palavras – não palavras que expressem (e portanto compactuem com) sensações e vivências culturais, mas palavras que, atuando como gêneses bíblico, criem outros mundos, outras experiências de habitação da linguagem, distintas da vivência conhecida. aí mudamos o mundo – porque inventamos a nós mesmos (idem, p. 24).

Daí advém o que ele considera a dimensão política de seu projeto teatral, na medida em que

Uma obra de arte procura (sempre) ampliar a experiência humana de seu tempo. Para tanto, é preciso recusar as formas convencionais (ou ao menos problematizá-las) e partir para a descoberta e construção de outros sistemas, que articulem experiências distintas da experiência conhecida. O trabalho em arte é, assim, uma contrapartida dialética às formações culturais de massa (...) Quando um criador se coloca (...) diante da tarefa de realizar algo no campo da arte, tem necessariamente que se opor às estratégias usuais de construção empregadas em seu tempo e se lançar à criação de novas Poéticas. Se não o fizer estará agindo (por vezes ingenuamente) no campo da cultura – o que o coloca, inadvertidamente ou não, como um instrumento ideológico, mais uma engrenagem em nossos mecanismos sociais de controle (cada vez mais sutis, ardilosos, sub-reptícios) (idem, p. 89-90).<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Esse é um trecho do texto escrito por Roberto Alvim para o Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto de 2010 e foi reproduzido em seu livro *Dramáticas do transumano*.

Seu projeto teatral construiria, enfim, “fissuras, interstícios, brechas nos discursos da cultura, através de manipulações e invenções da linguagem, através de outras arquiteturas linguísticas (e portanto de outras arquiteturas de pensamento, de sensibilidade) (idem, p. 11), com consequências sobre a percepção do receptor, na media em que procuraria criar “um campo experiencial que propicie a cada espectador A RENOVACÃO, DE MODO AUTÔNOMO, DE SUA SENSAÇÃO DE MUNDO” (idem, p. 91).

Talvez possamos apreender de seu ideário teatral, de que *Pinokio* é um exemplar, que Roberto Alvim põe-se frontalmente contra o pensamento moderno no sentido de que o compreendem autores teóricos defensores ou opositores do que ficou cunhado como pós-modernidade<sup>40</sup> que, por exemplo, para Terry Eagleton (1998. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar),

é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas (apud PRYSTHON, 2002, p. 27-28).

Ou então, o que alguns autores chamam de pós-modernismo, como, por exemplo, Linda HUTCHEON:

---

<sup>40</sup> Não é nosso intuito demonstrar uma hipotética filiação de Roberto Alvim ao pós-modernismo, mas somente observar possíveis afinidades teóricas que podem ajudar a compreender seus procedimentos arquiteturais de seu teatro, notadamente de *Pinokio*.

[O pós-modernismo questiona os conceitos do] humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem (...) O pós-modernismo assinala menos uma desintegração ou uma decadência negativa da ordem, da coerência do que um desafio ao próprio conceito em que nos baseamos para julgar a ordem e a coerência (HUTCHEON, 1988, P. 84).

A afinidade de Alvim com autores como Deleuze, Nietzsche e Lacan (ALVIM, 2012, p. 11, 23, 24-), por exemplo, aponta para pressupostos filosóficos que talvez o impulsionem ao esforço de promover revisões críticas a respeito da modernidade e lançar-se aos experimentos de *invenções de subjetividades* e do mundo por meio de *aventuras da linguagem*. Assim, *Pinóquio* parece funcionar como uma peça programática de seu ideal de teatro, que implica o esforço de romper radicalmente não só com o drama, mas com o conceito de teatro como *representação*, daí a pesquisa incessante da linguagem para fazê-la funcionar como *atos de fala que buscam construir variados e flutuantes modos de subjetividades e o mundo em lugar de os representar*.<sup>41</sup> Seus procedimentos, seu esforço de ruptura e reinvenção da linguagem poderiam talvez ser pensados nos termos apontados por Lyotard:

---

<sup>41</sup> A arte clássica representava a vida, o real, o mundo; a arte moderna interpretava; e a “antiarte pós-moderna não quer representar (realismo), nem interpretar (modernismo), mas *apresentar* a vida diretamente em seus objetos. Pedaco do real dentro do real (veja as garrafas reais penduradas num quadro), não um discurso à parte, a antiarte é a desestetização e a desdefinição da arte” (SANTOS, 1986, p. 32-39). Citando McHale (*Póstrmodernist fiction*), Steven CONNOR afirma que “o caráter ontológico do romance pós-moderno\* é revelado em sua preocupação com a criação de mundos autônomos. Por conseguinte, em vez de perguntarem como um mundo pode ser conhecido, as ficções pós-modernas perguntam: o que é um mundo? Que tipos de mundo existem, como são construídos e como diferem entre si? O que acontece quando tipos distintos de mundo são postos em confronto ou quando fronteiras entre mundos são violadas?”. (CONNOR, 1992, p.105).

\* Embora Connor esteja discutindo o romance, talvez esse procedimento aplique-se a Roberto Alvim no seu modo de conceber sua dramaturgia e esforçar-se por construir mundos por meio da linguagem dramaturgicamente, até porque, segundo Ryngaert e Sermon, parece haver uma tendência entre os dramaturgos contemporâneos no sentido de que a escritura dramaturgicamente torne-se mais lírica ou romancizada, conforme já havíamos comentado (RYNGAERT, SERMON, 2006, p. 9).

O artista ou o escritor pós-moderno está na posição de um filósofo: em princípio, o texto que ele escreve, a obra que produz não são governados por regras preestabelecidas, e não podem ser julgados segundo um julgamento determinante, pela aplicação de categorias comuns ao texto ou à obra. São essas regras e categorias que a própria obra de arte está buscando”. (apud HUTCHEON, 1988, p. 33).

Seja como for, em *Pinokio* não se constroem personagens e nem sujeitos são delineados, mas predomina a ocorrência de esboços de subjetividades cambiantes, construídas por meio de usos da linguagem, talvez nos termos apontados por Stuart Hall para descrever o sujeito pós-moderno, para quem a identidade do sujeito se fragmenta, o sujeito é descentrado e a identidade cultural é flutuante e provisória (HALL, 2000). Porém, na medida em que há na peça de Alvim referências a outros *enunciados* (o *Pinocchio* de Carlo Collodi e o *Gênesis* bíblico), é possível pensarmos que os *modos de subjetivação*, no dizer do autor, e também o *enunciado* de sua peça, configuram-se por meio do *diálogo* com as referências que ele *evoca* (ALVIM, 2012, p. 27) ao longo das falas das estranhas figuras da peça, fazendo desse *dialogismo* ao menos *um* de seus *procedimentos composicionais*.<sup>42</sup> Ao dialogar com Collodi, *Pinokio* traz para a situação cênica proposta – mesmo que somente por *evocação* – o material cultural relacionado ao boneco de madeira que deseja tornar-se humano e, para tanto, precisa comportar-se em consonância com regras e valores explicitados na narrativa de Collodi, dos quais

---

<sup>42</sup> Considerando os termos *enunciado*, *diálogo* e *dialogismo* no sentido bakhtiniano, podemos dizer que “todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, ao menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, estão aí presentes. Um enunciado é sempre heterogêneo, pois ele revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói” (FIORIN, 2006, p. 24). Porém, “além do dialogismo constitutivo, que não se mostra no fio do discurso, há um outro que se mostra. Trata-se da incorporação pelo enunciador da voz ou das vozes de outro(s) no enunciado. Neste caso, o dialogismo é uma forma composicional. São maneiras externas e visíveis de mostrar outras vozes no discurso” (idem, p. 32).

ressaltamos a ascese relativamente ao trabalho como meio de *tornar-se gente*, que podemos entender enquanto valor burguês do capitalismo moderno. Lembremos que no final da obra de Collodi, após Pinóquio muito trabalhar e ajudar seu pai Gepeto no sustento da casa, por seu bom comportamento a Fada transforma-o em ser humano. Além disso, sua cabana transforma-se numa bela casa e seus poucos trocados transformam-se em muitas moedas de ouro.<sup>43</sup> Ou seja, o boneco não só alcança seu desejo de tornar-se um ser humano, mas conquista por seu trabalho e honestidade o status de humano no sentido burguês do termo. Ressaltemos que a espécie de gênese da criatura parida na cena de *Pinokio* dialoga também com o Gênesis bíblico, mito cristão da criação do homem. Ou seja, embora a peça apresente criaturas estranhas materializadas por meio de suas falas em linguajar *inventado*, não deixa de ter como base de criação uma matéria existente advinda da modernidade, mesmo que o autor tenha em mente a ruptura radical com os pilares da modernidade. E ainda podemos observar mais outros possíveis enunciados com os quais a peça dialogaria, como, por exemplo, o *Pinóquio* de Walt Disney, responsável pela divulgação massiva do *mito* do boneco que se torna humano. E nesse caso, a história de Collodi é *adaptada* aos parâmetros da indústria cultural para funcionar como produto do entretenimento de massa e veículo dos valores do capitalismo industrial da época de sua criação, impregnados inclusive da tecnologia de seu modo de produção<sup>44</sup>, pois como afirmam

---

<sup>43</sup> Estamos pensando aqui na discussão que Peter Szondi faz acerca do texto *A ética protestante e o espírito do capitalismo* de Max Weber e afirma que a ascese é uma virtude burguesa que aparece na peça *O mercador de Londres* de George Lillo (1693-1739). Segundo Szondi, essa ascese presente na peça de Lillo “serve ao louvor e à expansão dessa virtude burguesa, e é primeiramente essa intenção, e não a condição social de seus personagens por si só, que faz da obra um drama burguês” (SZONDI, 2004, p. 66 e seg.). Poderíamos, então, dizer que esse valor próprio do drama burguês é evocado na peça *Pinokio* na medida em que dialoga com o *Pinocchio* de Collodi.

<sup>44</sup> Walt Disney emprega na animação de *Pinóquio* uma tecnologia de ponta da época, o *tecnicolor*.

Adorno e Horkheimer é menos nos conteúdos que na sequência de operações padronizadas que a indústria cultural opera a manutenção do *status quo*:

[A diversão] é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretense conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a sequência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda diversão. O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, P. 113).

E na esteira da indústria cultural, ainda podemos observar em *Pinokio* uma possível referência ao filme *A.I. (Inteligência Artificial)*, dirigido por Steven Spielberg e lançado em 2001 que, por sua vez foi baseado nos contos de ficção científica *Superbrinquedos duram o verão todo*, *Superbrinquedos quando vem o inverno* e *Superbrinquedos em outras estações* de Brian Aldiss, escritos entre 1969 e 1999, que são também produtos da indústria cultural.<sup>45</sup> No filme, David, um super-robô criança com capacidade de sentimentos foi programado para amar para sempre a mulher que o comprou para aplacar seu sofrimento pela doença do filho internado com uma doença grave que o pode matar. O filho cura-se e o robô é abandonado pela “mãe” e perambula por lugares que, de certo modo, fazem eco com o ambiente sugerido pela peça *Pinokio*, numa

---

<sup>45</sup> Essas informações constam no prefácio do livro *Superbrinquedos duram o verão todo e outros contos*, de Brian Aldiss, publicado pela Companhia das Letras em 2001, com tradução de Beth Vieira.

aventura em busca da fada do conto de Collodi, acreditando que ela exista e que o transformará em ser humano para que a “mãe” o ame tanto quanto ele a ama, bem ao gosto e nos padrões de funcionamento estrutural próprios das ficções científicas cinematográficas da indústria cultural. No final do filme, David entra numa espécie de helicóptero subaquático e mergulha nas águas que inundaram Manhattan e encontra uma estátua da fada de Pinóquio no que parece ser os escombros de um parque temático. Ali permanece, suplicando à fada que lhe conceda a graça de ser uma criança humana. A cena termina em *fade*, há a indicação de que muitos anos se passaram e David é resgatado por robôs altamente evoluídos que se constroem a si mesmos e que agora habitam o planeta despovoado de seres humanos.

Ao mesmo tempo em que *evoca* produtos da indústria cultural (*Pinóquio* de Walt Disney e o filme *A.I.*) e valores burgueses do capitalismo industrial (por meio da referência ao *Pinocchio* de Collodi), a peça de Alvim produz uma tensão em relação a eles própria da réplica dialógica no sentido bakhtiniano, na medida em que rompe radicalmente com os padrões de estrutura composicional daqueles produtos desde a arquitetura de sua peça até a linguagem poética *inventada* de suas figuras em cena a enunciar falas capazes de provocar até mesmo sensações inusitadas no receptor porque são planejadas e construídas enquanto material sonoro. Essa tensão está longe do modo de tensão próprio do conflito dramático, mas talvez guarde deste algum traço de seu funcionamento, baseado no jogo de forças entre *enunciados* divergentes. Seja como for, o fato é que mesmo um projeto artístico que propõe rupturas radicais com a matéria cultural existente e mesmo com as estruturas composicionais usuais, como parece desejar o projeto teatral de Alvim, terá como limite de autonomia estética sua relação com a matéria existente que manipula. Do contrário, não haveria comunicação.

A verdade da arte também não é apenas uma questão de estilo. Há na arte uma autonomia abstrata, ilusória: invenção arbitrária privada de algo novo, uma técnica que permanece estranha ao conteúdo ou técnica sem conteúdo, forma sem matéria. Tal autonomia vazia perde a realidade própria à arte, que paga tributo ao que existe, mesmo na sua negação. Nos seus verdadeiros elementos (palavra, cor, tom), a arte compartilha-o com a sociedade existente. E por muito que a arte subverta os significados normais das palavras e das imagens, a transfiguração é ainda a de um dado material. É também esse o caso quando se destroem as palavras, quando se inventam outras novas - de outro modo, toda a comunicação seria cortada. Esta limitação da autonomia estética é a condição sob a qual a arte pode tornar-se um fator social. Neste sentido, a arte faz inevitavelmente parte do que existe e só como parte do que existe fala contra o que existe (MARCUSE, 2007, p. 43-44).

Por outro lado, a matéria tratada em *Pinokio*, por meio da *evocação* relativamente ao *Pinocchio* de Collodi, ou ao menos de modo indireto à animação de Walt Disney e ao robô David de Spielberg, em todos criaturas híbridas cujo projeto, em última instância, é configurar-se como *sujeitos* (pressuposto do drama), talvez arraste para a peça de Alvim uma espécie de esforço de construção de *modos de subjetivação* como projeto de gênese – nos planos dramaturgico e ficcional – de substitutos desses *sujeitos* (ficcionais e dramáticos), porém tendo-os como parâmetros a que a peça recorre, funcionando esses, em última instância, como modelos implícitos, mesmo que seja para negá-los explicitamente, o que talvez faça da peça uma exposição (na sua arquitetura e na matéria tratada) se não da condição do sujeito contemporâneo, ao menos a condição da perda de identidade e busca angustiante desse sujeito no mundo do capitalismo tardio. Afinal, em seu livro *Dramáticas do transumano*, parece-nos sintomática e reveladora a conclamação de Alvim:

Temos que enxergar a parcela de experiência humana (isto é, de *vida*) que ainda não foi sufocada pela tempestade de imagens e barulho da contemporaneidade. Temos que elaborar uma experiência estética que não ecoe ingenuamente nenhum dos discursos hegemônicos da cultura (...) Este teatro, embora seja também um contra-fluxo à cultura contemporânea, se sintoniza com a abstração crescente da vida hodierna e, particularmente, da vida urbana. O termo-chave de Anthony Giddens para esta abstração (ou alienação) é *desencaixe* (ALVIM, 2012, p. 100).

Enfim, talvez possamos pensar o esforço do projeto de transgressão radical do drama de Roberto Alvim por meio de seu *Pinokio* e seus limites nos termos de Fredric Jameson, para quem a impossibilidade de abarcarmos com a mente e com nossos órgãos de percepção (para representar) o terceiro estágio da revolução industrial, que é o estágio das máquinas de reprodução (cibernética, computadores), é causa da representação por simulacro e por fragmentação esquizofrênica, via estética, do capitalismo tardio (JAMESON, 1996, p. 58-64), ou conforme suas próprias palavras:

Não temos ainda o equipamento perceptivo necessário para enfrentar esse novo hiperespaço, (...) e isso se deve, em parte, ao fato de que nossos hábitos perceptivos foram formados naquele tipo de espaço mais antigo a que chamei espaço do alto modernismo. Então, a arquitetura mais recente – como muitos dos outros produtos culturais a que já me referi – posiciona-se quase como um imperativo para o desenvolvimento de novos órgãos, para a expansão de nosso equipamento sensorial e de nossos corpos até novas, inimagináveis e, talvez, impossíveis dimensões (JAMESON, 1996, p. 65).

# Capítulo três

## Reverendo-Deus-Consumus

### *A estrutura como material*

#### CASA-DE-MASSAGEM DE ADELE FATAL

REVERENDO

A Casa-de-Massagem de Adele-Fatal

As mãos de Adele táteis ágeis

Os pontos-de-energia tocam

do pescoço descendo a coluna abaixo até o gânglio-coccigeo-espinal

Pressão, eflurase, fricção, beliscamento, percussão, vibração

Uma delícia! Um alívio relaxante

Mãos de Adele-Fada

Os banhos-térmicos-quentes-sedativos-ou-tônicos

Os perfumes

Os óleos-lubrificadores

Ai Adele que alívio que calma

A Casa de Adele é um Paraíso

Donde anjos-tensos saem transpirantes-de-serenidade

Ai Adele gostaria que tuas mãos massageassem-SEMPRE

O meu membro, minhas costas, meus-peitos, meu umbigo, minhas coxas

Me purifica, me Santifica

Adele mãos santíssimas

E o convento Adele?

## O CONVENTO

ADELE FATAL

Eu tinha 14 anos

Mamãe morreu de barriga d'água

no leito-de-morte me fez um pedido:

Adele, minha filha, o mundo é cruel, o mundo é sujo, é corrupto

Te encerra num convento medieval

Fui para o convento

Madre Adele tomava banho nua, tinha dores nas costas

As mães faziam massagem

Eu fervia água com incensórios e enxofre

E o fumo da caldeira invadia o convento

Era uma sauna um forno um caldeirão infernal

“Deus tinha me escolhido” eu gritava descendo as escadas

“Maldita seja a sua escolha”

e as freiras todas se sufocavam

com a fumaça da Sauna que se alastrava pelo castelo-convento

e elas pediam piedade e clemência de deus

estavam Tontas Debilitadas Como Bonecas de Plástico Derretendo

Tossiam suavam copiosamente por todos os suspiros-poros

Sonambulentas imersas

Um fugiam deixavam o convento por meio de uma floresta-

cheia de fantasma&demônios

outras desfalecidas nos sanitários do convento

como vermes que se arrastam no estrume

Eu saí, Deus tinha me escolhido!

Eu tinha essa certeza

Abri essa Casa-de-Massagem-hidro-elétrica  
é a minha pena-penitente

### CELEBRAÇÃO

REVERENDO

Eu vim para que todos tenham vida e vida insaciável  
Às vezes eu sinto Adele, é transa-de-sensitivo  
Eu Penso que a tua casa é um convento medieval  
Tem horas que eu acho que eu vou me imolar como um Cordeiro  
num sacrifício

ADELE FATAL

Não faça isso padreterno

REVERENDO

È muita tensão Adele ...  
meus pontos de energia estão todos reprimidos  
mas tem a fé Adele  
& as tuas massagens que me relaxam  
e excita a minha vitalidadesagrada  
Estou bem, relaxado, sedado, maravilhado, purificado  
a tua Massagem me santifica Adele  
mãos santas operam milagres  
Adele antes de eu parir me oferece um charo

ADELE FATAL

Um charo um charo para o Santo reverendo, meninas

REVERENDO

Me serve também um Chá-de-Cogumelo-e-de-Papoula  
(elas trazem um charo-Kilométrico ele puxa  
puxa-excessivamente, fica chapado, tem acesso-messiânico,  
depois elas trazem Chá-Xícara-Chaleira, ele bebe  
elas-bebem Todos. Comunhão)  
É uma ansiedade-mística que não para nunca

Adele Minha Filha

PURGAR

ADELE FATAL

Reverendo o Sr. não vai purgar?

JANE

O Senhor não vai fazer catarse?

MISS BLAIR

O Sr. não vai gozar?

ADELE FATAL

É através do pecado que os homens se redimem para a salvação

(Reverendo e elas formam um Fuzuê-Erótico, no fim ele esta morto de cansado)

Gozou Santíssimo?

MISS BLAIR

Gozou Padre Santo?

REVERENDO

É uma cruz é um peso. Tragam um Urinol

Preciso mijar

(elas trazem um urinol-Papagaio, Ele urina

depois eleva o urinol-oferenda)

Tomai e Bebei&Babay deste cálice

Ele é o meu sangue que é dado por vós

ADELE FATAL

Não se torture tanto assim Santo Padre

MISS BLAIR

Não se martirize

ADELE FATAL

Não provoque uma anemia no seu Santo Korpo

JANE JÓIA

Não morra de Leucemia

O trecho transcrito acima da peça *Românticos da idade média* de Francisco Carlos<sup>46</sup> é a parte inicial de uma cena exposta ao leitor/espectador sem que ela seja dramaticamente preparada, pois que representa um recorte qualquer de uma dada situação e aparece após a exposição de outras cenas-fragmentos dramaticamente desvinculadas entre si e em relação à cena transcrita que, por sua vez, também não se vincula às cenas seguintes. Assim, a peça faz desfilar um amontoado de cenas que, se têm em comum a exibição de situações envolvendo um mesmo conjunto de personagens, não obedecem ao rigor causal dramático do ponto de vista da ação em movimento por meio do conflito de subjetividades. Antes da cena transcrita, a peça mostra Lobo-Podre, espécie de figura punk, dizer um texto sem que seja indicado ao leitor/espectador quem é seu interlocutor. Em forma de versos e explorando recursos sonoros das palavras, fala de si mesmo numa espécie de autoapresentação, um monólogo em forma de poema que, na falta da indicação do interlocutor, e pelo seu aspecto declamatório, leva o leitor/espectador a assumir o papel de interlocutor. Em sua fala, em meio a imagens escatológicas, Lobo-Podre apresenta-se como resultado e síntese de uma urbanidade decadente (“O meu nariz é uma chaminé de lixo-urbanoide”, “EU VOMITO: Vidro Ferro-velho Parafuso Graveto Material Plástico Soro-antiofídico tubo-plástico PVC ampolas Lama Pedregulhos tubos-de-ensaio Verme cimento Micro-computador”...). Na sequência, aparece uma fala de Jane Joia, namorada de Lobo-Podre, que embora esteja dirigida a ele, não se configura como diálogo, mas somente expõe a percepção que ela tem dele, um bruto ignorante, e, na segunda metade da fala, em tom

---

<sup>46</sup> Dramaturgo amazonense, Francisco Carlos cursou Filosofia na Universidade do Amazonas e reside em São Paulo. Além de autor, também pratica o ofício de encenador e costuma dirigir seus próprios textos. Em 2010, sua peça *Namorados da catedral bêbada* rendeu-lhe a indicação ao prêmio Shell de melhor autor, e *Românticos da idade média* esteve em cartaz no Teatro dos Satyros, no segundo semestre de 2009, com indicação da Folha de S. Paulo aos seus leitores; encenação essa a que assisti. O texto da peça foi-me cedido pelo autor e encontra-se transcrito integralmente nos anexos desta tese.

escatológico, expõe sua “ânsia medonha” de fazer sucesso como cantora. Passam, então, a um diálogo que inicia com a nomeação misturada e condensada de termos que evocam um trailer de sanduiches, resultando numa imagem de glotonaria urbana, e termina com uma discussão de ciúme entre os dois por causa de um senador dono de uma gravadora que teria seduzido Jane Joia. E quando parece que a peça vai engrenar seu mecanismo causal, a cena é suspensa para dar lugar à fala de outra personagem, trazida à cena sem preparação dramática, para declamar seu texto de amor para a amada que não se faz presente, para quem se apresenta como um “New-Romantic” e a quem oferece uma flor de plástico. Se o mote do amor romântico tornado kitsch vai voltar cenas à frente, o mesmo não se dará com o esboço do triângulo amoroso entre Lobo-Podre, sua namorada Jane Joia e o senador. Esse triângulo amoroso, mal rascunhado na cena anterior, ali mesmo expira. E a cena do “New-Romantic” Ângelo, “o adolescente do riso amargo” (epíteto que aparece já na descrição inicial das personagens) com sua flor de plástico, dá lugar à cena do Reverendo e Adele-Fatal (transcrita acima) do mesmo modo como todas as cenas da peça são substituídas por outras: sem reverência alguma aos preceitos da causalidade dramática. Cena essa que contém o padrão geral da estrutura da peça. E como ela nem as demais cenas possuem relações de causalidade dramática entre si, podemos dizer que a peça organiza-se por meio de um sequenciamento de *quadros* justapostos, distribuídos temporalmente por uma espécie de “mão épica”, ou rapsódica (SARRAZAC, 2002), numa montagem deliberada que passa muito distante da vontade das personagens envolvidas, com vistas, talvez, a um efeito de conjunto sobre o qual refletiremos no final deste capítulo. Como em todos os quadros da peça, este recebe um título, além de subtítulos que nomeiam e subdividem o quadro por assuntos. Embora se confunda com uma rubrica indicadora de lugar da ação, o título do quadro – “CASA-DE-MASSAGEM DE ADELE FATAL” – faz referência também à situação exposta

envolvendo as personagens que aparecem no quadro, ao modo de textos teatrais épicos, assim como os subtítulos (“O CONVENTO”, “CELEBRAÇÃO”, “PURGAR”, etc.), recurso absorvido pelo autor da técnica de montagem dramaturgica épica. O Reverendo (a descrição das personagens, no início da peça, já adianta que se trata de um “autocrata sanguinário” que “devora os bens dos fiéis”) inicia o quadro enaltecendo os serviços eróticos prestados na casa de massagem de Adele-Fatal, dirigindo-se diretamente ao leitor/espectador e, no final de sua fala, expressa para Adele seu desejo pelas massagens eróticas dela, misturando ao erótico termos do contexto religioso (“A Casa de Adele é um Paraíso/ Donde anjos-tensos saem transpirantes-de-serenidade”, “Ai Adele gostaria que tuas mãos massageassem-SEMPRE/ O meu membro, minhas costas, meus-peitos, meu umbigo, minhas coxas”). E quando Adele toma a palavra para contar seu passado como freira, mistura em sua fala elementos do alto-espiritual (incensórios, Deus) com elementos do baixo-corporal (demônios, caldeirão infernal, “Tossiam suavam copiosamente por todos os suspiros-poros”) e informa que, a pedido de sua mãe no leito de morte, encerrou-se num “convento medieval” onde, por conta das saunas que sufocavam todo o convento preparadas por ela, algumas freiras fugiam para uma floresta “cheia de fantasma&demônios”, outras desfaleciam “nos sanitários do convento como vermes que se arrastam no estrume”, enquanto outras tantas ficavam “debilitadas como bonecas de plástico derretendo”, num exagero fantástico que será recorrente ao longo de toda a peça. A menção a esse convento fabuloso medieval onde Adele passou sua vida de freira, ao mesmo tempo em que provoca um estranhamento temporal, indicando que a peça não se prenderá à verossimilhança, talvez apareça aqui a título de citação velada do livro de ficção *O nome da rosa* de Umberto Eco, que Francisco Carlos indica, no final de sua peça, numa lista intitulada “REFERÊNCIAS/PLÁGIOS/CITAÇÕES”, juntamente com o filme homônimo

produzido em 1986 e dirigido por Jean Jacques Annaud, além de pintores renascentistas como Hierónymus Bosch e Peter Brueghel, de quem o autor talvez tenha retirado inspiração para passagens fantásticas, diabólicas e de vulgaridade em tom satírico, que aparece já esboçado na fala de Adele sobre o convento, com floresta de “fantasma&demônios” e “vermes que se arrastam no estrume”.

Ainda no trecho do quadro transcrito acima, sob o subtítulo “Celebração”, o Reverendo, Adele e as “meninas” da casa de massagem promovem uma “comunhão religiosa” por meio de um “fuzuê erótico” e do consumo coletivo de drogas, o que propicia ao Reverendo um “acesso-messiânico”, e ele termina por oferecer sua urina em termos de um ritual que parodia uma liturgia (“[elas trazem um urinol-Papagaio, Ele urina/ depois eleva o urinol-oferenda]/ Tomai e Bebei&Babay deste cálice/ Ele é o meu sangue que é dado por vós”). Na sequência, o Reverendo realiza uma “oferenda”, numa derrisão de uma fórmula própria da missa católica: “Fumai, bebei & vos drogai/ Pois dos Eternos-Pobres é a Casa do Senhor-Santo-Porco-Rei-dos-Pobres”. A sauna é ligada e associada a uma fogueira para o sacrifício da purificação, de novo uma espécie de trocadilho por meio do deslocamento de um dado signo de seu contexto original, no caso, a fogueira da inquisição da Idade Média, que aparece no livro *O nome da rosa* de Umberto Eco e no filme de Jean Jacques Annaud, baseado no livro.

Assim como os autores analisados nos dois capítulos anteriores, Francisco Carlos, ao seu modo, também corrompe os preceitos do drama para compor suas peças teatrais. Como observamos, *Românticos da idade média* é o resultado de uma *montagem* de *quadros* que se sucedem sem alinhavos dramáticos, por justaposição de situações cênicas que vão sendo apresentadas e designadas por títulos e subtítulos aos moldes épicos. As rubricas, por sua vez, tanto quanto os títulos e subtítulos, têm um tratamento de estilo tal que as faz funcionarem para além da mera informação técnica típica das

rubricas dramáticas, como podemos observar tanto no quadro que transcrevemos (“elas trazem um charo-Kilométrico ele puxa/ puxa-excessivamente, fica chapado, tem acesso-messiânico,/ depois elas trazem Chá-Xícara-Chaleira, ele bebe/ elas-bebem Todos. Comunhão”), como ao longo de toda a peça. As falas das personagens, por sua vez, são dispostas em linhas curtas como num poema, e quando lidas como tal, obedecendo-se à respiração implícita nesse recorte das linhas, promovem um ritmo favorável à criação de imagens:

e elas pediam piedade e clemência de deus  
estavam Tontas Debilitadas Como Bonecas de Plástico Derretendo  
Tossiam suavam copiosamente por todos os suspiros-poros  
Sonambulentas imersas  
Umam fugiam deixavam o convento por meio de uma floresta-  
cheia de fantasma&demônios  
outras desfalecidas nos sanitários do convento  
como vermes que se arrastam no estrume

Como nas demais peças analisadas, nesta de Francisco Carlos também ocorre uma rarefação do enredo dramático que, embora não chegue ao grau de rarefação de *Pinokio* de Roberto Alvim, fica bem próximo das demais peças, pois além da falta de elos de causalidade próprios do drama, bem poucas palavras resumiriam seu entrecho: uma freira fugida de um convento da Idade Média abre uma casa de massagem onde vive com sua secretária e algumas garotas, recebe, para experiências “erótico-místico-midiáticas”, um Reverendo promíscuo, um punk e sua namorada cantora e um adolescente melancólico. Durante uma festa, recebem um telefonema que anuncia uma crise capitalista, organizam um piquenique e uma cruzada por uma floresta para conquistarem “a Terra-Santa o Santo-Prazer o GozoTotal” e se atiram numa cachoeira,

mas Lobo-Podre foge ao suicídio e é julgado e condenado à morte pelo coveiro da peça *Hamlet* de Shakespeare. O Anjo do Apocalipse condena todos ao sofrimento eterno e eles vislumbram a chegada à Disneylândia. Como podemos observar, além de fantástico, o entrecho deixa entrever a falta de amarra dramática entre os fatos. Desse modo, a peça como um todo não passa de um desfile de quadros soltos, o que, por conseguinte, retira dela qualquer traço de *ação dramática* (PALLOTTINI, 1983 e 1989). E mesmo no interior de cada quadro, o que poderia ser entendido como arranjo dialógico entre personagens em termos de *conflito*, não se sustenta, ou porque não se desdobra ao longo da peça, ou porque se desmancha sem consequências no interior do próprio quadro, como por exemplo a discussão entre Lobo-Podre e sua namorada Jane Joia, motivada pelo ciúme dele. E mesmo as falas das personagens são um misto de *conversas, monólogos, fala jograis – ou corais –*, sempre em tom declamatório (LEHMANN, 2007), permeados por alguns poucos microconflitos sem consequências dramáticas propriamente. E as personagens, por sua vez, são como que retalhos e evocações explícitas ou veladas de personagens retiradas de outros contextos literários ou teóricos, como Ângelo, o adolescente romântico, possivelmente uma paródia da personagem Werther de Goethe, o Reverendo, provavelmente inspirado na personagem Harry Powell, um falso reverendo do filme *The night of the Hunter* (*O mensageiro do diabo*), produção de 1956, dirigida por Charles Laughton, ou como Lobo-Podre, cujo perfil punk deve ter sido absorvido das leituras que o autor fez da tese *Visões perigosas: Uma arque-genealogia do cyberpunk*, de Adriana Amaral,<sup>47</sup> da novela cyberpunk *Neuromancer* de William Gibson e do livro de entrevistas *Please Kill Me* (*Mate-me por favor. A história sem censura do punk*), organizado por Legs McNeil e Gillian McCain,

---

<sup>47</sup> Disponível no site <http://pt.scribd.com/doc/22343971/Uma-Arque-Genealogia-Do-Cyberpunk-Adriana-Amaral>, acessado em novembro de 2012.

como relata Francisco Carlos no quadro de referências ao final da sua peça. Porém, a problematização das personagens, do ponto de vista dramático, dá-se também no sentido de que elas funcionam muitas vezes como porta-vozes de um discurso-paródia que ilumina uma gama de discursos trazidos de contextos vários para o interior da peça pela boca das personagens como objetos de derrisão, como por exemplo a referência à liturgia católica do trecho subintitulado “Celebração”, que transcrevemos no início deste capítulo, e em outros momentos da peça, que pontuaremos. Nesses casos, as personagens parecem despidas de sua condição como tal para assumirem uma função bivocal de revelar a voz do discurso parodiado e a voz que parodia, de modo que, nessas ocorrências, passam a funcionar mais como veículos de vozes do que propriamente como personagens (LEHMANN, 2007) que, mesmo quando se aproximam mais da função própria desse conceito, é para perambularem por espaços e tempos também corrompidos do ponto de vista da dramática. É assim, por exemplo, que a autoapresentação de Lobo-Podre ou a declaração de amor de Ângelo com sua flor de plástico, no início da peça, são carentes de tempo e espaço ficcionais, mas principalmente o tempo-espaço dramático é esfumado por conta da ausência de referência cronológica no sequenciamento dos quadros e pelas alternâncias de espaços ao longo da peça sem justificativa dramática (casa de massagem de Adele-Fatal, supermercado, estúdio de TV, a “Floresta-Negra do Inferno-Verde”, o consultório surreal do Feiticeiro Babá, o cemitério).

O que nos parece que principalmente diferencia o modo de corrosão dos preceitos do drama por Francisco Carlos em relação aos demais autores estudados nos capítulos anteriores é o fato de que ele manipula tanto o plano ficcional quanto os

elementos composicionais de sua peça por um viés do *pastiche* e da *bricolagem*,<sup>48</sup> associados, ao mesmo tempo, a um procedimento que ao menos guarda alguma semelhança com o conceito bakhtiniano de *carnavalização*, explorando situações fantásticas, o baixo-corporal com suas protuberâncias e orifícios, promovendo a derrisão de temas e signos religiosos, tratando cenas por um viés jocoso e grotesco e fazendo uso da paródia como discurso paralelo a iluminar com o riso o amontoado de referências que compõem a peça. Enfim, *pastiche*, *bricolagem* e *carnavalização*, embora sejam termos cujos conceitos mereceriam discussão que requereria um fôlego além do alcance deste trabalho – sobretudo a *carnavalização* –, passaremos a discorrer sobre eles com a brevidade e dentro apenas dos limites que julgamos suficientes para deles levantarmos os traços que parecem ocorrer e articularem-se na peça de Francisco Carlos.

Com relação ao *pastiche*, parece-nos suficiente para nosso propósito atermo-nos ao sentido dado por Jameson a esse termo (e que outros autores adotam), que o associa a um procedimento recorrente entre artistas contemporâneos. Embora o termo tenha sido apresentado por Jameson na década de 1980, em seu artigo “Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo” (JAMESON, 1985), seu significado ligado ao de cópia de estilos autoriza-nos a considerá-lo na verificação da peça de Francisco Carlos (escrita em 2009), sobretudo porque Jameson associa-o ao modo de produção artística vinculada à sociedade de consumo do capitalismo tardio e, no plano da ficção, *Românticos da idade média* enfatiza o tema do consumismo, seja por um viés do subentendimento (a casa de massagem implica o consumo dos serviços profissionais do local aureolados por significados mítico-religiosos, porém, parodiados), seja por vias explícitas no quadro

---

<sup>48</sup> Já de início, na primeira página, onde aparece o nome da peça *Românticos da idade média*, Francisco Carlos anota que sua peça é uma “tragédia-pastiche”; e no final dela, elenca uma série de obras teóricas, literárias e de outras linguagens das quais ele teria se apropriado para a construção de sua peça, numa espécie de ajuntamento de fragmentos de estilos e ideias.

intitulado “Joãozinho e Maria Perdidos na Cidade de Vidro, Ferro e Concreto Armado”, em que as personagens fazem uma espécie de confissão e apologia ao consumismo; mas também porque Francisco Carlos parece com prazer-se em compor sua peça *à moda* de autores que ele relaciona na sua lista de “referências/plágios/citações”, como se os estivesse *consumindo*.

Segundo Jameson, o impulso à cópia destituída de reformulações marcaria, no campo da arte, a sociedade de consumo, fazendo com que o artista ocupasse-se de recolher fragmentos de obras e estilos disponíveis num repertório cultural esgotado de novidades. Nas palavras de Jameson,

O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor (...) Daí, repetimos, o pastiche: no mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário. Mas isto significa que a arte pós-moderna ou contemporânea deverá ser arte sobre a arte de um novo modo; mais ainda, isto significa que uma de suas mensagens essenciais implicará necessariamente a falência da estética e da arte, a falência do novo, o encarceramento no passado (JAMESON, 1985, p. 18-20).

Como que obedecendo a um imperativo *retrô*, o artista reproduziria a partir da nostalgia de um passado que visaria atender a determinados anseios de uma época vazia de novidades. É como se o homem já tivesse utilizado todo o seu poder de criação e não houvesse mais possibilidades de novas criações. E na esteira de Jameson, Jair Ferreira dos Santos, em seu *O que é pós-moderno*, afirma que “das criações grandiosas de

Picasso e Joyce às brincadeiras e paródias atuais, sem força intelectual, sem regras estéticas, houve queda ou fim de padrões. A arte agora é pastiche e ecletismo porque perdeu a originalidade, não sabe mais criar” (SANTOS, 1986, p. 69). Já para Affonso Romano de Sant’Anna, que prefere considerar o *pastiche* um tipo, dentre outros, de *apropriação*,

existe uma relação entre o surgimento da técnica da apropriação e aquilo que Walter Benjamin chamou de “declínio da aura” na obra de arte. Ou seja, desde que nossa sociedade entrou na era industrial e que se tornou fácil reproduzir um original através de foto, disco, cinema, xerox, pôsteres, etc., houve uma alteração no conceito da própria obra de arte que deixou de ser aquele objeto único e insubstituível. Num universo onde as coisas podem ser reproduzidas e podem estar ao alcance de todos, a relação mítica com a obra se modifica. Haveria, pode-se dizer, uma relação entre a apropriação e a sociedade de consumo. (SANT’ANNA, 2003, p. 47).

Já o termo *bricolagem*, por estar associado ao ato de ajuntar, amalgamar diversos fragmentos díspares, pode ser compreendido como um procedimento complementar do *pastiche*, como entende-o Jameson, de modo que a junção dos dois procedimentos resultaria numa miscelânea de fragmentos de obras e estilos originais copiados e ajuntados na construção de um determinado artefato cultural. A porção do seu significado relativo ao apelo mercadológico do “faça você mesmo”<sup>49</sup> parece ter sido transferida para o campo da arte contemporânea em geral, na medida em que pressupõe a apropriação de artefatos já existentes, catados aos pedaços e disponíveis numa espécie

---

<sup>49</sup> “A palavra *bricolagem* é utilizada com frequência para identificar um método de ‘faça você mesmo’, aparecendo em revistas, sites, lojas e cursos de jardinagem, marcenaria, pintura, decoração. Esta prática surgiu nos Estados Unidos (*do it yourself*), decorrente do encarecimento da mão-de-obra especializada e do novo nicho de mercado que surgiu com a venda de produtos fáceis de serem usados, contendo poucas peças e orientação em manuais explicativos” (LODDI, MARTINS, 2009, *Anais do 18º Encontro da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas*, p. 3416).

de “prateleira cultural” e agrupados e combinados, prescindindo-se de bases canônicas para o ato de confeccionar artefatos derivados, como parece também ter sido transferido o seu sentido antropológico de construção “mitopoética”, oriundo do estudo de Lévi-Strauss acerca do modo de operar o pensamento de comunidades ditas primitivas em contraposição ao pensamento científico, conforme o antropólogo expõe em sua obra *O pensamento selvagem*, para quem aquele que faz bricolagem, o *bricoleur*, “se dirige a uma coleção de resíduos de obras humanas, isto é, a um subconjunto da cultura” (cf. LODDI, MARTINS, 2009, *Anais do 18º Encontro da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas*, p. 3417).

Embora cunhado como um procedimento oposto ao científico por Lévi-Strauss, a *bricolagem* parece invadir o próprio campo das ciências como proposta metodológica para o enfrentamento do que seus defensores consideram a *nova realidade fragmentária do mundo*, como é o caso, por exemplo, de uma comunicação registrada nos anais do 18º Encontro da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas, intitulada “Bricolagens metodológicas e artísticas na cultura visual”, em que se defende a *bricolagem* como metodologia de pesquisa nas artes plásticas e cita referências bibliográficas que tratam com minúcia o assunto, como por exemplo, *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens* (DENZIN, N. LINCOLN, Y. 2006. Porto Alegre: Artmed), *Investigación educativa y experiencia vivida* (VAN MANEN, M. 2003. Barcelona: Idea Books) e *Pesquisa em educação: conceituando a bricolagem* (KINCHELOE, J.; BERRY, K. 2007. Porto Alegre: Artmed). E também é o caso do artigo publicado na *Revista Educação & Realidade* de maio/agosto de 2012, sob o título “Tecendo a colcha de retalhos: a bricolagem como alternativa para a pesquisa educacional”, em que os autores, para defenderem a *bricolagem* como procedimento metodológico, afirmam inicialmente que

A intensidade das mudanças sociais em curso colocou em xeque o legado da modernidade. As verdades elaboradas pela ciência moderna têm sofrido fortes abalos. Até mesmo o modo de produzir conhecimentos é questionado nos tempos atuais. Dentre as alternativas emergentes, encontra-se a *bricolagem*. Os *bricoleurs* apelam para uma variedade de métodos, instrumentos e referenciais teóricos que lhes possibilitem acessar e tecer as interpretações de diferentes origens (in: *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 607-625, maio/ago. 2012. Disponível em: <[http://www.ufrgs.br/edu\\_realidade](http://www.ufrgs.br/edu_realidade)>).

E, ao final do artigo, citam dois dos autores também citados na comunicação sobre pesquisa em artes plásticas referida acima, dentre outros, reforçando a tendência favorável à *bricolagem* como procedimento metodológico da pesquisa em educação, evidenciada desde o início do artigo.<sup>50</sup>

Nos campos da publicidade e das mídias contemporâneas – campos diretamente associados ao capitalismo tardio, nos termos de Jameson, mas também condizentes com o plano ficcional de *Românticos da idade média*, e talvez com procedimentos composicionais de Francisco Carlos nessa peça – encontramos reflexões e defesas da *bricolagem* como modo vantajoso de operação na criação de artefatos midiáticos e publicitários. Em seu artigo publicado na revista *Fronteiras – Estudos Midiáticos*, vol. VII, nº 3 - setembro/dezembro de 2005, p. 195-205, sob o título “Algumas características das imagens contemporâneas”, os professores Maria Beatriz Furtado Rahde e Flávio Vinicius Cauduro afirmam no resumo que o artigo “busca analisar as representações visuais pós-modernas identificando as características fundamentais que as diferenciam daquelas consideradas modernas, assim como o efeito dessas diferenças

---

<sup>50</sup> É curioso observar que os autores subordinam a metodologia científica a “mudanças sociais em curso”, deixando implícita a opinião de que as *estruturas* sociais devem senhorear o pensamento científico.

nas criações produzidas pelo imaginário dos designers e na ampliação da sua liberdade de criação, graças à natureza inclusivista das novas estéticas que a pós-modernidade inspira”, já nos preparando para a exposição de prováveis vantagens de um método aglutinador de referências na criação midiática, foco de sua investigação. E, ao longo do texto, os autores vão demonstrando seu entendimento acerca do que chamam de *imagem pós-moderna*, associando-a às produções midiáticas contemporâneas, ao mesmo tempo em que descrevem o modo de composição dos artefatos midiáticos como um procedimento de *bricolagem*, embora não usem necessariamente o termo, como no trecho seguinte:

A imagem pós-moderna se tornou aparência, se relativizou, como observa Maffesoli (1995),<sup>51</sup> passando a buscar o ecletismo e combinando diversos estilos ou diferenças, arcaicas ou novas, numa colagem que funde o intelectual com o popular, o racional com o onírico. Passamos então a conviver com imagens de entretenimento, imagens irônicas, híbridas, satíricas, que constroem iconografias de comunicação flexíveis e que não mais procuram determinar o absoluto ou o verdadeiro, mas que se direcionam alternadamente ao encontro de muitas e variadas “verdades”, dando origem a complexos jogos imaginários, alimentados e apoiados nas novas tecnologias. Nesse panorama, as representações que as mídias constroem se tornam objeto central de investigação da pós-modernidade, porque “a realidade” não é mais definida exclusivamente pelos discursos das instituições e dos pensadores tradicionais, mas é cada vez mais moldada pelas representações e atores dos meios de comunicação (...) A nova visualidade pós-moderna é cada vez mais heterogênea e complexa pela liberalidade e profusão dos pontos de vista dos discursos artísticos atuais, acrescidos dos novos meios de comunicação audiovisuais, de alcance global, e das novas tecnologias digitais de representação visual, que estabeleceram em definitivo a cultura da simulação e da cópia sem limite das obras criadas em computador, causando assim o consequente fim da *aura artística*, como se conclui dos novos gêneros de representação visual. (p. 197).

---

<sup>51</sup> MAFFESOLI, M. 1995. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, p. 168.

Trecho esse suficiente para observarmos como os autores vão estabelecendo uma descrição do procedimento de *bricolagem* no fabrico de artefatos visuais midiáticos, tendo em mente esse procedimento contemporâneo em oposição e em vantagem ao jeito *moderno* e autoral de composição, comprometido com “verdades absolutas” preconizadas por “pensadores tradicionais”; vantagem proporcionada pela liberdade para amalgamar nos artefatos de mídia um punhado de “verdades” e estilos *à la carte*, sob o auspício das tecnologias de ponta. E como que anunciando a derrocada da autoria *moderna*, os autores afirmam que o artista “passa a ser visto agora como um intertextualizador de fragmentos e soluções estéticas de vários períodos, não mais como um descobridor de novas e mais sublimes soluções estéticas; e a mídia deixa de ser considerada um espelho objetivo e neutro da realidade social” (p. 198).

Já o professor João Anzanello Carrascoza, em seu texto “Duchamp e a anestesia estética na publicidade”, publicado na revista *Comunicação, Mídia e Consumo*, da Escola Superior de Propaganda e Marketing (vol. 2, nº 4, julho de 2005, p.. 61-76), considera a *bricolagem* um procedimento privilegiado da criação publicitária. “Nesse processo, [o redator e o diretor de arte] lançam mão de todo tipo de material cultural para criar as peças solicitadas. Ambos se valem sistematicamente, como matéria-prima, de citações de imagens e enunciados fundadores, interferindo em seu significado, o que nos faz pensar nos *ready-mades* de Duchamp”. Sem entrarmos no mérito da comparação feita entre o procedimento de Marcel Duchamp e o do publicitário, acrescentemos apenas que o professor define este último como

um *bricoleur*, já que sua missão é compor mensagens, preferencialmente de impacto, valendo-se dos mais diversos discursos que possam servir ao seu propósito de persuadir o público-alvo. Os “criativos” [redator e diretor de arte] atuam cortando, associando, unindo e, conseqüentemente,

editando informações que encontram no repertório cultural da sociedade. A bricolagem, assim como o pensamento mítico, é a operação intelectual por excelência da publicidade (p. 62).

A fim de observarmos na peça de Francisco Carlos a hipótese da articulação de procedimentos composicionais relativos à *bricolagem*, ao *pastiche* e a traços de *carnavalização*, vamos citar umas poucas referências acerca de alguns traços deste último termo, mas que julgamos suficientes para nosso propósito. Procurando expor em linhas bem gerais e em termos simples o sentido de *carnavalização*, José Luiz Fiorin afirma em seu livro *Introdução ao pensamento de Bakhtin*:

Essa literatura carnalizada ocupa-se do presente e não do passado mítico; não se apoia na tradição, mas critica-a e opta pela experiência e pela livre invenção; constrói uma pluralidade intencional de estilos e vozes (mistura o sublime e o vulgar; usa gêneros intercalares, como cartas, manuscritos encontrados, paródias de gêneros elevados, citações caricaturadas, etc.). Nela, a palavra não representa; é representada e, por isso, é sempre bivocal. Mesclam-se dialetos, jargões, vozes, estilos... (FIORIN, 2006, p. 90).

Ainda segundo Fiorin, o carnaval que interessou a Bakhtin – o da Idade Média – “é a esfera da liberdade utópica, em que uma cosmovisão alternativa se mostra”, tratando-se de um movimento centrífugo dos discursos que questiona os discursos oficiais, centrípetos, de modo que durante a vigência do carnaval medieval, instaurava-se uma espécie de questionamento lúdico de todas as normas (FIORIN, 2006, p. 92-93). Outro traço próprio do carnaval, agora segundo Robert Stam, em seu livro *Bakhtin. Da teoria literária à cultura de massa*, é o fato de que ele focaliza a vida corpórea e, ao fazê-lo, “oferece uma suspensão temporária da proibição e do tabu, transferindo tudo o que é espiritual, ideal e abstrato para o nível material, para a esfera da terra e do corpo (STAM, 1992, p. 45). E ainda conforme Stam, “o discurso duplamente orientado da

paródia, para Bakhtin, representa o modo de ‘carnavalização’ artística por excelência”, apropriando-se de um discurso existente e, ao mesmo tempo, “introduzindo nesse discurso uma orientação oblíqua ou mesmo diametralmente oposta à do original” (idem, p. 53-54). E conforme o próprio Bakhtin, o carnaval medieval é um estado peculiar do mundo que possui um caráter de renovação:

Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente (BAKHTIN, 1987, p. 6).

Para Bakhtin, diferentemente da paródia moderna,<sup>52</sup> que é negativa e formal, a paródia carnavalesca medieval nega a ordem vigente, ao mesmo tempo em que ressuscita e renova a vida por meio do riso festivo popular, que expressa uma opinião sobre um mundo em evolução, ao passo que o riso satírico moderno é daquele que, ao rir, coloca-se fora do objeto aludido, destruindo assim a integridade do aspecto cômico do mundo (BAKHTIN, 1987, p. 10-11). E ainda seguindo Bakhtin, o sentido de rebaixamento do elemento grotesco do carnaval é ambivalente porque ao mesmo tempo em que tem um valor destrutivo, é também regenerador, foca o baixo-corporal no sentido de degradação, morte, mas também no sentido de parto, nascimento (idem, p. 19-25). E Bakhtin também alerta para o fato de que “Ao perder seus laços vivos com a cultura

---

<sup>52</sup> Embora a primeira edição do livro *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento no contexto de François Rabelais*, de Bakhtin, tenha saído em 1965, na Rússia, ele foi escrito em forma de tese na década de 1940 sob o título *Rabelais na história do realismo*, de modo que o sentido de “paródia moderna” refere-se a esse contexto histórico.

popular da praça pública, ao tornar-se uma mera tradição literária, o grotesco degenera. Assiste-se a uma certa *formalização* das imagens grotescas do carnaval, o que permite a diferentes tendências utilizá-las para fins diversos”. Mas mesmo nas formas posteriores às da Idade Média,

(...) apesar das diferenças de caráter e orientação, a forma do grotesco carnavalesco cumpre funções semelhantes; ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo (idem, p. 30).

Para destacarmos em *Românticos da idade média* traços que poderiam ser atribuídos a um procedimento próprio da *carnavalização* e, a seguir, observarmos como esses traços articular-se-iam com recursos composicionais relativos ao *pastiche* e à *bricolagem*, comecemos pelo tratamento paródico que permeia toda a peça como discurso a iluminar com as luzes da derrisão outros discursos levados à cena. Algumas personagens, por exemplo, funcionam como porta-vozes de determinados discursos culturais que o autor expõe e sobre eles tece um discurso paralelo. Tomemos o caso da personagem Ângelo, desde o início identificado como “adolescente do riso amargo”, um “new-romantic”, uma espécie de kitsch dos típicos heróis românticos. É o que podemos observar na própria fala da personagem, na sua primeira aparição na peça, a anunciar – ele próprio – que é uma espécie de romântico “requeitado”:

ÂNGELO

O meu korpo  
Acidente-Geográfico-desconhecido  
Eu sou um New-Romântic  
Velhas Cantadas  
Apoiadas em frases Chavões  
do fundo Final do baú  
Traças&Mistérios  
Oh! Meu grande amor  
frases-passadas  
mas ansiedade-New  
Eu te provoco          outro pedaço amor  
Vem que terá alguma coisa  
Nem que seja o vazio experimental  
Nem que seja a sensação descartável  
Toma essa flor  
rosa-de-Plástico-artifício  
EU TE AMO MUITO!

Mas o holofote da paródia incide mais evidente sobre Ângelo na passagem intitulada “Lamentus Ecologicus”, em que ele, falando a Miss Blair, faz vir à cena ecos de um modelo do herói romântico extraído da literatura universal, ao mesmo tempo em que tensiona essa “aparição” com elementos decadentes identificados com a contemporaneidade, produzindo o efeito paródico:

Ó Charlotte amada-virtual, porque me abandonaste em terra abandonada. Pobre Werter, cartas e cartas, terra árida, amante abandonado, cama de asfalto, pó e cinza, selva de poluições, céu sinistro, cemitérios, tumbas, enterros, pistolas, urubus. Estamos afundados. Terra desolada, esqueletos de automóveis, cemitérios-sucatas. Selva de chumbo, caminhões de guerra, fogo e calor. Não esquece os

jacintos, coloca num copo d'água, senão eles morrem de nostalgia. Disseram de ti a menina dos jacintos arrancados da terra, fabricados de plásticos, oh! meu amor! se morro de paixão é artifício. Saudade artificial, jacintos de plástico. vou me suicidar vou tomar uma caixa inteira, 30 bolinhas de anfetaminas

Observemos que Charlotte é uma “amada-virtual” e que a cama dos amantes é de asfalto. Por outro lado, ocorre na fala de Ângelo uma profusão de palavras que condensam um *mix* de elementos relativos ao universo da personagem original Werther e à contemporaneidade: “pó e cinza, selva de poluições, céu sinistro, cemitérios, tumbas, enterros, pistolas, urubus. Estamos afundados. Terra desolada, esqueletos de automóveis, cemitérios-sucatas”. E no final da fala, Ângelo expõe sua inclinação romântica para o suicídio, só que fazendo uso de “30 bolinhas de anfetaminas”. Dessa forma, incorporando ressonâncias da voz romântica original, as falas de Ângelo também exibem uma voz paralela que se utiliza da primeira para produzir um efeito de zombaria, de modo que, aparentemente, a fala da personagem fica imbuída de uma ambivalência própria do dialogismo bakhtiniano. E esse mesmo procedimento paródico, podemos encontrá-lo na composição de outras mais personagens, como Lobo-Podre, que leva à cena referências do universo punk por meio de falas que remetem à agressividade punk, porém que recebem um tratamento estilístico de condensação de informações e imagens em grande parte responsáveis pelo efeito paródico e pela instauração da mesma ambivalência vocal que apontamos nas falas de Ângelo, como é o caso da fala que abre a peça:

LOBO-PODRE

Eu me fodo

Eu arrebento os lábios-da-vagina mais-segura pregada

Piroca-pênis-britadeira

Eu arrebento  
Caralho-gotejante de tanta fricção convulsiva  
Friq frik  
Pele-que-entre-e-sae-e-endurece-mole-de pele ferro  
Eu violento a boca-das-meninas-irgens  
Com o meu picolé-Molotov-erecto  
Eu mordo. Eu trituro. Eu tri-mordo  
Uivos-lobos-uivos-alto-falantes  
Do meio-da-florestamacabra impenetrável  
charcos-movediços  
areias-britadeiras que enfolem-para  
o-cú-da-goela-dos-pântanos  
ervas-daninhas devoram-o-intestino repleto-de-fantasia  
O meu nariz é uma chaminé de lixo-urbanóide  
Eu me sufoco eu me drogo eu me dopo  
Eu me dromedário

Nessa fala, por meio da condensação de imagens e informações relativas à agressão – aliás, mesmo as palavras escolhidas por si sós já são agressivas –, mas também pelo uso de metáforas e mistura de termos de contextos díspares e exploração de sonoridades das palavras (“Com o meu picolé-Molotov-erecto/ Eu mordo. Eu trituro. Eu tri-mordo”, por exemplo), vai-se montando um discurso paródico a iluminar a figura punk original, provocando uma espécie de desconstrução carnalizada da figura. Mas a desconstrução que mais poderia ser associada a uma composição carnalizada das personagens diz respeito ao Reverendo e à freira Adele Fatal, ambas desfigurações eróticas de figuras religiosas,<sup>53</sup> pois que a erotização por meio da exposição exagerada e grotesca do corpo

---

<sup>53</sup> “O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada). Ainda mais, certas formas

libidinoso talvez seja o que há de mais próximo em termos de traços de *carnevalização* na composição da peça. Observe-se, por exemplo, que o *negócio* da casa de massagem diz respeito a um ato religioso, trata-se de uma “pena-penitente”, no dizer da freira. Já o Reverendo, promove espécies de “orgias-rituais” na casa de massagem, onde os transe místicos são pautados por sexo e drogas, além do que, as falas dos participantes são pontuadas de referências ao baixo-corporal associado ao erotismo, bem ao gosto da composição carnalizada, como por exemplo quando Adele Fatal reúne suas meninas para uma “meditação”:

ADELE FATAL

(Entra na suíte)

Miss Blair vem fazer oração

traz o teu amiguinho

Seis horas ! O reverendo vai fazer meditações

vivemos numa época-de-crise

Estamos cercadas por tantos medos

o Reverendo clama aos Céus para que:

as nossas bucetas não se esgotem tão cedo

os nossos espartilhos não percam seus fetiches tentadores

os nossos quadris não percam seus mecanismos-frenéticos

e as nossas mãos não percam suas ágeis-habilidades

(Vão todos Meditar)

Por também lidar com o baixo-corporal, mas também com o elemento terra e com a morte associados, numa linguagem poético-grotesca, o quadro em que aparece o

---

carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana” (BAKHTIN, 1987, p. 6).

coveiro de Hamlet contracenando com Lobo-Podre parece ser composto bem ao modo carnavalizado, já que é construído dentro desses parâmetros.<sup>54</sup> Observe-se, por exemplo o seguinte trecho da conversa entre Lobo-Podre, Ego-1 do Coveiro e Ego-2 do Coveiro:

LOBO-PODRE

(Lobo podre fala no telefone celular com o Coveiro, em voz-fantasma.)

Não sei o que faz esse homem-escuro que berracanta enquanto rasga o cu da cova, o cu da terra, ou o próprio. Não tem consciência do seu cu enquanto cagava. De tanto cagar o cu já sabe o ócio e o ofício. De tanto cagar-cavar já se acostumou ao canto-rouco e ao traje de morte.

EGO-2 DO COVEIRO

(No celular)

Meto essa pá na tua cumbuca, arrebento teu crânio, daí ficas zozzo e pirado.

EGO-1 DO COVEIRO

(Canta)

A idade-monstro de garras, enfia suas garras de sexo nos buracos das minhas idades e me arrasta para o cu da terra como se de pó eu não fosse e de pó da terra eu não cheirasse.

(Dá uma cavada, revira a terra aparece um crânio)

EGO-2 DO COVEIRO

Aquele Crânio tinha uma língua & podia outrora cantar

E agora está em poder do Senhor-Verme

Descarnada a boca-partida

E batido Crânio pela enchada-do-Coveiro

Evolução Revolução Darwim

---

<sup>54</sup> No final desse quadro, como que fazendo uma citação de Bakhtin sobre a ligação que o carnaval medieval estabelece entre corpo, sexo, terra, morte e fertilidade, Francisco Carlos faz o coveiro dizer: “Existe uma relação-libido do homem&a terra/ BarroLamaGosmaMorraGala/ ÁguaMeladaLágrimaSêmen”.

Ossos que só servem para partida de fut-Krânio-Baal

Estão aí nesse fragmento traços próprios de uma composição carnavalizada, como o tratamento escatológico, o baixo-corporal, a morte, os orifícios e protuberâncias, o infernal e a terra, todos integrados e poeticamente associados entre si. Mas também faz-se necessário notar que nesse quadro do coveiro o grotesco parece não possuir a ambivalência própria da *carnavalização*, uma vez que o tom de zombaria é esfumado em benefício de um tratamento menos jocoso, talvez até porque o autor estivesse sob influência da cena original do coveiro de *Hamlet*, que ele cita como uma de suas fontes de inspiração. Mas, o carnaval toma conta do quadro em seu final, quando um coro de anjos trajados à moda de um bloco carnavalesco invade o cemitério e canta um réquiem “em dicção pauleira” a título de celebração do funeral de Lobo-Podre, e finalizam entregando ao punk uma caveira como se fosse ela uma máscara de carnaval, misturando o tétrico e a zombaria:

CORO [de anjos]

(...)

Sorri Lobo-Podre é Carnaval.

O Bloco dança patético nas alamedas-do-Necrotério

Tragam a oferenda-adereço

O teu-presente

Nunca recebeste presente algum na tua existência ansiosa

Papai-Noel sempre se esqueceu de ti Há-há-há-há-há-há Lobo-Podre

Recebe o teu Presente (O Anjo nº 3 entrega o pacote-presente-caveira)

LOBO-PODRE

Não reconheço esse Presente. (abre o Pacote)

CORO

É uma Máscara-Carnavalesca

Viva o Zé! Viva o Zé ! Viva o Zé Pereira !

LOBO-PODRE

Não consigo decifrar esse Presente

CORO

É o teu ego-Insatisfeito      Lobo-Podre      Há-há-há-há-há

Viva o Pereira-Lobo-Zé atrás da máscara-vomita-vidro-o-bloco-mortuário

Do modo como é composto, o coro de anjos pode ser perfeitamente tomado por um *bloco de anjos*, ao modo de uma manifestação carnavalesca que entram, cantam e zombam de Lobo-Podre numa festividade desejosa de suplantar a morte, trazendo objetos misturadamente macabros (“uma enorme vela branca de 1 metro”, por exemplo) e risíveis (“uma barriga-grávida e uma coroa de 7 estrelas”, por exemplo), além de uns usarem óculos escuros e outros, revólveres na cintura.

Outros quadros também são descritos pelas rubricas ou às vezes propostos implicitamente como verdadeiros blocos de carnaval, como por exemplo na descrição do conjunto de personagens que formam a “Cruzada-Moderna” desfilando pela “Floresta-Negra do Inferno-Verde”:

#### PROCISSÃO

(Misto-de-bloco-de-sujos do carnaval com aquelas Cruzadas-Medievais que iam brigar pelo Santo-Sepúlcro, festa e martírio, a frente: O Reverendo numa mão: a Bíblia, na outra: um Megafone onde ele-berra para fauna fera da Floresta-Negra do Inferno-Verde. Miss Blair/Lobo-Podre/Jane-Joia/Ângelo/Repórter-de-TV. Uns levam incensórios, outros bebem, outros tomam comprimidos, outros cortam Pulsos, outros se aplicam pico, outros tomam chá de cogumelo, crack, cheiro-de-lança-perfume, Miss Blair grita histérica)

Ou, por exemplo, quando o Anjo do Apocalipse entra em cena, já no final da peça, para anunciar a danação de que serão todos vítimas, e traz nas mãos uma “nave-espacial, suas janelas são monitores de TV”, como se fosse uma alegoria carnavalesca. Mas todos os quadros são, eles mesmos, como que *blocos* ou espécies de *alas* de uma exposição carnavalesca, por conta de seu sequenciamento sem amarras dramáticas e também pelo tratamento jocoso, paródico, grotesco, erótico, etc., dado à composição de cada um dos quadros que, em seu conjunto, poderiam bem ser compreendidos como um *desfile de carnaval*, talvez a funcionarem como *alegorias* de ideias inspiradas no repertório cultural extraído das obras teóricas e artísticas referidas pelo autor na lista que apresenta no final da peça, num total de quarenta obras, sendo dez textos teóricos, dezoito obras literárias (entre poesia e prosa) três filmes, oito pintores e uma música.

Dentre as obras artísticas da lista que Francisco Carlos aponta como referenciais à composição de *Românticos da idade média*, algumas podem ser identificadas pontualmente em determinadas passagens da peça, como por exemplo *Hamlet* de Shakespeare, com sua personagem do coveiro transfigurada no quadro macabro-jocoso das exéquias de Lobo-Podre, ou *Werther* de Goethe, que Francisco Carlos utiliza para parodiar a composição da personagem Ângelo, o “new romantic”, ou ainda o *Apocalipse* da Bíblia cristã, que deve ter inspirado a parte final da peça, com os anjos e as danações das personagens, além de ter inspirado também o tratamento apocalíptico que o autor dá ao ambiente urbano, nesse caso, associando provavelmente também o filme *Blade Runner*, dirigido por Ridley Scott, com seu estilo cyberpunk, tudo isso mixado com pinturas renascentistas que retratam o juízo final de pintores como Fra Angelico, e Giotto, ou com pintores como El Greco, em cujo quadro *O Enterro do Conde de Orgaz* criaturas celestiais são retratadas numa cena de funeral (quadro arremedado no funeral de Lobo-Podre), ou ainda mixado com o quadro do renascentista

Andrea Mantegna intitulado *O Triunfo da Virtude*, que alegoriza uma batalha entre o bem e o mal, todos eles pintores que, por sua vez, são apenas evocações que o dramaturgo trata de retorcer na mistura geral das referências para a composição de sua peça.<sup>55</sup> Nessa mistura, o *Apocalipse* parece ser a referência fundadora, com a qual as demais referências associadas direta ou indiretamente ao seu tema e ao seu tom dialogam no grande quadro do repertório cultural, espécie de *gôndola de supermercado* ao alcance da apropriação de Francisco Carlos, que amalgama por similaridade retalhos de obras, muitas das quais, elas mesmas, evocam, ligeira ou claramente, outras obras ou referências culturais, como *Neuromancer*, romance cyberpunk de William Gibson, que situa o tom apocalíptico num ambiente urbano decadente, ou *Anjo do Desespero* de Heiner Müller, que além do tom apocalíptico, é ele próprio composto por meio de procedimento similar ao de Francisco Carlos, na medida em que remete ao texto *O Anjo da História* de Walter Benjamin que, por sua vez, é uma apreciação crítica do quadro *Angelus Novus* de Paul Klee, releitura do pintor da iconografia fundadora, sendo todas essas referências utilizadas por Francisco Carlos, o que nos faz pensar, em termos semióticos, que talvez o maior referente de sua peça sejam outros signos que, por sua vez, são também signos de signos, de sorte a se montar um imenso quadro dentro do

---

<sup>55</sup> Outra referência pontual que podemos perceber na peça de Francisco Carlos é a personagem Harry Powell, um assassino e falso reverendo obstinado em arrancar o segredo de dois enteados para apossar-se do dinheiro que o pai das crianças havia escondido, no filme em preto e branco *The night of the Hunter* (*O mensageiro do diabo*), dirigido por Charles Laughton em 1956, com seu tom gótico e situações fantásticas; personagem essa que deve ter inspirado a construção do Reverendo de *Românticos da idade média*. Outra referência pontual é o poema de Brecht *A Cruzada das Crianças*, citada retoricamente no quadro da peça que mostra as personagens num supermercado arremedando as personagens do conto infantil *João e Maria*. Uma terceira referência pontual é a música-título do disco *Tubarões Voadores* de Arrigo Barnabé, metáfora do medo nas grandes cidades, que aparece na peça, por exemplo, no quadro em que as personagens da “cruzada” decidem atirar-se numa cachoeira, antes do que o Reverendo proclama: “Adele minha seguidora fiel, minha procissão-zorra, meu círio-suruba, temos que fugir Adele do mundo-pavoroso. A civilização-humana é uma maldição, gente comendo carne crua de gente com massa de tomate, mostarda e maionese. Esses monstruosos projetos-internacionais, as mídias esses elefantes das trans-comunicações a invadir o espaço-sagrado das nossas-meditações. Estamos nus em meio as megalópolis-gélidas, estamos sendo caçados por Cães-de-Caça-Andróides”.

qual signos produzem interpretantes, que são signos, que produzem interpretantes, etc., e o referente externo à linguagem tende a esfumaçar-se, instaurando-se na peça um estado de hiper-realidade, uma dança carnavalizada de “referências/plágios/citações” de signos, como avisa o próprio autor. Só para ficarmos em mais um exemplo dessa rede de referências, lembremos que o roteiro do filme *Blade Runner* foi inspirado no romance *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, do escritor de ficção científica norte-americano Philip K. Dick (1928-1982) que, por sua vez, é apresentado na tese de Adriana Amaral<sup>56</sup> como precursor do cyberpunk que, segundo a autora, “é um subgênero cuja tradição é herdada das visões obscuras e distópicas do romantismo gótico, e sua atitude origina-se de um passado de contracultura”.

Há também na lista de referências do dramaturgo obras literárias que parecem ter sido fonte de inspiração para a composição macroestrutural da peça, mas também do seu estilo linguístico. Por exemplo, Francisco Carlos pode muito bem ter concebido a estrutura fragmentária da peça por uma espécie de arremedo das *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade, ou dos *Cantares* de Ezra Pound que, nesse caso, podem também terem sido fonte para os experimentos linguísticos da peça, com sua sintaxe fragmentada, utilização de símbolos e palavras descontextualizadas ou inventadas. São obras transgressoras em sua linguagem e experimentação estilística que parecem fazer a predileção do dramaturgo, e que funcionam à moda de uma *forja retorcida* de seu estilo e linguagem ao mesmo tempo em que, em meio ao amálgama das tantas outras referências evocadas, são do mesmo modo materiais do mosaico dramaturgicamente que compõem a peça.

---

<sup>56</sup> AMARAL, Adriana da Rosa. 2005. *Visões perigosas. Uma arque-genealogia do cyberpunk – do romantismo gótico às subculturas*. Tese de doutorado, Faculdade de Comunicação, PUCRGs. Essa tese, por sua vez, também faz parte da lista de “REFERÊNCIAS/CITAÇÕES/PLÁGIOS” de Francisco Carlos.

Esse grande mosaico formado pelas tantas referências evocadas e submetidas à *apropriação*<sup>57</sup> do dramaturgo faz-nos pensar que a arquitetura de *Românticos da idade média*, formada por um amálgama de estilos *catados*, não só é suporte para *representar* a ficção, como também é, ela mesma, material da peça, ou seja, funciona como um conjunto de discursos que são *representados* na peça, talvez conforme diz Fiorin, ao comentar o conceito de *carnavalização* para Bakhtin, que na literatura carnavalizada, “a palavra não representa; é representada e, por isso, é sempre bivocal” (FIORIN, 2006, p. 90). Nesse caso, na peça de Francisco Carlos a estrutura em forma de mosaico estaria sendo exposta ao leitor/espectador como objeto de apreciação sob as luzes da paródia. Daí, em última instância, a estrutura da peça configurar-se-ia como um tipo de desfile de “blocos paradigmáticos”<sup>58</sup> a oferecer-se ao leitor/espectador como representação do real, dada a característica (e tradição) mimética do fenômeno teatral, ou porque, como propõe Carlos Gardin,

Ao sistematizar-se, [o teatro] busca sistematizar não só uma forma estética de representação, mas também uma forma de percepção da realidade e, portanto, um modo de traçar o percurso do real: criação ou sustentação de hábitos que produzem ou são efeitos do real. Na medida em que as tendências teatrais radicalizam sua forma estrutural colocando à mostra seus procedimentos permitem que nós, seus leitores, possamos compreender e ver, em estado de presentidade, a própria estrutura do real (GARDIN, 1995, p. 91).

---

<sup>57</sup> Em seu livro *Paródia, paráfrase e Cia*, Affonso Romano de Sant’Anna (SANT’ANNA, 2003) expõe os conceitos de *apropriação parodística* e de *apropriação parafrásica* como procedimentos de composição artística que faz uso de estilos e de pedaços de obras alheias, sendo a *parodística* a que parece condizer com a operação de Francisco Carlos em relação às suas fontes por conta da derrisão que o conceito implica.

<sup>58</sup> Tomamos emprestado o termo de Carlos Gardin (GARDIN, 1995, p. 102).

Aplicando o raciocínio de Gardin, em Francisco Carlos a estrutura do real seria, portanto, apresentada na estrutura da peça enquanto uma miscelânea de *discursos* que, ao serem iluminados pela paródia, provocariam uma espécie de choque de percepção no leitor/espectador, corroborando com a desautomatização de seus hábitos perceptivos (GARDIN, 1995, p. 61-62) e, enfim, a peça estaria a funcionar, em dado modo, como resistência aos procedimentos alienantes da indústria cultural, já que o que esta indústria faz é nos doutrinar a percepção com uma mesma e sempiterna estrutura representacional e do real, que a miscelânea estrutural iluminada parodicamente daria cabo de problematizar. Nas palavras de Gardin, esse tipo de peça teatral operaria “a destronização do discurso reinante, modelizador e automatizante” e instauraria “o discurso polissêmico, polifônico, carnavalesco, de vozes distintas que se confundem num mesmo canto” (idem, p. 145-146).<sup>59</sup> Desse modo, a peça estaria imbuída de um espírito carnavalesco, ou de traços de *carnavalização*, nos termos que descrevemos sucintamente páginas atrás. Ocorre, porém, que os sentidos que envolvem os termos *pastiche* e *bricolagem* em seu uso contemporâneo, que também norteariam a composição da peça, tensionam-se com o sentido de emancipação associado à *carnavalização*. Passemos, pois, a observar a operação composicional da peça sob a ótica do *pastiche* e da *bricolagem* para estabelecermos em que medida tais operações articulam-se com a de *carnavalização* e de que modo elas se tensionam na peça.

Das obras artísticas que compõem a lista de referências de Francisco Carlos, a ficção *O nome da rosa* de Umberto Eco nos chama especialmente a atenção porque nos

---

<sup>59</sup> Esclareçamos desde já que Carlos Gardin atribui esse potencial à dramaturgia de Oswald de Andrade, que apontou sem dó seu arsenal paródico para o discurso oficial político e cultural de sua época. Ainda assim, talvez seja prudente considerar, por exemplo, a suspeita de Roberto Schwarz de que a irreverência oswaldiana talvez inalasse um quê de “reverência com sinal trocado” (SCHWARZ, 2006, p. 27). Em relação à peça de Francisco Carlos, vamos verificar com mais acuidade se nela haveria algum potencial na direção da autonomia em relação aos discursos dominantes ou se os sinais inverter-se-iam.

parece que seja talvez uma fonte privilegiada para a composição do dramaturgo, uma vez que se condensam na peça uma série de evocações temáticas, situacionais e estruturais – retorcidas – da ficção de Eco na imbricação do medieval com o contemporâneo, como por exemplo os medos apocalípticos medievais associados com as inseguranças contemporâneas, a imensa biblioteca do romance de Eco num jogo de correspondência com a ideia contemporânea de repertório cultural como um banco de dados labiríntico e, provavelmente, também ressoando o conto *A Biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges, onde é apresentada uma biblioteca universal e infinita que abrange todos os livros do mundo, provavelmente transformada no supermercado-floresta da peça, ou o mosteiro de Eco que desaba vítima de incêndio no final, transmutado em “castelo-casa de massagem” que desmorona simbolicamente ou simplesmente “cai”, nas palavras do Anjo do Apocalipse da peça. E estruturalmente, a imbricação do romance histórico com a ficção policial de consumo em Eco deve ter contribuído para inspirar o dramaturgo a trazer *ecos* de referências clássicas (pintores renascentistas, Shakespeare, Goethe) para uma estrutura composicional fragmentária por meio da *bricolagem*.<sup>60</sup>

Mas a referência a Umberto Eco não fica somente no campo da ficção, pois o dramaturgo também inclui na sua lista de citações o livro de ensaios *Viagem na irrealdade cotidiana*,<sup>61</sup> em que o escritor italiano tece críticas por exemplo à televisão que, segundo ele, faz com que as pessoas dissociem o que é visto nela do que acontece na realidade, à Disneylândia, por sua artificialidade e superficialidade, às estratégias do

---

<sup>60</sup> Em correspondência por e-mail, Francisco Carlos afirmou-me que *Românticos da Idade Média* “é um texto-de-teatro-paródico a partir de uma ideia do escritor, filósofo e linguista italiano Umberto Eco de que por uma série de sintomas estaríamos vivendo uma nova Idade Média, sintomas como por exemplo: a proliferação de mídias, a fragilização dos grandes sistemas religiosos em favor do surgimento de pequenas e inúmeras seitas - o sagrado não é uma moda -, o recurso da coleção (listas e listas) e *bricolage* na arte, as grandes corporações, o pânico que as pessoas têm da época (monstros da época) em que estão vivendo (síndrome de Apocalipse), época de pastiches, colagens, paródias e medos extremos, a Idade Média e a nossa época pós-moderna-nova-Idade-Média”.

<sup>61</sup> ECO, Umberto. 1984. *Viagem na irrealdade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

telejornalismo, que desvia os telespectadores do pensamento crítico, a museus que põem, por exemplo, Napoleão Bonaparte em Waterloo ao lado da Alice no País das Maravilhas, num contínuo, como se pertencessem ambos à mesma realidade. Francisco Carlos apropria-se dessas questões, por exemplo no final da peça, quando as personagens, em sua “cruzada”, vislumbram a Disneylândia como a salvação, “o lugar do gozo total”, ou na mistura de contextos (supermercado e a floresta do conto *João e Maria*), ou ainda no quadro intitulado “O TRANS MUNDO MARAVILHOSO DA TV EXISTE”, em que Lobo-Podre fica preso numa espécie de prisão-estúdio, concede uma entrevista ao repórter e responde às perguntas do público, numa paródia do funcionamento de programas de TV. Em conformidade com o recurso recorrente na peça de fazer as personagens apresentarem-se, nesse quadro a Tvmonstro faz um discurso duplamente revelador:

#### TVMONSTRO

Todos nós existimos, mas, como na Santíssima Trindade, O Pai reina sobre a Trina. Na Realidade: A TV Existe, os Outros advêm de sua Ridícula-Graça & Amém. Vejam a minha Boca-Olho. Bocolho. Eu como Imagens Eu Trituro Miragens. Mastigo cozo com fogo na minha goela. Depois cuspo, vomito seres que vão habitar o mundo-novo-fictício, pois eu é que sou a hiper-realidade-moderna. Todos os seres desse planeta são paridos no meu-olho-proveta-câmara.

Imitando em tom derrisório a grandiloquência do discurso bíblico, a Tvmonstro faz uma revelação que desnuda as estratégias do veículo, mas também aponta para o referencial teórico que embasa o desnudamento: provavelmente não somente as críticas de Eco à

TV, mas também o conceito de hiper-realidade de Baudrillard,<sup>62</sup> que defende a ideia de que

os signos evoluíram, tomaram conta do mundo e hoje o dominam. Os sistemas de signos operam no lugar dos objetos e progridem exponencialmente em representações cada vez mais complexas. O objeto é o discurso, que promove intercâmbios virtuais incontroláveis, para além do objeto (...) Atualmente, cada signo está se transformando em um objeto em si mesmo e materializando o fetiche, virou valor de uso e troca a um só tempo (Extraído da entrevista de Baudrillard concedida a Luís Antônio Giron para a *Revista Época* de 7 junho de 2003).

Apenas para citar mais um “retalho” de sua “peça-colcha”, relativamente à questão da relação entre imagem e realidade, anotemos que em sua lista de referências consta o livro de ensaios sobre cinema de Nelson Brissac Peixoto, *Cenários em ruínas*,<sup>63</sup> que trata do modo como as imagens moldaram a nossa concepção de nós mesmos. Essas referências teórica exemplificam como Francisco Carlos entretete também tópicos do campo teórico do repertório cultural para compor sua peça.

Mas a referência teórica da lista de maior relevância talvez seja o livro de *O que é pós-moderno* de Jair Ferreira dos Santos (SANTOS, 1986), cuja discussão sobre o assunto do título além de embasar situações da peça e o próprio linguajar das personagens, parece também referenciar substancialmente a estrutura composicional da peça. Em seu livro, Santos identifica duas “gerações” na arte pós-moderna: uma que corresponde às décadas de 1950 e 60, e outra representante da década de 1980.<sup>64</sup> Em

---

<sup>62</sup> Em suas referências, Francisco Carlos cita o livro *O sistema dos objetos*, em que Baudrillard estuda o objeto em sua dupla condição de instrumento e de signo (BAUDRILLARD, Jean. 2000. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva).

<sup>63</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. 1987. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense.

<sup>64</sup> A primeira edição do livro de Santos data de 1986.

resumo, a primeira seria festiva, e a segunda, deprimida. Ou, nas palavras do autor, a primeira “geração” caracterizar-se-ia pela “comunicação direta, fusão com a estética de massa, materiais não artísticos, objetividade, anti-intelectualismo, anti-humanismo, superficialidade, efemeridade – fim da arte culta, emotiva, superior, eterna” (SANTOS, 1986, p. 55), enquanto que com a “geração” seguinte,

(...) cansada de tanta experimentação, fechada num beco sem saídas, porque a arte se desdefiniu e não tem mais para onde ir, inicia-se o segundo tempo. É como se o pós-modernismo enfrentasse cara a cara a sua verdade: a invenção parece esgotada. A solução, assim, é voltar ao passado pela paródia, o pastiche, o neoexpressionismo. Ou então atolar-se no presente, com imagens de TV, graffiti de rua e a tecnociência expressa na video-arte, no neon-realismo (idem, p. 55).

Mas, segundo o autor, o pós-moderno manifesta-se também em outros campos, como no cotidiano, com a mídia de massa e a tecnologia para fins de saturação das informações, na economia, centrada no consumismo personalizado, tendo o Shopping Center como “templo”, na filosofia enxergando o indivíduo como hedonista, narcisista e programado, sem história e sem personalidade fixa, dessubstancializado que, em meio ao bombardeio de imagens midiáticas que desreferencializa o real, vive em uma hiper-realidade, de sorte que esse estado de coisas reflete-se no *modus operandi* dos artistas, que adotam o *pastiche*, a *paródia*, a *apropriação* de autorias alheias e a *bricolagem* como procedimentos composicionais. Ocorre que esse grande quadro do que seria o pós-moderno parece oferecer algum norte ao modo como Francisco Carlos arquiteta sua peça, tanto do ponto de vista macroestrutural, por meio do desfile de quadros despregados dramaticamente, como no interior de cada quadro, fazendo uso por

*bricolagem* dos referenciais colhidos ao repertório cultural, arremedando-os sob as luzes da *paródia* e imitando estilos encontrados nesse mesmo repertório cultural.<sup>65</sup>

Vimos páginas atrás que a *bricolagem* enquanto recurso composicional extrapolou as artes e invadiu o campo científico, no qual se propõe que seja aplicada como princípio metodológico de pesquisa, e o campo publicitário, onde se defende que seja alçada à condição de “operação intelectual por excelência da publicidade”.<sup>66</sup> De certa forma, a reivindicação da *bricolagem* no campo da epistemologia parece ser frutífero ao embasamento, planejamento e execução da escritura da peça de Francisco Carlos, considerando-se esse campo no bojo da contemporaneidade (ou pós-modernidade, nas palavras de Santos em seu *O que é pós-modernidade*, 1986). Em outros termos, o princípio construtivo da *bricolagem* parece dar a linha da relação do dramaturgo com seu referencial teórico ajuntado, mas que ele, o dramaturgo, seleciona do repertório cultural por um critério de similaridade dos temas e das defesas de ideias que abordam o contemporâneo como pós-moderno, ou quase isso. Esse lastro (adepto do pós-moderno – ou quase isso), por sua vez, nortearia o planejamento da peça e a sua composição por meio dos procedimentos que inclui o *pastiche*, a *paródia*, a *apropriação* e a *bricolagem*. Esta última, por sua vez, utilizada na publicidade como uma espécie de voz de comando a ordenar um “tudo serve à causa” (no caso, à persuasão do consumidor), onde a graça está justamente nas incongruências das colagens de signos extraídos dos mais variados contextos do *estoque* da cultura universal, parece já incorporada de vez ao hábito perceptivo dos consumidores, graças às avalanches publicitárias midiáticas que, por conta do princípio industrial da repetição

---

<sup>65</sup> Em correspondência por e-mail, Francisco Carlos afirmou-me: “Li, vi, ouvi muito autores perturbadores-inventivos, parodio todos”. E, curiosamente, até o estilo dos títulos dos quadros da peça do dramaturgo lembram o estilo dos títulos dos capítulos do livro *O que é pós-moderno* de Santos.

<sup>66</sup> (*Comunicação, Mídia e Consumo*, vol. 2, nº 4, julho de 2005, p.. 62)

e padronização, está bem longe de provocar o estupor que outrora provocava quando utilizada pelas velhas... vanguardas! Já o *pastiche*, parceiro da *bricolagem* nos escritórios de criação publicitária, não parece produzir ali resultados desprovidos de humor, como entendeu Jameson (1985), pois a *paródia* vem completar a trindade que orienta o publicitário em seu ofício. Mas já não se trata mais daquela paródia corrosiva de posicionamento político de um Oswald de Andrade, com foco certo e definido voltado aos discursos oficiais atrelados aos imperialismos dos “vencedores da história”. Tampouco é aquela paródia que punha a ordem medieval (perfeitamente identificada com os valores da classe dominante) de pernas para o ar e instaurava o reinado do povo por meio do riso contagiante próprio do estado de carnaval enquanto “estado de mundo”, nos termos de Bakhtin (1987). A *paródia* que coabita com o *pastiche* e a *bricolagem* os escritórios dos homens criativos da publicidade é descompromissada, *cool*, não escolhe seus objetos de derrisão por critérios de subversão emancipatória, até porque não enxerga ideologias dominantes, mas somente um imenso estoque de imagens, imaginários, signos, fatos e valores que compõem a imensa “gôndola” da história da humanidade à disposição da *paródia*, mas também do *pastiche* e da *bricolagem*, que juntos os três, sob a regra da *apropriação* do “material” estocado na “gôndola da cultura”, mobilizam as mentes criadoras de reclamos para produzirem o deleite dos consumidores, que por sua vez já não consomem somente os produtos que os publicitários almejam vender, mas consomem também as próprias peças publicitárias. Como lembra Carrascoza,

(...) é vital que [redator e diretor de arte das agências de publicidade] tenham vasto *background* cultural e estejam empenhados constantemente no seu alargamento, buscando no próprio estoque de signos de sua comunidade a matéria-prima para elaborar a solução mais adequada ao problema de comunicação do anunciante. A rotina dos “criativos” exige, pois, que aperfeiçoem a

habilidade de combinar os variados discursos por meio do jogo intertextual (CARRASCOZA, 2005, p. 64-65).

Enfim, *pastiche*, *bricolagem* e *paródia* parecem sofrer – elas mesmas – uma espécie de *apropriação* pela publicidade, ou seja, se os dois primeiros eram o chocante *modus operandi* das vanguardas e a *paródia* é traço oriundo da *carnavalização*, como a compreendeu Bakhtin, na publicidade contemporânea, esses termos servem a outros ditames, foram, se quisermos provocar, *expropriados* de seus contextos.

Para ficarmos apenas em um exemplo do modo de operar da publicidade, citemos uma das imagens publicitárias analisadas por Carrascoza em seu artigo para a revista *Comunicação, mídia e consumo* (CARRASCOZA, 2005), que mostra o garoto-propaganda da marca *Bombril*, Carlos Moreno, travestido e em pose da Mona Lisa de Leonardo da Vinci, arremedando a modelo original nas vestes, cabeleira, sorriso, postura, etc.; atrás dele, aparece o nome e layout “*Bombril*”, numa mesa à sua frente, três frascos do produto *Mon Bijou* e, na parte inferior da imagem, a frase “Mon Bijou deixa sua roupa uma perfeita obra-prima”, estabelecendo-se uma apropriação não só da imagem fundadora, que já é um signo, mas também evocando outro signo cultural, qual seja, um dos mais conhecidos *ready-mades* de Marcel Duchamp, a Mona Lisa de bigode e cavanhaque, num jogo de signo que remete a outros signos.

A apropriação dos recursos de *paródia*, *pastiche* e *bricolagem* pela mídia publicitária, considerando-se que esse campo tende a padronizar e massificar esses recursos, seja porque os publicitários precisam encontrar “ideias que demandem menor tempo e esforço”, porque precisam agir com rapidez, “obedecendo prazos cada dia mais exíguos – às vezes não mais que algumas horas, desde o momento em que recebem o pedido de serviço até à veiculação nos *mass media*” (CARRASCOZA, 2005), ou porque a padronização e massificação sejam o modo de apropriação intrínseco da indústria de

consumo de artefatos sgnicos (ADORNO, HORKHEIMER, 2006), a apropriação desses recursos pela publicidade tende a enfraquecer o seu potencial de desorganização dos hábitos perceptivos sedimentados do consumidor, de sorte que esses mesmos recursos, quando utilizados na composição de *Românticos da idade média*, provavelmente tendem a ter minimizado seu potencial desorganizador dos hábitos perceptivos do leitor/espectador, que receberão a proposta dramaturgica da peaa com seu hábito perceptivo para esse tipo de recursos já meio que “educado” pela mdia publicitária. Porém, o que mais limita o potencial emancipatório<sup>67</sup> da peaa de Francisco Carlos talvez seja o fato de que o uso contemporâneo dos elementos da *carnavalização* tenham *formalizado* esse recurso (originariamente ligado às manifestações populares) por conta de um processo histórico (BAKHTIN, 1987, p. 30) naturalmente fora do controle do dramaturgo, mas que devem influenciá-lo na feitura de sua dramaturgia, de sorte que sua paródia parece prescindir do movimento centrífugo dos discursos que questiona os discursos oficiais, centrípetos, próprio da *carnavalização* (FIORIN, 2006, p. 92-93), até porque os discursos-alvo da paródia de Francisco Carlos são obtidos de um repertório cultural vasto e díspar, advindos do passado e do presente e, ao que parece, enxergado pelo dramaturgo por um viés similar ao dos obreiros da publicidade, que veem nesse repertório um estoque de matéria-prima para seus experimentos formais, ressaltando-se, naturalmente, que o objetivo do campo publicitário é a venda de produtos associados aos discursos “pinçados” do estoque cultural e os procedimentos construtivos de Francisco Carlos não promovem tais vínculos absolutamente. O que, no

---

<sup>67</sup> “A arte empenha-se na percepção do mundo que aliena os indivíduos da sua existência e atuação funcionais na sociedade - está comprometida numa emancipação da sensibilidade, da imaginação e da razão em todas as esferas da subjetividade e da objetividade. A transformação esttica torna-se um veículo de reconhecimento e de acusação. Mas, essa transformação pressupõe um grau de autonomia que a subtrai ao poder mistificador do monopólio da realidade e possibilita a figuração da sua própria verdade” (MARCUSE, 2007, p. 19).

entanto, queremos ressaltar é o fato de que na peça de Francisco Carlos não parece haver discursos parodiados porque são discursos oficiais, centrípetos, mas porque fazem parte do “estoque” disponível à manipulação formal do artista por meio da *bricolagem* e do *pastiche* bem-humorado, talvez minimizando o poder de corrosão da peça por falta de “endereço” certo a que destinar a paródia, mesmo porque no bojo do referencial teórico adotado pelo dramaturgo subjaz a ideia de fim da história e da realidade, suplantada pela hiper-realidade.<sup>68</sup> Assim, a peça parece ser estruturada por meio de um jogo de apropriações de um amontoado de materiais culturais, como se o autor estivesse num imenso *supermercado cultural* escolhendo das *gôndolas* o que usar na formatação de seu artefato artístico. A esse propósito, o quadro da peça intitulado “JOÃOZINHO E MARIA PERDIDOS NA CIDADE DE VIDRO, FERRO E CONCRETO ARMADO” e o quadro subsequente “O SIGNO DO CRÉDITO”, que representam no plano da ficção a sociedade de consumo, podem ser compreendidos como quadros-síntese paródico-representacionais do próprio ato de composição arquitetural da peça baseado numa espécie de consumo e apropriação dos mais variados artefatos culturais à disposição do artista, de modo que o plano da ficção iluminaria o plano da arquitetura, apontando-o talvez como representação da condição do sujeito na sociedade de consumo, com toda aquela construção das personagens por retalhos de citações e referências, flutuações identitárias, hedonismo, o deboche *cool*, a ausência de conexões cronológicas e entre espaços, etc. Sujeito esse que, em meio a uma complexa rede de informações a que se reduziu o repertório cultural, e sem a percepção de conjunto do mundo, visto por ele como uma pletora de fragmentos, experimenta um conjunto de situações desprovidas de nexos entre si como um amontoado de vivências esquizofrênicas (JAMESON, 1985).

---

<sup>68</sup> Em *Os tempos hipermodernos*, Gilles Lipovetsky identifica como traço da contemporaneidade a atitude de “reciclar” valores, ideias e signos do passado como objetos de consumo (LIPOVETSKY, 2004).

Mas o esforço do dramaturgo em compor sua peça e suas personagens de uma miríade de fragmentos culturais encontrados e ajuntados, tentando arquitetar uma estrutura que dê conta da condição desse sujeito *ready-made* contemporâneo, talvez seja para onde foi se refugiar o ato dramático, que não acha mais lugar no entrechoque de vontades conscientes das personagens de outrora, esteio do drama e do funcionamento do mundo de outros tempos. Não nos parece por acaso que Francisco Carlos eleja para sua lista de referências, por exemplo pintores justamente renascentistas, período histórico da passagem para a modernidade e germe da constituição do sujeito burguês, esteio por excelência do drama. Referências essas que aparecem travestidas, mas inquietantes na sua peça, que tentamos mostrar páginas atrás, como o jovem Werther, que sofre na pele do decadente Ângelo, “o adolescente do riso amargo”, a indicar a agonia do signo fundador, transformado em kitsch a oferecer à amada uma flor de plástico e vivendo os medos de uma urbanidade cyberpunk. Tais evocações – que procuramos mostrar – se não forem uma “irreverência com sinal trocado” (SCHWARZ, 2006), serão na certa a tentativa do dramaturgo de lidar ao mesmo tempo com o drama (gênero fundador de seu ofício) e com seu momento histórico, num jogo dramático entre tradição e transgressão. De sorte que a arquitetura de sua peça, ao mesmo tempo em que busca ser a correspondência dramática do que ele entende como estrutura do seu tempo relativamente à condição do sujeito contemporâneo, parece configurar também o *drama do drama*, alocado no próprio ato da escritura, que tensiona tradição e transgressão na composição dos sujeitos dramáticos, ou do que deles restou. Por outro lado, a composição das situações e das personagens por retalhos e quadros praticamente aleatórios parece indicar que, ao compor sua peça, o dramaturgo-arquiteto enxerga *por dentro* a estrutura social que busca representar por meio de sua estrutura dramática, de modo que poderíamos pensar, se não numa disposição *adesista*, mesmo que

involuntária, ao menos numa visão limitada (por ser por dentro) da sociedade de consumo e do funcionamento do capitalismo tardio, talvez nos termos de Jameson, para quem “a emergência da pós-modernidade está estreitamente relacionada à emergência desta nova fase do capitalismo avançado, multinacional e de consumo (...) [e] seus traços formais expressam de muitas maneiras a lógica mais profunda do próprio sistema social” (JAMESON, 1985, p. 26). Porém, convém ressaltar que durante os dois terços iniciais da peça, as personagens vivenciam as mais variadas situações desconexas, num desfile sem conseqüências de quadros aleatórios, mas que após o quadro “A FESTA” – do qual o dramaturgo extrai humor da banalidade da situação dramaturgica –, as personagens saem de sua situação inicial, percorrem espaços e situações com alguma conexão entre si, até culminar com o quadro do “Apocalipse” em que todos são condenados à danação, antes passando por um piquenique, uma cruzada e um funeral. Ora, toda essa movimentação com alguma plausibilidade curiosamente só passa a acontecer depois do quadro da festa, que é justamente quando, em meio a uma total banalidade, ocorre o seguinte episódio:

(Toca o telefone, todos correm para perto do aparelho, Adele atende)

ADELE FATAL

Alô, sim, sim, yes, o quê? Não ! Você tem certeza? (Larga-o-fone)

A Crise! Estou falida, estou fudidamente-falida! Eu vou fazer uma declaração-de-falência da minha Casa de Massagem.

Depois dessa fala de cunho melodramático parodiado, a festa prossegue por mais algum tempo dentro da mesma banalidade de antes. Assim, o pequeno episódio do telefonema salta à percepção do leitor/espectador por seu contraste com todo o resto do quadro. E então, os quadros seguintes movimentam as personagens que, inclusive, abandonam o

espaço da casa de massagem e vão perambular pela cidade e pela floresta organizados numa “cruzada” em busca do “Gozo-Total”, até que se atiram numa cachoeira e são condenados à danação e/ou à Disneylândia, ambiguidade criada no final da peça. O que nos chama a atenção, afinal, é o fato de que é somente após aquele telefonema preparado dramaturgicamente para ser ressaltado que alguma ação efetivamente se precipita, o que nos faz pensar nessa suposta coincidência como uma piada ao modo de uma espécie de *golpe teatral* a sinalizar uma *espiadela* pelo lado de fora da arquitetura social e a indicar que, para o bem ou para o mal, a estrutura da peça e a estrutura social só se movimentam às custas do capital – ou de sua crise.

## Considerações Finais

O drama, em sua origem, foi construído pelo viés do olhar dos sujeitos do drama (personagens em seus entrecosques subjetivos, vontades conscientes de si a atualizarem-se objetivamente por atos, palavras, diálogos, em oposição a outras vontades, a fazerem por meio desse jogo dialógico o mundo *girar*). Dito de modo bem simples, o dramaturgo escrevia suas peças, fazendo funcionar o mundo representado e a arquitetura das peças por meio dos sujeitos em ação que, em última instância, eram a base fundadora de funcionamento da estrutura das peças e do mundo. Ora, se para a cosmovisão burguesa o mundo funcionava a partir dos sujeitos viventes no mundo, nada mais natural que a visão do mundo fosse representada no drama pelo olhar do sujeito que se encontra dentro do mundo. E é justamente sob esse olhar por dentro do mundo que a estrutura do drama burguês é construída e corresponde à estrutura do mundo. Ocorre que esse procedimento vira tradição e, posteriormente, é questionado por autores e teóricos, culminando com problematizações nos fins do século XIX e princípio do XX (SZONDI, 2001). Problematizações essas que vão se desdobrando e tornando-se mais complexas com o passar dos anos e dos experimentos dramatúrgicos. E nos dramaturgos estudados nesta tese, essas problematizações dão-se numa encruzilhada entre transgressão e tradição, na medida em que o princípio fundador do drama, que é a sua

constituição pelo viés do olhar do sujeito participante do drama, parece resistir ao menos minimamente na composição das peças desses autores estudados. Ou seja, a concepção fundadora do drama de que a dramaturgia é o lugar da constituição do mundo pelo sujeito participante desse mundo enxergando-o por dentro de sua estrutura persistiria na contemporaneidade. Porém, esse sujeito sofre hoje daquela esquizofrenia de que fala Jameson (1985) e, fragmentado e vendo o mundo como retalhos, dessubstancializado, problematiza-se e ao mundo com consequentes repercussões na estrutura das peças. Em outras palavras, o modo de operar a construção dramaturgica por meio do sujeito que vê a estrutura social por dentro dela próprio do drama burguês não parece ter sido corroído por completo, mas como a estrutura social do tempo histórico dos nossos dramaturgos sofreu alterações em relação à do drama dos tempos de sua origem, alguma coisa fica tensionada, já que o *modus operandi* fundador do drama burguês em sua origem – as personagens movimentam a peça – presente ainda que em restos na dramaturgia atual não se coaduna mais com a cosmovisão atual, segundo a qual os sujeitos não movimentam mais o mundo. Então, o que se encontra tensionado na contemporaneidade é o fato de que aquele *modus operandi* fundador do drama permanece mais ou menos entranhado no planejamento arquitetural das composições dramaturgicas de nossos autores, mas agora como elemento estranho que não se coaduna com o que esses autores percebem da relação entre sujeito contemporâneo e sociedade de consumo, que por sua vez é percebida como que a funcionar à revelia do sujeito e, como o olhar que embasa a arquitetura das peças permanece repetindo ao menos resquícios do olhar fundador do drama como sendo o olhar do sujeito que via a estrutura do mundo por dentro dela, os resultados arquiteturais contemporâneos acabam apresentando traços de esquizofrenia, desorganização e desreferencialização, já que olhando por dentro da estrutura da sociedade de consumo o

sujeito não consegue abarcar a totalidade do capitalismo tardio em sua estrutura, mas somente seus efeitos ou fragmentos desses efeitos.

Por outro lado, os autores que estudamos buscaram construir suas peças por meio de variados modos de transgressão dos preceitos do drama, resultando em maneiras de resistências aos já gastos e expropriados modos de compor os artefatos dramáticos da indústria cultural, que faz uso padronizado e massivo dos esteios do drama para embalar a inércia perceptiva dos seus consumidores de entretenimento. Por um lado empurrados para uma espécie de crise de identidade pela indústria cultural, expropriadora da forma dramática, e por outro lado inclinados a tratar em suas peças de materiais do mundo estranhos à forma dramática (SZONDI, 2001), os dramaturgos investigam caminhos que equacionem (mas problematizam) modos de composição dramática, que a uma só vez refletem questões de identidade e hibridização do gênero, a necessidade de consolidar nichos no mercado cultural por meio de especificidades de seus artefatos, propostas de resistência aos efeitos da indústria cultural no sentido de oferecer aos receptores estímulos e choques de desautomatização dos hábitos de percepção e, por fim, refletem também o esforço de fazer corresponder cosmovisão contemporânea e estruturas dramáticas.

Mas essa cosmovisão contemporânea não seria o produto de formulações intelectuais a justificar o capitalismo tardio? E essas produções dramáticas atuais, com suas arquiteturas fragmentárias, não estariam no bojo de uma lógica cultural desse mesmo capitalismo que, por sua vez, orienta a produção da indústria dos artefatos culturais de entretenimento? Portanto, essa espécie de “filiação” das dramaturgias contemporâneas ao capitalismo tardio não afetaria seu potencial de desautomatização dos hábitos perceptivos dos receptores e, por outro lado, não minimizaria a autonomia artística desses criadores relativamente ao *establishment*? Lembremos afinal que, se as

produções dramáticas contemporâneas que estudamos contrapõem-se, por meio de suas arquiteturas, às produções culturais que banalizam os componentes do drama (filmes comerciais e telenovelas, por exemplo), por outro lado, a linguagem fragmentária da publicidade tem doutrinado os hábitos perceptivos de seu público consumidor, preparando-o para a recepção de mercadorias da indústria cultural que já apresentam recursos composicionais similares aos da publicidade; recursos esses que são, no mínimo, parecidos com recursos que aparecem em composições dramáticas contemporâneas.

Seja como for, os resquícios que visualizamos nas dramaturgias estudadas de operação composicional fundadora do drama, qual seja, a construção dramática que pressupõe o sujeito estruturador, parece ir na contramão da dessubstancialização do sujeito identificada por estudiosos como traço cultural relativo ao capitalismo tardio. Assim, o “pé” na tradição talvez não somente funcione como limite da transgressão dos esteios do drama, mas também ofereça pressuposto ao esforço de luta pela constituição e autonomia do sujeito numa sociedade amplamente administrada. Afinal, como sugere Marcuse (2007), o foco da arte no sujeito pode “servir como baluarte contra uma sociedade que administra todas as dimensões da existência humana. A interioridade e a subjetividade talvez venham a tornar-se o espaço interior e exterior da subversão da experiência, da emergência de outro universo”. E ainda com Marcuse, “Se a subjetividade é uma aquisição da era burguesa, é pelo menos uma força antagônica na sociedade capitalista” (MARCUSE, 2007, p. 40).

Por fim, caberia uma última questão que não foi foco da presente tese, mas não deixou de atravessar nosso pensamento, permanecendo irresoluta. Trata-se da hipótese de que nesse jogo de tensão entre transgressão e tradição relativamente aos esteios do drama presente nas arquiteturas das peças teatrais brasileiras recentes haja reflexos de

uma percepção dos dramaturgos a articular “local”/“universal” nos termos de “periferia”/“centro”, localizando o Brasil no primeiro termo desses pares. Como bem observou meu orientador, Prof. Valentim Facioli, em uma de nossas conversas de orientação a esta tese, justamente quando em nosso país fincam-se em todas suas entranhas sociais, econômicas e culturais os tentáculos burgueses do capitalismo, surge um grupo quantitativamente significativo de dramaturgos manifestando recusa ao drama, artefato cultural de origem burguesa, o que nos deixa intrigados a indagar o que estaria *fora do lugar*<sup>69</sup>, se os preceitos do drama, os modos transgressores em relação à realidade capitalista nacional, ou o nosso capitalismo em relação ao capitalismo dito “universal”. Ou estaria a lógica do capitalismo tardio melhor representada pela dramaturgia contemporânea brasileira do que pela dos países tidos como “centrais” porque mais eclética e incorporadora, já que ao mesmo tempo em que transgride os esteios do drama, mantém um “pé” nessa tradição e lida com modos de operar a composição dramática ao modo das mais recentes produções teatrais europeias, sem deixar de manusear determinados materiais e abordagens tipicamente populares e locais. E ainda, esse modo de operar na dramaturgia recente no Brasil embutiria uma crítica ao capitalismo do “centro”, exclusivista, ou representaria um esforço de inserção do Brasil na ordem global, sem abdicar das diferenças?<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Peço licença ao Prof. Roberto Schwarz pelo empréstimo do termo.

<sup>70</sup> Finalizo esta tese com um ponto de interrogação em reverência a quem me ensinou o quão precioso é o pensamento crítico: o mestre Valentim Facioli.

## Bibliografia

- ABIRACHED, Robert. 1994. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard.
- ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. 2006. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. 2003. *Telenovela, consumo e gênero*. Bauru: EDUSC.
- ALMEIDA, Marcio Aurelio Pires de. 1995. *Encenador como dramaturgo. A escrita poética do espetáculo*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, USP.
- ALVIM, Roberto. 2012. *Dramáticas do transumano e outros escritos seguidos de Pinokio*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- ANDERSON, Perry. 1984. *A crise da crise do marxismo: introdução a um debate contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense.
- \_\_\_\_\_. 1994. *O fim da história: de Hegel a Fukuyama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. 1999. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ARISTÓTELES, 1993. *Poética*. São Paulo: Arts Poética.
- ASLAN, Odete. 1994. *O teatro no Século XX*. São Paulo: Perspectiva.
- AUERBACH, Erich. 2007. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva.
- BABLET, Denis. 1969. *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- BAKHTIN, Mikhail. 1987. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

- BAUMAN, Zygmunt. 1998. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus.
- BELO, Fernando. 1994. *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche: a poética. Sobre a verdade e a mentira*. Lisboa: Fundação Calauste Gulbenkian.
- BENTLEY, Eric. 1991. *O dramaturgo como pensador*. Rio: Civilização Brasileira.
- BERTI, Enrico. 1997. *Aristóteles no século XX*. São Paulo: Loyola.
- BIÃO, Armindo et al. (Orgs.). 2000. *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume.
- BORNHEIM, Gerd. 2007. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva.
- BRITO, Rubens José de Souza. 1999. *Dos peões ao rei. O teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, USP.
- BROOK, Peter. 1970. *O Teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes.
- CALDAS. 2000. *Literatura da cultura de massa*. São Paulo: Musa.
- CANDIDO, Antonio. 2006. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- \_\_\_\_\_. 2009a. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- \_\_\_\_\_. 2009b. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas.
- \_\_\_\_\_. 2010. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- CANDIDO, Antonio et al. 2009. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto et al. 1993. *Pós-modernidade*. São Paulo: Editora da UNICAMP.
- CARLSON, Marvin. 1997. *Teorias do teatro*. São Paulo: Unesp.
- CARRASCOZA, João Anzanello. 2005. Duchamp e a anestesia estética na publicidade. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, vol. 2, nº 4, p. 61-76.
- CASTELLS, Manuel. 2009. *A Sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra.
- CHAUÍ, Marilena. 2001. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Simulacro e poder. Uma análise da mídia*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- COELHO, Sergio Silva. 2001. *Um cão andaluz ou a função do dramaturgista*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. 1981. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- \_\_\_\_\_. 1983. *Uma outra cena*. São Paulo: Polis.

- \_\_\_\_\_. 1995. *Moderno pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras.
- COHEN, Renato. 1989. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva.
- CONNOR, Steven. 1992. *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola.
- COSTA, Iná Camargo. 1998. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Nem uma lágrima. Teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Nankin.
- COSTA, José da. 2009. *Teatro contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- DESGRANGES DE CARVALHO, Flávio Augusto. 2001. *A pedagogia do espectador*. Tese de doutorado, Faculdade de Educação, USP.
- DIDEROT, D. 1986. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Brasiliense.
- DUARTE, Rodrigo. 2007. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG.
- DURÃO, Fabio Akcelrud, ZUIN, Antônio, VAZ, Alexandre Fernandes (Orgs.). 2008. *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo.
- EAGLETON, Terry. 1998. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ECO, Umberto. 2008. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva.
- ENGELS, Friedrich, MARX, Karl. 1998. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo.
- FEATHERSTONE, Mike. 1995. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel.
- \_\_\_\_\_. 1997. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo : Studio Nobel.
- FERNANDES, Sílvia. 1996. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. 1981. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva.
- FREITAS, Cássio Pires de. 2005. *Do drama ao fragmento: A questão da forma na dramaturgia contemporânea em São Paulo*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP.
- FIORIN, José Luiz. 2006. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática.
- GALIZIA, Luiz Roberto. 1986. *Processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva.

- GARDIN, Carlos. 1995. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade. Da ação teatral ao teatro da ação*. São Paulo: Annablume.
- GIDDENS, Anthony. 1991. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP.
- GLUSBERG, Jorge. 1987. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva.
- GOFFMAN, Erving. 1987. *Façons de parler*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- GOMES, André Luís. 2010. *Leio teatro. Dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*. Vinhedo: Horizonte.
- GUINSBURG, J., BARBOSA, Ana Mae. 2005. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva
- GUINSBURG, J., FERNANDES, Sílvia (Orgs.). 2009. *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva.
- HALL, Stuart. 2000. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- HARVEY, David. 1992. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola.
- HEFFNER, Hubert C. 1968. *Técnica teatral moderna*. Buenos Aires: Eudeba.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 2000. *Cursos de estética*. São Paulo: Edusp.
- HUTCHEON, Linda. 1988. *Poética do pós-modernismo. História, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- IANNI, Octavio. 2004. *A era do globalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- JAMESON, Fredric. 1986. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Tradutor: Vinícius Dantas. *Novos Estudos, CEBRAP*, São Paulo, nº 12, p. 16-26.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.
- LAZARO, José Manuel. 1999. *Dramaturgia na modernidade: alguma teoria e alguma prática (os últimos olhares de Vladimir)*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP.
- LEHMANN, Hans-Thies. 2007. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify.
- LEMERT, Charles. 2000. *Pós-modernismo não é o que você pensa*. São Paulo: Edições Loyola.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). 2005. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra.

- LIPOVETSKY, Gilles. 2004. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla.
- \_\_\_\_\_. 2005. *A era do vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri: Manole.
- LODDI, Laila, MARTINS, Raimundo. 2009. Bricolagens metodológicas e artísticas na cultura visual. *Anais da Anpap*. Salvador, 18º Encontro, p. 3416-3428.
- LOPES, Elisabeth Silva. 1992. *Linguagem experimental do teatro brasileiro: anos 80*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP.
- LUKÁCS, Georg. 2000. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34.
- LYOTARD, Jean-François. 1986a. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- \_\_\_\_\_. 1986b. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Dom Quixote.
- MAMET, David. 2001. *Três usos da faca: sobre a natureza e a finalidade do drama*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MANSANO, Sonia R. Vargas. 2009. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. *Revista de Psicologia da Unesp*, Assis, vol. 8, nº 2, p. 110-117.
- MARCONDES FILHO, Ciro. 1997. *Superciber. A civilização místico-tecnológica do século 21*. São Paulo: Ática Shopping Cultural.
- MARCUSE, Herbert. 2007. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. 2009. *Dos meios às massas*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- MARX, Karl. 2011. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo.
- MESQUITA, Samira Nahid de. 1987. *O enredo*. São Paulo: Ática.
- MOSTAÇO, Edélcio. 2001. *Máscaras de Dionísio: uma leitura da poética aristotélica*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, USP.
- NEIRA, M. Garcia, LIPPI, B. Gonçalves. 2012. Tecendo a colcha de retalhos: a bricolagem como alternativa para a pesquisa educacional. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 37, nº 2, p. 607-625.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. 2008. *A vontade de poder*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- ORTIZ, Renato. 1988. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- PALLOTTINI, Renata. 1983. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense.
- \_\_\_\_\_. 1989. *Dramaturgia. A construção do personagem*. São Paulo: Editora Ática.

- PAVIS, Patrice. 2000. *Vers une théorie de la pratique théâtrale*. Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. 2003. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva.
- PIVA, Luiz. 1990. *Literatura e música*. Brasília: MusiMedi.
- PLASSARD, Didier. 1992. *L'acteur en effigie: figures de L'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques, Allemagne, France, Italie*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette.
- POMPEO, Júlio César. 2004. *Do texto à cena e da cena ao texto*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP.
- PRADO, Décio de Almeida. 2007. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva.
- PROENÇA FILHO, Domício. 1988. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática.
- PRYSTHON, Ângela. 2002. *Cosmopolitismos periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina*. Recife: Bagaço.
- PUCCI, Bruno, ALMEIDA, Jorge de, LASTÓRIA, Luiz A. C. Nabuco (Orgs.). 2009. *Experiência formativa & Emancipação*. São Paulo: Nankin.
- RAHDE, m. B. Furtado, CAUDURO, F. Vinícius. 2005. Algumas características das imagens contemporâneas. *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*, São Leopoldo, vol. VII, nº 3, p. 195-205.
- RAMIREZ, José Manuel Lázaro de O. 2004. *Fábulas mutantes na floresta pós-moderna: perspectivas da narratividade dramática na contemporaneidade*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, USP.
- RAMOS, Luiz Fernando. 1999. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias – as rubricas como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/Fapesp.
- REWALD, Rubens Arnaldo. 1998. *Caos/ dramaturgia*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Autor-espectador*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, USP.
- ROSENFELD, Anatol. 1969. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. 1985. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.
- ROUBINE, Jean-Jaques. 1982. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- RÜDIGER, Francisco. 2004. *Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

- RYNGAERT, Jean-Pierre. 1996. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes.
- RYNGAERT, J.P., SERMON, Julie. 2006. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois: Éditions Théâtrales.
- SANTAELLA, Lúcia. 1993. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento.
- \_\_\_\_\_. 1995. *A teoria geral dos signos. Semiose e autogeração*. São Paulo: Ática.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. 2003. *Paródia, paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. 1986. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. 2002. *O futuro do drama. Escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campos das letras.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantment*. Belval: Circé.
- SCHWARZ, Roberto. 1999. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras.
- \_\_\_\_\_. 2000a. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades.
- \_\_\_\_\_. 2000b. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras.
- SILVA, Ana Maria Rebouças Rocha. 2001. *Poética cênica na dramaturgia brasileira contemporânea*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP.
- SOBRINHO, José Teotônio. 2004. *O ator no teatro de imagens*. Dissertação de mestrado, ECA, USP.
- STAIGER, Emil. 1997. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- STAM, Robert. 1992. *Bakhtin. Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática.
- SUBIRATS, Eduardo. 1986. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel.
- \_\_\_\_\_. 2001. *A penúltima visão do paraíso. Ensaios sobre memória e globalização*. São Paulo: Studio Nobel.
- SZONDI, Peter. 2001. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac & Naify.
- \_\_\_\_\_. 2004a. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. 2004b. *Teoria do drama burguês (século XVIII)*. São Paulo: Cosac & Naify.
- TRINGALI, Dante. 1993. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora.
- VATTIMO, Gianni. 1987. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Presença.

- \_\_\_\_\_. 1987. *Introducción a Nietzsche*. Barcelona: Ediciones Península.
- VENDRAMINI, José Eduardo. 1994. *Dramaturgia: criação e reflexão*. Tese de livre docência, Escola de Comunicações e Artes, USP.
- WEBER, Max. 2004. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Cia das Letras.
- WILLIAMS, Raymond. 2002. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify.
- WOOD, Ellen Meiksins, FOSTER, John Bellamy. 1999. *Em defesa da história, marxismo e pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- YÚDICE, George. 1989. Puede hablarse de postmodernidad en América Latina? *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima, nº 29, pp. 105-128.

## Peças Teatrais

### **Vermouth.**

LABAKI, Aimar. *Peça teatral Pt261*. São Paulo: Biblioteca da ECA, USP.

### **A boa. 1999.**

LABAKI, Aimar. 2000. *A boa*. São Paulo: Boitempo.

### **Na noite da praça. 2009.**

GUZIK, Alberto. 2009. *O teatro de Alberto Guzik*. São Paulo: IMESP.

### **Gertrude Stein, Alice Toklas e Pablo Picasso.**

NOGUEIRA, Alcides. “Gertrude Stein, Alice Toklas e Pablo Picasso”. In: FREITAS, Cássio Pires de. 2005. *Do drama ao fragmento: a questão da forma na dramaturgia contemporânea em São Paulo*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP, vol. 2, pp. 182-202.

### **Cheiro de chuva.**

BRASIL, Bosco. 2007. *Cheiro de chuva. Novas diretrizes em tempo de paz*. São Paulo: IMESP.

### **Novas diretrizes em tempos de paz.**

BRASIL, Bosco. 2007. *Cheiro de chuva. Novas diretrizes em tempo de paz*. São Paulo: IMESP.

### **Budro. 1991.**

BRASIL, Bosco. “Budro”. In: FREITAS, Cássio Pires de. 2005. *Do drama ao fragmento: a questão da forma na dramaturgia contemporânea em São Paulo*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP, vol. 2, pp. 90-143.

### **Três cigarros e a última lasanha.**

BONASSI, Fernando, NAVAS, Victor. “Três cigarros e a última lasanha”. In: FREITAS, Cássio Pires de. 2005. *Do drama ao fragmento: a questão da forma na dramaturgia contemporânea em São Paulo*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP, vol. 2, pp. 144-152.

### **As coisas ruins da nossa cabeça.**

BONASSI, Fernando. *As coisas ruins da nossa cabeça*. Peça teatral Pt146 da Biblioteca da ECA, USP.

### **Prova contrária.**

BONASSI, Fernando. 2003. *Prova contrária*. São Paulo: Objetiva.

### **Nijinsky.**

MELLÃO, Gabriela. 2009. *Coleção primeiras obras, 2*. São Paulo: IMESP.

### **A história dela.**

MELLÃO, Gabriela. 2009. *Coleção primeiras obras, 2*. São Paulo: IMESP.

**Parasita.**

MELLÃO, Gabriela. 2009. *Coleção primeiras obras*, 2. São Paulo: IMESP.

**Em camadas.**

MELLÃO, Gabriela. 2009. *Coleção primeiras obras*, 2. São Paulo: IMESP.

**DesolaDor.**

MELLÃO, Gabriela. 2009. *Coleção primeiras obras*, 2. São Paulo: IMESP.

**Chove muito lá fora.**

CABRAL, Ivam. 2009. *Coleção primeiras obras*, 3. São Paulo: IMESP.

**Uma arquitetura para a morte.**

CABRAL, Ivam. 2009. *Coleção primeiras obras*, 3. São Paulo: IMESP.

**Gérard, a tragédia.**

CABRAL, Ivam. 2009. *Coleção primeiras obras*, 3. São Paulo: IMESP.

**De quem sois?**

CABRAL, Ivam. 2009. *Coleção primeiras obras*, 3. São Paulo: IMESP.

**Uma noite na lua.**

FALCÃO, João. *Uma noite na lua*. Peça teatral Pt549 da Biblioteca da ECA, USP.

**A memória dos meninos.**

MAZA, Lucianno. 2009. *Coleção primeiras obras*, 9. São Paulo: IMESP.

**Carne viva.**

MAZA, Lucianno. 2009. *Coleção primeiras obras*, 9. São Paulo: IMESP.

**No meio do caminho.**

MAZA, Lucianno. 2009. *Coleção primeiras obras*, 9. São Paulo: IMESP.

**Três t3mpos.**

MAZA, Lucianno. 2009. *Coleção primeiras obras*, 9. São Paulo: IMESP.

**Temporal.**

MAZA, Lucianno. 2009. *Coleção primeiras obras*, 9. São Paulo: IMESP.

**Borandá. 2003.**

ABREU, Luis Alberto de. "Borandá". In: FREITAS, Cássio Pires de. 2005. *Do drama ao fragmento: a questão da forma na dramaturgia contemporânea em São Paulo*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP, vol. 2, pp. 153-181.

**Água Revolta.**

DAMACENO, Marcos. 2009. *Coleção primeiras obras*, 8. São Paulo: IMESP.

**Para Luís Melo.**

DAMACENO, Marcos. 2009. *Coleção primeiras obras*, 8. São Paulo: IMESP.

**Agreste (Malva-Rosa).**

MORENO, Newton. 2008. *Agreste. Body art. A refeição*. São Paulo: IMESP.

**A refeição. Ensaio dramático sobre o canibalismo.**

MORENO, Newton. 2008. *Agreste. Body art. A refeição*. São Paulo: IMESP.

**Body art. Díptico. A cicatriz é a flor. Dentro.**

MORENO, Newton. 2008. *Agreste. Body art. A refeição*. São Paulo: IMESP.

**As Centenárias.**

MORENO, Newton. 2009. *As centenárias & Maria do Caritó*. São Paulo: Terceiro Nome.

**Maria do Caritó.**

MORENO, Newton. 2009. *As centenárias & Maria do Caritó*. São Paulo: Terceiro Nome.

**A turba.**

MARTINS, Otávio. 2009. *Coleção primeiras obras, 1*. São Paulo: IMESP.

**Depois da chuva.**

MARTINS, Otávio. 2009. *Coleção primeiras obras, 1*. São Paulo: IMESP.

**Últimas notícias de uma história só.**

MARTINS, Otávio. 2009. *Coleção primeiras obras, 1*. São Paulo: IMESP.

**Narrador.**

REWALD, Rubens. *Narrador*. Peça teatral Pt538 da Biblioteca da ECA, USP.

**A casa.**

POMPEU, Rudifran. 2009. *Coleção primeiras obras, 7*. São Paulo: IMESP.

**Os gerentes.**

YAZBEK, Samir. 2009. *Os gerentes*. São Paulo: UNICAMP.

**O fingidor.**

YAZBEK, Samir. *O fingidor. Pt566*. São Paulo: Biblioteca da ECA, USP.

**Temporada de caça.**

MELLO, Sergio. 2009. *Coleção primeiras obras, 6*. São Paulo: IMESP.

**Explicando a morte para crianças de 6 anos.**

MELLO, Sergio. 2009. *Coleção primeiras obras, 6*. São Paulo: IMESP.

**Summer.**

MELLO, Sergio. 2009. *Coleção primeiras obras, 6*. São Paulo: IMESP.

**Aos ossos que tanto doem no inverno.**

MELLO, Sergio. 2009. *Coleção primeiras obras, 6*. São Paulo: IMESP.

**Ladeira em carrinhos de supermercado.**

MELLO, Sergio. 2009. *Coleção primeiras obras*, 6. São Paulo: IMESP.

**A coleira de Bóris.**

ROVERI, Sérgio. 2009. *Coleção primeiras obras*, 4. São Paulo: IMESP.

**Não contém glúten.**

ROVERI, Sérgio. 2009. *Coleção primeiras obras*, 4. São Paulo: IMESP.

**Ensaio para um adeus inesperado.**

ROVERI, Sérgio. 2009. *Coleção primeiras obras*, 4. São Paulo: IMESP.

**Caos.**

SÁ, Vera de. 2009. *Coleção primeiras obras*, 5. São Paulo: IMESP.

**Romance.**

SÁ, Vera de. 2009. *Coleção primeiras obras*, 5. São Paulo: IMESP.

**O homem poltrona.**

SÁ, Vera de. 2009. *Coleção primeiras obras*, 5. São Paulo: IMESP.

**Pinokio.**

ALVIM, Roberto. 2012. *Dramáticas do transumano e outros escritos seguidos de Pinokio*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

**PEÇAS TEATRAIS CEDIDAS PELOS AUTORES, SEM REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA**

**Memórias pessoais-poemas.**

Ana Cristina Colla.

**Mais um.**

Cássio Pires.

**Boulevard Corner Palace.**

Cláudia Pucci.

**Banana mecânica.**

Francisco Carlos.

**Jaguar cibernético.**

Francisco Carlos.

**Namorados da catedral bêbada.**

Francisco Carlos.

**Românticos da idade média.**

Francisco Carlos.

**Xupaespacial.**  
Francisco Carlos.

**A dona da história.**  
João Falcão.

**Basílio, o destemido.**  
Marcos Gomes.

**Uma pilha de pratos na cozinha.**  
Mário Bortolotto.

**Galeria MetrÓpole.**  
Mário Viana.

**Natureza morta.**  
Mário Viana.

**Vamos.**  
Mário Viana.

**A contra-dança.**  
Paula Chagas.

**A degola.**  
Paula Chagas.

**Os bárbaros.**  
Paula Chagas.

**O percurso para a felicidade total.**  
Walmir Pavam.

**O que passou.**  
Walmir Pavam.

## **Anexos**

### ***As peças analisadas***

***Mais Um***  
**Cássio Pires**

## **PERSONAGENS**

- . Estrela
- . Produtor
- . Técnico
- . Poeta
- . Contraventor
- . Cúmplice
- . Funcionário do metrô
- . Senhora
- . Senhor
- . Observador
- . 1º Vigia
- . 2º Vigia
- . 1ª recepcionista
- . 2ª recepcionista
- . 3º recepcionista

## **CENA**

2 vagões de trens do metrô de São Paulo, um da linha Azul (Norte-Sul) e outro da linha Vermelha (Leste-Oeste). As ações das linhas devem ser representadas simultaneamente.

## Prólogo

---

*O público e os atores ocupam seus lugares nos vagões dos trens.*

**LOCUTOR (off).** SENHORAS E SENHORES, ESTAREMOS ENCERRANDO NOSSAS ATIVIDADES DENTRO DE QUARENTA MINUTOS.

*Em cada um dos vagões, um ator dirige-se a um espectador:*

**OBSERVADOR.** *(ao espectador)* Aqui, deste ponto de vista, sentado neste assento que por hora é meu, olho disfarçadamente para ti, sentado nesse assento que por hora é teu e tenho a convicção de que sofres por alguma coisa que perdeu. E eu, cansado das minhas dores, me pergunto pelas tuas. Eu, de acordo com o decoro a que implicitamente se submetem os estranhos quando compartilham o mesmo espaço, não me sinto no direito de te perguntar o que te causa essa dor. No entanto, neste momento, enquanto estou sentado nesse assento que por hora é meu, tudo que eu mais desejo é ter uma notícia segura sobre aquilo que te faz sofrer. Mas não te dirijo a palavra. Te observo a distância. Disfarçadamente. Aguardando, sem pressa no entanto, pelo momento em que o trem atingirá minha estação e então descerei, deixando esse assento que por hora é meu e deixando sobre ele, repousando em meu lugar, certamente para sempre, meu interesse pela tua dor. Enquanto esse momento não chega, você, um estranho, é para mim maior que eu mesmo. Quando passar por aquela porta, no entanto, certamente não me lembrarei mais disso. Não porque não te quero, mas porque vive apenas nas minhas retinas e não nas minhas lembranças. E você terá desaparecido para sempre, da mesma forma que uma imagem se dissolve assim que um hipnotizador estala seus dedos próximo ao ouvido do hipnotizado. É dessa maneira que tenho por ti um sentimento inominado, que é menos que admiração e mais que curiosidade, menos que amor e mais que indiferença. Um sentimento forte e rápido como nenhum outro e que não tem nome, como, para mim, tu também não tens.

## Ato I

### Quadro 1 Linha Azul

---

*O PRODUTOR e a ESTRELA fora do vagão, diante da porta. Ele está bastante desarrumado, com uma parte da camisa rasgada.*

**PRODUTOR.** Essa merda não vai abrir?

**ESTRELA.** Calma. As vezes demora um pouco.

*Sinal de aviso de abertura das portas. Eles entram. Silêncio longo.*

**PRODUTOR.** (*ensimesmado*) Ridículo.

**ESTRELA.** Que foi?

**PRODUTOR.** É ridículo eu ter que voltar pra casa nisso aqui!

**ESTRELA.** Calma.

**PRODUTOR.** É um absurdo! Eu vou embora desta bosta! Vou pro Rio!

**ESTRELA.** Senta aí.

**PRODUTOR.** Não me dê ordens!

**ESTRELA.** Senta aí, vai!

**PRODUTOR.** (*sentando*) Tem coliformes fecais nesses assentos! Eu vou pegar uma infecção! Vou virar uma bola de pus!

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO CONCEIÇÃO.

**ESTRELA.** Quanto a amanhã?

**PRODUTOR.** Não muda nada.

*Silêncio.*

**ESTRELA.** Falei com a minha cartomante.

**PRODUTOR.** (*Pouco interessado*) Hum...

**ESTRELA.** Ela falou que vai dar certo.

**PRODUTOR.** Então ligue pra ela a hora em que chegar em casa e manda ela se foder.

**ESTRELA.** Por que??

**PRODUTOR.** Se ela não foi capaz de prever que ia aparecer uma vadia no farol metendo uma arma na minha cara e ia levar meu carro, meu celular e minha grana então ela não presta pra ser cartomante.

**ESTRELA.** Ela não tem que acertar coisas menores!

**PRODUTOR.** Menores! Você sabe quanto custa meu carro? Você sabe quantos shows tem que fazer pra comprar um carro desses? Menores...

**ESTRELA.** Todo mundo é assaltado aqui um dia. Não preciso de cartomante pra me dizer que uma hora isso podia acontecer comigo.

**PRODUTOR.** Você não foi assaltada! Eu fui assaltado! Você só tava no meu carro.

**ESTRELA.** Eu também fui assaltada! Ela levou minha bolsa.

**PRODUTOR.** (*muito nervoso*) Você só tinha trocado na bolsa! Trocado, pente, batom, espelhinho, essas merdas! Foda-se os trocados! Foda-se o seu pente! Meu carro agora tá a caminho do Paraguai!

**ESTRELA.** Calma! Você tá nervoso demais!

**PRODUTOR.** (*mais contido*) Pra você é fácil.

**ESTRELA.** Eu também tô chateada.

**PRODUTOR.** “Chateada”! Você não tá conseguindo medir o tamanho do problema. Levaram meu carro, você entende? Acabou. Fim. Nunca mais. Você consegue entender? “Chateada!”...

**ESTRELA.** Daqui a pouco você aciona o seguro, cancela a linha do celular e os cartões e tá tudo certo. Não é o fim.

**PRODUTOR.** Eu desisto, você não entende. É muito mais que isso. Aquela vadia destruiu uma parte importante da minha vida.

**ESTRELA.** Não seja melodramático! Estamos vivos. Podia ter sido pior. Agradeça a Deus por isso.

**PRODUTOR.** Agradecer a Deus pelo que? Por ter sido assaltado? Por que uma vagabunda de um metro e quarenta me humilhou e levou meu carro embora? Ok!

Obrigado, meu Deus! Você não entende nada, mesmo! Eu sou um cara que preferiu não ter filhos pra ter carros. Importados, bonitos, caros. Dou duro pra isso. Eu prefiro gastar meu dinheiro em revisão do que em mensalidade de colégio, entende? Meu carro tinha um nome. Era meu companheiro. Tem muita história em cima daqueles estofamentos. Histórias bonitas. Não adianta me olhar com essa cara de desprezo. Você jamais vai entender isso. Você nunca correu num rachão em Interlagos, você não tem como entender essas coisas. Você é mulher. Não entende. Não vou gastar meu latim pra te tentar te explicar.

**ESTRELA.** Você precisa de ajuda.

**PRODUTOR.** Não, não. Eu preciso de um cigarro.

*Saca um maço do bolso da camisa.*

**ESTRELA.** *(aponta uma placa)* Aqui não pode.

**PRODUTOR.** *(guarda o maço)* Odeio trem!

**ESTRELA.** Isso não é trem. É metrô.

**PRODUTOR.** Metrô é trem! Oras! Odeio trem! Odeio metrô! Odeio transporte público! Odeio essas plaquinhas de é proibido fumar! Aquela vagabunda podia ter me deixado cinquenta paus pra eu pegar um táxi!

*Silêncio.*

**PRODUTOR.** Eu odeio essa cidade! Eu vou pro Rio!

*Silêncio. Ambos cabisbaixos, ensimesmados.*

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO SÃO JUDAS.

O Técnico, titubeante e cansado, diante da porta do vagão. Veste terno e gravata ordinários e carrega uma pequena mala. Sinal de aviso de abertura das portas. Ele entra e fica parado diante da porta. Volta, como quem quer sair. As portas se fecham. Ele decide se sentar. Um tempo. Retira um envelope e um bloco de notas de sua mala. Tenta começar a escrever algo.

**TÉCNICO.** *(a si mesmo)* *Meu amor...* *(rasga o papel)* *Meu bem...* *(rasga o papel)*  
*Querida...*

Rasga o papel. Desiste. Guarda o bloco de notas. Verifique se alguém o observa. Procura algo pelos bolsos do terno. Encontra um espelho de mão. Por um tempo, estuda o próprio rosto. Começa a remexer nos bolsos novamente. Encontra uma foto arrancada de um jornal. Observa sua imagem e começa a compará-la com a foto. Volta a procurar algo em seu terno. Encontra um pente. Muda o penteado e compara o resultado da nova imagem com a fotografia. Não aprova. Faz uma nova tentativa. Não aprova. Começa a arriscar um terceiro penteado. Volta a revirar os bolsos. De dentro de um deles, retira um par de óculos. Coloca-o em seu rosto. Confere o resultado no espelho. Compara-o com a fotografia. Resolve mantê-lo. Então, volta a retirar o bloco de notas e o envelope de sua mala.

**TÉCNICO.** Oi, meu amor... O amor é... (*rasga. Nova tentativa*) Oi, meu amor... A vida é uma dádiva que Deus nos concede todos os dias e... (*rasga. Nova tentativa*) Meu amor, o Rei Roberto já dizia: (*rasga*)

*O foco da ação volta para a Estrela e o Produtor.*

**ESTRELA.** Quem vai me levar pro estúdio amanhã?

**PRODUTOR.** Amanhã eu resolvo isso.

**ESTRELA.** Não vai ficar meio em cima da hora?

**PRODUTOR.** Não.

**ESTRELA.** É que eu tenho que fazer o cabelo, manicure, me vestir com calma, fazer maquiagem... era bom eu me programar e...

**PRODUTOR.** Amanhã eu resolvo isso. Não precisa me contar sua saga. Já fiz isso trezentas mil vezes.

**ESTRELA.** Ok. Não falei nada.

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO SAÚDE.

O Técnico saca o espelho. Observa-se metamorfoseado. O faz por um alguns instantes. Compara-se com a foto.

**TÉCNICO.** Oi, meu amor. Você sabe que eu não sou bom com as palavras. Então você me desculpa, mas eu não vou te escrever com a poesia que você merece. Estou te escrevendo porque você merece uma satisfação. Quando você encontrar esta carta eu já vou estar muito longe. Queria que você soubesse que não é por você, mas é por mim. No fundo, você sabe por que eu estou fazendo isso. Deus colocou um sócia no meu caminho, fez dele um bandido e agora me perseguem. Nós não sabemos como proceder. Então prefiro fugir. Tenho certeza que esse sofrimento todo é passageiro. Eu vou encontrar meu lugar e você vai encontrar alguém que não passou o que eu estou passando e por isso mesmo vai poder te dar mais carinho do que eu pude te dar. Eu queria ter deixado essa carta no hotel, pra ter certeza que você irá lê-la. Mas voltar pro hotel é arriscado demais. Então, vou deixá-la por aqui mesmo, dentro do metrô, com o endereço de nossa casa. Alguém vai encontrá-la. E esse alguém vai postar a carta, ou deixá-la no achados e perdidos e um dia você vai acabar encontrando-a. Se a pessoa que encontrar essa carta decidir que ela deve ter outro destino que não você, então a humanidade não vale pena mesmo. Aí, tanto faz você ler ou não o que eu escrevi pra você. Fica em paz. Adeus.

O Técnico puxa o espelho, dá um checada rápida no novo visual. Acerta o cabelo. Depois, coloca a carta num envelope onde começa a escrever um endereço.

**PRODUTOR.** (*ensimesmado, um pouco mais calmo*) É tão tudo estranho, tão confuso. De repente, não tem mais...

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO PRAÇA DA ÁRVORE

**ESTRELA.** (*canta baixinho*)

Eu não quero mais saber de você

Você me desprezou e não me disse porque

Fiquei sem você, por aí perdida  
Chorando em busca de uma saída

Saí pelas ruas gritando, gritando,  
E os ecos dos gritos no ar eram apenas ecos... ecos  
Até que um dia alguém me viu numa boa  
Não quero mais saber de você  
Tô com outra pessoa.

**ESTRELA.** Posso te perguntar uma coisa?

**PRODUTOR.** Hum.

**ESTRELA.** Esse “Tô com outra pessoa” é assim mesmo (*cantando*) “Tô com outra pessoa”? Ou é uma oitava abaixo, (*testa dessa forma*) “Tô com outra pessoa?”.

**PRODUTOR.** (*seco*) Você tá fazendo do jeito certo. Não inventa moda. Amanhã você entra ao vivo no estúdio. Não é o momento.

**ESTRELA.** As vezes eu tenho impressão que com uma oitava abaixo... (*oitava abaixo*) “Tô com outra pessoa.”...

*O Produtor puxa o ar.*

**PRODUTOR.** Escuta, eu tenho uma coisa pra te dizer.

**ESTRELA.** Que é?

**PRODUTOR.** Isso não vai dar certo.

**ESTRELA.** Isso o que?

**PRODUTOR.** Seu disco, os shows, sua carreira. Não vai dar certo.

**ESTRELA.** Oras, que é que você tá dizendo? Você é meu produtor. Você não pode me dizer uma coisa dessas.

**PRODUTOR.** Faz tempo que eu tô pra te dizer isso.

**ESTRELA.** Isso o que??

**PRODUTOR.** Não vai dar certo. Eu conheço esse mundo. Tô há vinte anos nisso. Agora talvez doa um pouco. Um dia você vai concordar comigo. Não vai dar certo. Eu quero desistir de você.

**ESTRELA.** Como assim???

**PRODUTOR.** É pelo seu bem. Acredite em mim.

**ESTRELA.** Eu não tô entendendo. A gente lutou tanto. Tá tudo indo tão bem. O CD tá quase pronto, o show tá todo ensaiado. Amanhã vamos fazer o programa, as pessoas vão conhecer o trabalho. Tá tudo certo. Não entendo o que...

**PRODUTOR.** Por enquanto tá tudo certo. Mas vai começar a dar errado.

**ESTRELA.** Eu não acredito no que estou ouvindo. Simplesmente não acredito.

**PRODUTOR.** Acompanha meu raciocínio: esse show não tem nada de diferente. Você não canta mais que ninguém. Tá cheio de cantora bonita por aí, igual a você. Essa música, sei lá, duvido que pegue....

**ESTRELA.** A letra é sua! Como é que você diz uma coisa dessas?!?

**PRODUTOR.** Eu sei que a letra é minha. Mas as vezes a gente não acerta. Eu tava querendo te ajudar. Gosto de você, queria que desse certo. Mas não vai dar certo. A música é boa. É muito boa. Mas não vai pegar. A gente não tem nem música de trabalho, entende? Você não tem um diferencial.

**ESTRELA.** Eu tenho um diferencial, sim!

**PRODUTOR.** Você não tem. A gente convenceu você disso. Mas, no fundo, não... você vai surgir pra ser mais uma cantora. E eu não quero isso. E você não quer isso. Ninguém quer comprar CD e ir no show de mais uma cantora. Vai dar errado.

**ESTRELA.** Amanhã eu preciso entrar naquele estúdio acreditando que tenho alguma coisa diferente pra mostrar. E você não vai me tirar isso da cabeça.

**PRODUTOR.** Eu estou te dizendo a verdade.

**ESTRELA.** Hoje é a véspera da minha estréia. Não é hora de dizer verdades!

**PRODUTOR.** Você não tem um diferencial. É duro. Mas é assim. Fora isso, você não tem o perfil. Você é inteligente demais pra ser cantora. É linda, mas tem tendência a engordar. Vai ter que passar a vida lutando contra isso. Eu já vi muita menina sofrendo por causa disso. Eu não quero que você sofra e não quero gente sofrendo perto de mim. Tô cansado disso. Você dá palpites pros músicos, quer interferir, tem boas idéias, tende a sinceridade. Isso não é bom. Isso pode dar problemas em entrevistas. Existe um roteiro de expectativas, entende? Não, eu sei que você não entende. Mas faça o que eu digo: é pro seu bem. Desista disso. Assuma o anonimato e engorde a vontade. É assim que você vai ser feliz.

**ESTRELA.** E o que é que vou fazer da minha vida?

**PRODUTOR.** Você é nova. Faz faculdade, volta a cantar em barzinho. Posso te ajudar nisso. Conheço uns caras legais.

**ESTRELA.** Por que você investiu em mim, seu doente?

**PRODUTOR.** Todo mundo erra. Eu me encantei com você. No fundo, eu sou um idealista.

**ESTRELA.** Eu pensei que você ia ficar sempre do meu lado.

**PRODUTOR.** Mas é o que eu tô fazendo.

**ESTRELA.** Você tá acabando com a minha vida!

**PRODUTOR.** Não. Só com a sua carreira.

**ESTRELA.** Pra mim é a mesma coisa!

**PRODUTOR.** Não cai nessa.

*Silêncio. A Estrela chora. O Produtor saca o maço novamente. Acende um cigarro.*

**ESTRELA.** (*cabisbaixa*) Não pode fumar aqui. Isso é um ambiente público e fechado.

**PRODUTOR.** Que me prendam.

*Silêncio. Ele fuma.*

**ESTRELA.** Dá um trago.

**PRODUTOR.** (*sacando o maço*) Pega um. Você tá de batom, fode o filtro.

*A Estrela obedece. Acende o cigarro. Fumam em silêncio.*

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO SANTA CRUZ

*Entra a Poeta. Toma o centro da cena e declama a todos.*

**POETA.** Na Conceição tu me viu em aflição  
Na São Judas tu me deste tua ajuda  
Na Saúde me contaste tua virtude  
Em Santa Cruz me mostraste tua luz  
Na Ana Rosa tu me veio todo prosa

*No Paraíso tu me deste um sorriso  
Em Vergueiro mostrou-se verdadeiro  
E em São Joaquim, enfim, te disse sim.*

**POETA.** Senhores, senhoras... Sou poeta! Poeta da noite e dos subterrâneos! As musas da inspiração me deram uma dura missão! Fazer com que os homens da floresta de concreto enxerguem mais ao ler o belo. Compreem meus poemas! São mais baratos que um bilhete de metrô, mas levam mais longe, muito mais longe! O público deve ir até a arte? A arte deve ir até o público? Nem uma coisa, nem outra, senhoras e senhores! Cada qual deve andar até a metade do caminho! Estarei sentada naquele assento. Já caminhei minha metade. Venham até mim e caminhem as suas!

*Ela se senta e fica aguardando.*

**ESTRELA.** Como é que vai ser amanhã?

**PRODUTOR.** Normal. Você vai ao programa e canta. Não tenho como desmarcar. Fica mal. Quanto ao resto, depois a gente conversa.

**ESTRELA.** Não sei mais se quero ir amanhã.

**PRODUTOR.** Espero que você queira.

**ESTRELA.** Você não tem como controlar isso. Agora é uma questão minha.

**PRODUTOR.** Conto com o seu bom-senso.

**ESTRELA.** *(cabisbaixa)* Como é que você foi capaz...

**PRODUTOR.** Que é que você vai fazer agora?

**ESTRELA.** “Agora” como? Agora-agora ou agora-daqui-pra-frente?

**PRODUTOR.** Não sei. Agora.

**ESTRELA.** Como é que você quer que eu saiba? Há vinte minutos atrás você tinha seu carro e eu tinha uma carreira. Agora não tem mais nada. “Que é que vou fazer agora?” Que é que você quer que eu te responda? É, óbvio, meu filho, eu vou chorar.

*Ela chora.*

**PRODUTOR.** Não começa, vai.

**ESTRELA.** Isso é o melhor que você tem pra me dizer?

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO VILA MARIANA.

**PRODUTOR.** Você ainda vai me agradecer por isso. *(tira um lenço do bolso)* Toma.

**ESTRELA.** *(recusa, blasé)* Você passa isso na testa. Tá cheio de gordura.

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO ANA ROSA. Acesso à linha 2, verde, do metrô.

*Sinal de aviso de abertura das portas. Entra o Funcionário. Assim que nota sua presença, o Produtor joga o cigarro, que acaba caindo próximo aos pés de um dos espectadores. O Funcionário aproxima-se do espectador que está próximo ao cigarro. Apanha-o, ergue-o e mostra-o ao espectador.*

**FUNCIONÁRIO.** *(repreensivo)* É proibido fumar nas dependências do metrô.

*Joga o cigarro no chão e pisa em cima dele.*

**AGENTE REPÚBLICA (rádio).** QAP Agente Consolação. Agente República chamando.

**FUNCIONÁRIO.** QAP Agente República.

**AGENTE REPÚBLICA.** Temos um QRU aqui em nossa estação. Precisamos de sua ajuda.

**FUNCIONÁRIO.** Prossiga Agente República.

**AGENTE REPÚBLICA.** Uma senhora PNE precisa ser conduzida até o vagão.

**FUNCIONÁRIO.** Qual é a NE da PNE?

**AGENTE REPÚBLICA.** Deficiência visual.

**FUNCIONÁRIO.** Qualquer agente pode conduzi-la, hum? Por que tenho de ser eu?

**AGENTE REPÚBLICA.** Sinceramente desconheço os motivos, Agente Consolação. Mas ela se recusa a aceitar a condução de outros agentes. Faz questão da sua companhia.

**FUNCIONÁRIO.** Trata-se certamente de uma excêntrica.

**AGENTE REPÚBLICA.** Não, Agente Consolação. Receio que o caso seja mais agudo. Trata-se de uma histérica. Tão logo lhe oferecemos o apoio de um de nossos agentes, ela se pôs a comportar-se de modo desequilibrado. Apesar de senis, seus braços movem-se com agilidade e violência e não aceitam os braços de nossos agentes. Apesar de cegos, seus olhos expressam indignação. Apesar de finos, seus lábios clamam poderosamente pela tua presença.

**FUNCIONÁRIO.** E por que eu?

**AGENTE REPÚBLICA.** Ela recusa-se a fornecer qualquer satisfação ou justificativa, Agente Consolação. Apenas agita violentamente o corpo e clama por seu nome.

**FUNCIONÁRIO.** Receio que não seja possível colaborar, Agente República.

**AGENTE REPÚBLICA.** Agente Consolação, contamos com seu apoio.

**FUNCIONÁRIO.** Agente República, somos um coletivo. Quando colocamos estas calças cinzas e estas camisas verdes, estamos uniformizados e perdemos nossa identidade. Somos partes iguais de um todo. Somos uma corporação. Somos o Estado. Não podemos nos submeter às idiossincrasias históricas de nossos cidadãos. Esta senhora não tem o direito de personalizar um homem de uniforme. Eu sou igual a você e nós somos iguais a todos os homens de camisas verdes e calças cinzas. Não temos nome, temos missões a cumprir. Ela terá que lidar com essa realidade, por mais dura que ela lhe seja. Qualquer agente da Estação República pode conduzi-la até a plataforma. E quando isso tiver acontecido, ela não terá sido ajudada por um homem. Ela terá sido conduzida pelos braços fortes de nossa corporação.

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO PARAÍSO. Acesso a linha 2, verde, do metrô.

**FUNCIONÁRIO.** QAP Agente República??

**AGENTE REPÚBLICA.** (*embargado*) Me desculpe, Agente Consolação. Tive um breve sobressalto de emoção.

**FUNCIONÁRIO.** E qual a razão do sobressalto?

**AGENTE REPÚBLICA.** O senhor está certo em sua argumentação. Mas é que a velinha, tadinha, tão cega, tão velha, tão idiossincrática... É quase meia-noite, Agente Consolação... dá uma passadinha aqui, vai... que é que custa, cacete?

**FUNCIONÁRIO.** Agente República, o senhor precisa aprender a controlar suas emoções. Isso me constrange e me faz homem. Me dá vontade de chorar também. Não estamos aqui para chorar, estamos aqui para servir.

**AGENTE REPÚBLICA.** (*chorando*) Me desculpe, Agente Consolação, mas é que...

Enquanto isso, o Técnico levanta-se e, discretamente, deixa o envelope sobre seu assento e dirige-se a uma das portas. O Funcionário vê o envelope.

**FUNCIONÁRIO.** Um momento, Agente República. *(vai até o local em que o Técnico deixou a carta)* Senhor! Senhor! O senhor esqueceu isso aqui.

*O Técnico não sabe como reagir. Depois de um tempo.*

**TÉCNICO.** Tudo bem. Pode deixar aí.

**FUNCIONÁRIO.** Não, senhor, leve com você. O envelope é seu, não é mesmo?

**TÉCNICO.** *(ainda confuso)* Não, não. Quer dizer, sim. É meu. Mas eu esqueci. Então não é mais meu.

**FUNCIONÁRIO.** Sim, o senhor esqueceu o envelope. Isso está claro. Mas eu percebi o seu descuido a tempo. Pegue-o.

**TÉCNICO.** Mas o objetivo era exatamente este.

**FUNCIONÁRIO.** Como assim?

**TÉCNICO.** Eu esqueci de propósito.

**FUNCIONÁRIO.** *(Bufa. Fala ao rádio)* Agente República, mais um momento, por gentileza. Tenho um QRU. *(ao Técnico)* Meu senhor, isso não é permitido.

**TÉCNICO.** O que não é permitido?

**FUNCIONÁRIO.** Esquecer um objeto deliberadamente dentro de um vagão do trem. Ninguém tem permissão para isso.

**TÉCNICO.** Mas eu não tenho o direito de esquecer alguma coisa?

**FUNCIONÁRIO.** Sim, claro, a companhia lhe dá o direito de esquecer. Todos tem direito de esquecer. É um direito universal. Mas, veja, esquecer de propósito, aí não.

**TÉCNICO.** Mas...

**FUNCIONÁRIO.** Meu senhor, por favor... espero que entenda. Temos uma estrutura toda ela especialmente preparada para passageiros desatentos. Quando algo é esquecido, esse algo é prontamente enviado para um setor denominado “Achados e Perdidos”. É um nome excelente. Se algum objeto está lá, é porque foi perdido, mas para estar lá, precisa ter sido achado. Excelente. Mas não é perfeito. Um objeto não pode ser achado antes de ser perdido. O certo seria “Perdidos e Achados”. Perdido, depois achado. Aí sim. Perfeito. *(um pouco abatido)* Mas no seu caso não tenho como encaminhar este objeto para lá.

**TÉCNICO.** Mas por que?

**FUNCIONÁRIO.** Oras! Mas por que? Não te parece óbvio? *(altera-se)* Por que o objeto pretensamente perdido está no campo visual do sujeito, logo, já foi achado. O uso do setor fica assim evidentemente vetado. Não é claro?

**TÉCNICO.** Mas e se eu...

**FUNCIONÁRIO.** Meu senhor, “se” minha mãe fosse homem eu teria dois pais. Não trabalhamos com hipóteses. Trabalhamos com fatos. E o fato é: o senhor não esqueceu isso, o que nos levará a um grande transtorno, por que não posso deixar isso no vagão e ao mesmo tempo não tenho para onde encaminhá-lo.

**TÉCNICO.** Mande para o “Achados e Perdidos”, é isso o que eu quero.

**FUNCIONÁRIO.** Veja bem, meu senhor. Lá só temos objetos que foram sinceramente perdidos. Nada está lá por ter sido deliberadamente esquecido. Isso desordenaria tudo. Colocaria o sentido daquele setor em xeque. Seria o caos. Por favor, pegue a carta.

**TÉCNICO.** Mas...

**FUNCIONÁRIO.** Meu senhor, por gentileza, se o senhor quiser esquecer alguma coisa, esqueça-a de coração. Aí então estaremos prontos para ajudá-lo. Mas, por favor, não dissimule o esquecimento. Não estamos prontos para isso. Quem sabe um dia, hum?

*O Técnico, perplexo, aproxima-se do Funcionário.*

**TÉCNICO.** E o que eu faço com isso?

**FUNCIONÁRIO.** Existe um serviço chamado correios. Ele é muito mais eficiente para casos como seu. Não dispomos de agências dos correios nas dependências do metrô, mas o senhor, creio eu, não pretende passar o resto da sua vida em nossas estações, correto? Então siga até uma agência dos correios e esqueça seu envelope por lá. Será melhor pra todos. Se preferir, deixe a carta comigo. Amanhã cedinho eu posso postar a carta para o senhor.

*O Técnico pega a carta.*

**TÉCNICO.** Me desculpe pelo transtorno.

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO VERGUEIRO.

**FUNCIONÁRIO.** O senhor não me deve desculpa nenhuma. Esse é meu trabalho, senhor. *(volta ao rádio)* QAP, Agente República.

**AGENTE REPÚBLICA.** QAP Agente Consolação.

**FUNCIONÁRIO.** Qual é a situação do QRU?

**AGENTE REPÚBLICA.** Inalterada. A senhora segue clamando por sua presença.

**FUNCIONÁRIO.** Procedamos da seguinte maneira, Agente República: ponha-a na escuta.

**AGENTE REPÚBLICA.** Brilhante idéia, Agente Consolação. Brilhante idéia.

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO SÃO JOAQUIM.

**FUNCIONÁRIO.** QAP Senhora.

**VELHA.** Quando é o que o senhor chega aqui? Não tenho a noite inteira. O metrô vai fechar daqui a vinte minutos e estou ficando desesperada. Não quero passar a noite aqui com esses brutamontes insensíveis.

**FUNCIONÁRIO.** Senhora, eles não são brutamontes insensíveis.

**VELHA.** Cale sua boca, seu corporativista infeliz! Venha logo pra cá!

**FUNCIONÁRIO.** Senhora, eu preciso de uma justificativa. Isso vai contra as normas de nossa instituição. Não posso me deslocar para fazer um atendimento que pode ser feito pelo pessoal que se encontra na estação.

**VELHA.** Você me conduziu na semana passada.

**FUNCIONÁRIO.** Isso não justifica o meu deslocamento. Todos os que estão com a senhora são perfeitamente capazes de desempenhar o mesmo papel.

**VELHA.** Mas ninguém cheira como o meu falecido marido. Você tem o mesmo cheiro dele e não posso me furtar de cheirá-lo novamente. Nada mais tem o cheiro dele. Nem as roupas. Tudo está cheirando mofo. Mas você sim, você cheira como ele.

**FUNCIONÁRIO.** A senhora deve convir que se trata de uma situação bastante constrangedora.

**VELHA.** Cale essa boca! Eu não estou interessada em você! Eu só estou interessada no seu cheiro. Vamos lá, venha logo para cá senão eu vou mostrar pra esses brutamontes o que é um escândalo de verdade.

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO LIBERDADE.

**AGENTE REPÚBLICA.** Qual será o procedimento, Agente Consolação?

**FUNCIONÁRIO.** Estou me encaminhando para a sua estação, Agente República.  
**AGENTE REPÚBLICA.** Deus lhe abençoe, Agente Consolação.  
**FUNCIONÁRIO.** Amém, Agente República.

*O Foco da ação passa para a Estrela e o Produtor.*

**ESTRELA.** Desço na próxima.  
**PRODUTOR.** Pra onde você vai?  
**ESTRELA.** Pra casa da minha mãe.  
**PRODUTOR.** É uma boa idéia.  
**ESTRELA.** Não enche meu saco.  
**PRODUTOR.** Você tá bem pra ir sozinha?  
**ESTRELA.** Não enche meu saco.

*Silêncio breve.*

**PRODUTOR.** E eu? Desço onde?  
**ESTRELA.** Infelizmente, desce comigo.  
**PRODUTOR.** E depois?  
**ESTRELA.** Desce no Anhangabaú.  
**PRODUTOR.** Anhangabaú é pra que lado?  
**ESTRELA.** Tem uns mapas colados na parede. Oriente-se por eles.

*Foco sobre a Poeta*

**POETA.** Poemas, senhores? Última chance! Poemas?

*Sem resposta. Ela rasga um de seus papéis e o atira no chão.*

**POETA.** É isto que resta a um artista quando seu público não o quer!

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO SÉ. DESEMBARQUE PELO LADO ESQUERDO DO TREM.

*Estrela, Produtor, Técnico, Poeta e Funcionário deixam o vagão. Black-out.*

## **Quadro 2** **Linha Vermelha**

---

*Entra o Contraventor. Bastante agitado, senta-se. Saca uma garrafinha de uísque de um de seus bolsos e ingere um gole generoso.*

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO ARTUR ALVIM.

*Sons de trem em movimento. O Contraventor levanta-se e se aproxima de uma das portas do trem.*

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO PATRIARCA.

*O Contraventor acena para fora. As portas se abrem. Entra a Cúmplice e vai em sua direção.*

**CONTRAVENTOR.** Conseguiu?

*Ela arfa. Não responde.*

**CONTRAVENTOR.** Vem cá, senta aqui. Descansa um pouco.

**CÚMPLICE.** Brigada.

**CONTRAVENTOR.** Tá melhor?

**CÚMPLICE.** Tô. Achei que não ia dar tempo...

**CONTRAVENTOR.** Conseguiu?

**CÚMPLICE.** Hum, hum.

**CONTRAVENTOR.** *(explode um sorriso)* Jura?

**CÚMPLICE.** Confere.

**CONTRAVENTOR.** Não, aqui não. Tá cheio de gente.

**CÚMPLICE.** Ninguém tá olhando.

**CONTRAVENTOR.** Confio em você.

*Ela abre uma sacola que traz consigo.*

**CÚMPLICE.** Cinco mil. Confere.

**CONTRAVENTOR.** Ele perguntou pra que era o dinheiro?

**CÚMPLICE.** Claro.

**CONTRAVENTOR.** Ele ficou triste?

**CÚMPLICE.** Você se preocupa?

**CONTRAVENTOR.** Claro. Seu pai é um cara legal. Não gosta de mim, mas é um cara legal. Eu também não gostaria de ter um genro como eu.

**CÚMPLICE.** Ele ia fazer uma reforma no banheiro com um pouco dessa grana. Tá infiltrado.

**CONTRAVENTOR.** Eu sinto muito.

**CÚMPLICE.** Sente nada. Você tá cagando pra ele.

**CONTRAVENTOR.** Não precisa ser grossa.

**CÚMPLICE.** Desculpa. Tô cansada.

*Mal estar silencioso.*

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO GUILHERMINA-ESPERANÇA.

**CÚMPLICE.** Até que horas o cara vai esperar?

**CONTRAVENTOR.** Até meia noite.

**CÚMPLICE.** Onde é que ele tá?

**CONTRAVENTOR.** Lá.

**CÚMPLICE.** Lá onde?

**CONTRAVENTOR.** Na frente da minha loja.

**CÚMPLICE.** A gente vai descer na Luz?

**CONTRAVENTOR.** É...

**CÚMPLICE.** E como é que vai ser?

**CONTRAVENTOR.** Você me espera na estação enquanto eu vou lá e acerto com ele.

**CÚMPLICE.** Vou com você.

**CONTRAVENTOR.** De jeito nenhum. Você vai ficar esperando.

**CÚMPLICE.** Vou com você. Quero olhar pra cara dele.

**CONTRAVENTOR.** Meu amor, isso não é mundo pra você.

**CÚMPLICE.** Consegui a grana. Vou e está acabado.

**CONTRAVENTOR.** Não.

**CÚMPLICE.** Ele te ameaçou. Isso não é certo. Quero olhar pra cara dele.

**CONTRAVENTOR.** Meu amor, nada nesse mundo em que eu vivo é certo. Você sabe disso. Ele não é pior do que ninguém.

**CÚMPLICE.** Quero ir. Pronto. Acabou. Se você não deixar, eu corro atrás de você.

**CONTRAVENTOR.** Deixa de ser burra. Eu não quero que ele conheça ninguém que eu conheço.

**CÚMPLICE.** Não tenho medo dele. Quero ir.

**CONTRAVENTOR.** Eu tô sendo uma má influência pra você. Você tá ficando corajosa. Gente corajosa acorda com a boca cheia de formiga. Fica no seu mundo.

**CÚMPLICE.** Eu preciso ir com você. Te arrumei a grana. Deixa, vai.

**CONTRAVENTOR.** É pro seu bem, fica na sua. Você vai olhar pra cara dele e daí?

**CÚMPLICE.** Ele vai perceber que não se ameaça as pessoas assim por nada.

**CONTRAVENTOR.** Não foi por nada. Ele até que tem razão.

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO VILA MATILDE.

**CÚMPLICE.** Ah...

*Abre uma sacolinha.*

**CONTRAVENTOR.** Que foi?

*Ela tira um laminado de dentro.*

**CÚMPLICE.** Minha mãe mandou pra você.

**CONTRAVENTOR.** Que é isso?

**CÚMPLICE.** Bolo de fubá.

**CONTRAVENTOR.** Que boazinha...

**CÚMPLICE.** Ela falou pra gente ir almoçar lá no domingo.

**CONTRAVENTOR.** E teu pai?

**CÚMPLICE.** Vai ao clube aos domingo.

*O Contraventor começa a abrir o laminado.*

**CÚMPLICE.** Você vai comer agora?

**CONTRAVENTOR.** Tô com fome. Essas coisas dão fome.

**CÚMPLICE.** Você tá com medo?

**CONTRAVENTOR.** Quem falou? Tô agitado.

**CÚMPLICE.** A grana tá aí. Tá tudo certo. É só ir lá e acertar a dívida com o cara. Sem segredo.

**CONTRAVENTOR.** *(mastigando)* É...

*Um tempo. Ele come e bebe.*

**CÚMPLICE.** Você precisa parar com isso.  
**CONTRAVENTOR.** Parar com que? Com o fubá?  
**CÚMPLICE.** Com a cachaça. Isso aí é a perdição.  
**CONTRAVENTOR.** Não é pinga. É uísque.  
**CÚMPLICE.** Dá na mesma.  
**CONTRAVENTOR.** É só de vez em quando.  
**CÚMPLICE.** Tô vendo.  
**CONTRAVENTOR.** Sou novo ainda.  
**CÚMPLICE.** Vai nessa.

*Um tempo.*

**CONTRAVENTOR.** Virei a noite sem dormir.  
**CÚMPLICE.** Natural.

**CONTRAVENTOR.** Pensei bastante.  
**CÚMPLICE.** No que?  
**CONTRAVENTOR.** Em mim, em você. No futuro.  
**CÚMPLICE.** Que é que foi?  
**CONTRAVENTOR.** Você nunca acha que as coisas vão chegar a esse ponto. Você vai fazendo. De repente você tá lá, na Santa Ifigênia. Quando vê, tem uma loja. Quando se dá conta, tem um contrabandista te abastecendo. Você tá no crime e nem percebe. E aí um cara chega e te ameaça. E se não fosse você e teu pai, amanhã eu não ia estar vivo pra trabalhar.  
**CÚMPLICE.** Foi nisso que você pensou?  
**CONTRAVENTOR.** Não. Eu cheguei a conclusão que as coisas não podem continuar desse jeito. Eu não posso viver de traquitana contrabandeada e namorar com você. Você é limpa, tá fazendo sua vida do jeito certo. Não posso te envolver. É uma coisa ou outra.  
**CÚMPLICE.** E o que você decidiu?  
**CONTRAVENTOR.** Eu não quero ficar sem você. Vou fechar a loja. Vou me afastar desses caras.  
**CÚMPLICE.** Como assim?  
**CONTRAVENTOR.** Me deu vontade de voltar a ser uma pessoa normal. Eu sou um cara ilegal, um contraventor que nem dizem por aí. Quero ficar com você e pra isso eu tenho que mudar. Não quero mais ninguém me ameaçando. Não quero te por nisso.  
**CÚMPLICE.** Você é uma pessoa normal.  
**CONTRAVENTOR.** Não. Não sou. Eu sou diferente.  
**CÚMPLICE.** Todo mundo faz o que você faz. Vender contrabando, grande merda. Todo mundo faz isso.  
**CONTRAVENTOR.** Eu me sinto um cara diferente.  
**CÚMPLICE.** Bobagem.  
**CONTRAVENTOR.** O que é ser diferente?  
**CÚMPLICE.** O Tomás é um cara diferente. Ele extorque, dá porrada, mata se precisar. Ele é um cara diferente. Você é um cara normal.  
**CONTRAVENTOR.** Talvez.  
**CÚMPLICE.** É sim.  
**CONTRAVENTOR.** Mas eu quero mudar. Você é tão honesta. Eu quero fazer as coisas como você. Quero que a gente case e que a gente abra um negocinho lá no bairro

mesmo. Ou então no interior. Mais tranquilo. E que a gente faça tudo certinho, com nota, com dificuldade, mas sem ferrar ninguém. Que é que você acha de ir pro interior?

**CÚMPLICE.** A gente não tem dinheiro.

**CONTRAVENTOR.** Vai ter.

**CÚMPLICE.** Como é que a gente vai ter? Eu tô sem trabalhar, você tá cheio de dívida. Tem um cara te ameaçando de morte. Não tem como a gente sair disso agora. Você é muito sonhador.

**CONTRAVENTOR.** Tem um esquema aí.

**CÚMPLICE.** Como assim um “esquema”?

**CONTRAVENTOR.** Uma história aí. A gente vai ter um dinheiro já, já.

**CÚMPLICE.** Como assim? Você me fala que quer entrar na linha e agora me diz que tem um esquema?

**CONTRAVENTOR.** Um esquema pra eu entrar na linha.

**CÚMPLICE.** Não entendo isso.

**CONTRAVENTOR.** Meu amor, eu não posso te explicar nada agora. Mas as vezes é assim, pra gente fazer a coisa certa a gente precisa fazer uma coisa errada.

**CÚMPLICE.** É muito difícil ficar com você, sabia?

**CONTRAVENTOR.** Eu vou mudar. Eu não quero essa vida. Eu não quero um cara me ameaçando de novo. Hoje tudo começou a mudar. Eu vou ter que fazer uma coisa, mas depois tudo muda, ok?

**CÚMPLICE.** Vamos ver.

**CONTRAVENTOR.** Confia em mim. E então, o que é que você acha de ir pro interior?

**CÚMPLICE.** Não sei, nunca pensei... dizem que é meio parado...

**CONTRAVENTOR.** Acho que ia ser bom pra gente. Sumir, deixar essa merda toda pra trás. Você acaba o supletivo e a gente muda pro interior. Tem um monte de cidade boa. Talvez até um outro estado. Bem longe disso tudo.

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO PENHA.

*Entra a Senhora e senta-se. Silêncio breve.*

**SENHORA.** *(Dirige-se ao espectador que está ao seu lado)*Daqui a duas estações um homem vai entrar nesse vagão. Um homem que você não vai achar interessante. Um homem que não deve chamar muito a atenção das pessoas. Mas a minha ele chama. Faz três anos, já. Eu trabalho numa loja de departamentos aqui perto. Eu faço esse caminho todos os dias já faz muito tempo. Faz três anos que eu percebi que esse homem, um homem que você não vai achar interessante, faz o mesmo trajeto que o meu. A gente pega esse trecho da linha vermelha, aí pega um pedaço da linha azul até a Estação Armênia. Lá ele desaparece. Faz três anos que isso acontece e eu não sei nem o nome dele. Quanto mais o que ele faz. Quanto mais se ele olha pra mim como eu olho pra ele. Eu sou sim um pouco esse tipo de gente que fala com estranhos. O senhor, por exemplo. Mas com ele eu não consigo. Não tenho coragem.

**CÚMPLICE.** Gostei do que você disse, sabia?

**CONTRAVENTOR.** Ir pro interior?

**CÚMPLICE.** Não. Essas coisas... você disse que quer mudar. Entrar na linha.

**CONTRAVENTOR.** Você acredita que eu vou conseguir mudar?

**CÚMPLICE.** Acho que acredito.

**CONTRAVENTOR.** Eu preciso que você acredite. Vai ser difícil...

**CÚMPLICE.** Eu quero acreditar. No fundo é o que eu mais quero.

**CONTRAVENTOR.** Que bom.

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO CARRÃO.

**CONTRAVENTOR.** Que é que você falou pro seu pai?

**CÚMPLICE.** Como assim?

**CONTRAVENTOR.** Pra conseguir o dinheiro...

**CÚMPLICE.** Isso é entre eu e ele.

**CONTRAVENTOR.** Sua mãe ficou sabendo?

**CÚMPLICE.** Não.

**CONTRAVENTOR.** Como é que teu pai juntou essa grana?

**CÚMPLICE.** Caderneta de poupança, como todo mundo.

**CONTRAVENTOR.** Ele ficou sem dinheiro?

**CÚMPLICE.** Ele guardou pra emergência.

**CONTRAVENTOR.** Tô me sentindo mal, sabia?

**CÚMPLICE.** Isso é uma emergência.

**CONTRAVENTOR.** Um dia eu vou devolver a grana.

**CÚMPLICE.** Agora não é hora da gente pensar nisso.

**CONTRAVENTOR.** Mas eu vou.

**CÚMPLICE.** Legal. Ele vai ficar feliz.

**CONTRAVENTOR.** Você falou que era pra mim?

**CÚMPLICE.** Isso é entre eu e ele, já disse.

**CONTRAVENTOR.** *(bebendo um gole do uísque)* Eu vou devolver, tá bem?

**CÚMPLICE.** Pára com isso. Você vai ficar bêbado.

**CONTRAVENTOR.** Tô acostumado.

**CÚMPLICE.** Você falou que ia mudar.

*Ele guarda a garrafa.*

**CONTRAVENTOR.** Ok. Parei.

**CÚMPLICE.** Me dá a garrafa.

*Ele a entrega. Ela guarda na sacola.*

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO TATUAPÉ.

*Entra o Senhor. Senta-se. Um tempo breve.*

**SENHOR.** *(também dirige-se a um espectador)* Sempre que eu entro no metrô eu encontro com aquela senhora ali. Ela fica muito bonita naquele uniforme. Eu gosto de mulher de uniforme. Acho muito atraente. Sou muito moderno, apesar de não ser mais tão moço. Mulher que vai a luta me atrai. Por isso eu gosto de mulher de uniforme. Dá uma idéia de mulher que trabalha. Acho bonito mulher chegando em casa cansada. As mulheres não cheiram mais alho e água sanitária. O mundo melhorou bastante, você não acha? O problema é que ela nunca olha pra mim. E é uma desfaçatez ir falar com uma mulher que não te dá aquele olhar que é como um salvo-conduto pra você se aproximar dela. As vezes eu acho que ela está olhando pra mim. Mas quando eu presto bem atenção, eu vejo que não é nada disso. Ela só está olhando na minha direção. Olhando para o nada na minha direção. Faz muito tempo que eu não faço isso, mas acho que se ela olhasse para mim eu tomaria coragem e iria falar com ela. Não por alguma coisa

assim mais intensa. Apenas para conhecer. De repente, dá uma boa companhia. Não pra todos os dias, sou casado afinal de contas. Mas alguém pra passear de vez em quando, por que não?

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO BELÉM.

**SENHORA.** *(ao mesmo espectador)* É ele. Você não acha ele interessante, que eu sei. Mas eu acho. Antes eu pensava que não tinha coragem de falar com ele por que sempre estou usando esse uniforme que é o que a gente tem de usar lá na loja de departamentos. Esse uniforme me deixa mais feia e mais velha do que sou. Eu achava que era por isso que não tinha coragem. Então um dia eu levei uma muda de roupa e me troquei no vestiário da loja e entrei toda bonita no metrô, pronta pra ir até ele e me apresentar. Mas eu não consegui. Então eu percebi que não era a roupa coisa nenhuma. Eu percebi que eu estou me achando velha e feia pra me apresentar para um estranho, mesmo que ele não seja um homem interessante. Por que os homens envelhecem, mas continuam arrogantes. Eles pagam puta mas não ficam com uma mulher que consideram feia. Tem as exceções, claro. Mas eu não sei nem o nome dele, quanto mais se ele é uma dessas exceções. E ele sendo assim, um estranho, ele me alimenta um pouco, me dá esperança. Então eu prefiro não ir até ele. Prefiro não saber que ele não é uma exceção. Prefiro esticar essa ilusão o máximo possível. Claro que quanto mais eu estico a ilusão mais eu envelheço e mais difícil vai ficando que ele me aceite. Mas é o preço que se paga por uma ilusão. E nessa altura da minha vida ter uma ilusão todo fim de noite até que não é mal negócio, você não acha?

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO BRESSER.

**SENHOR.** *(ao mesmo espectador a quem se dirigiu inicialmente)* Eu não sei há quanto tempo a gente se cruza todos os dias aqui no metrô. Sei que é todos os dias, de segunda a sexta, já faz um bom tempo. É gostoso, sabia? A gente segue um pouco aqui por essa linha, depois baldeia na Sé e vamos andando juntos até o Paraíso e de lá pegamos o trem até a Vila Madalena. Depois ela some. A viagem parece que fica mais curta. Claro que a minha mulher nem sonha com isso. E claro que ela nunca vai saber. Nem conheço. Nem sei o nome. Pode ser que um dia eu fale alguma bobagem dormindo e aí tenha alguma problema. Claro que já pensei nisso. Quando se trata da mulher da gente é bom que a gente pense em tudo. Mas, quer saber? Eu acho que vale a pena correr o risco. E um dia, se me der na telha, faço essa desfaçatez, vou até lá e me apresento a ela e pago o preço. Eu as vezes faço umas loucuras, sabia? Tem que fazer. Senão, que sentido faz isso tudo, não é mesmo?

**LOCUTOR.** ESTAÇÃO BRÁS.

**CÚMPLICE.** Quer mais bolo?

**CONTRAVENTOR.** Tem mais?

**CÚMPLICE.** Tem o meu pedaço.

**CONTRAVENTOR.** É seu. Pode comer.

**CÚMPLICE.** Tô sem fome. *(lhe entrega um novo laminado)* Tó, come. Forra esse estômago. Daqui a pouco essa cachaça te sobe na cabeça e aí você chega na frente do cara e acaba fazendo besteira.

*O Contraventor come.*

**CONTRAVENTOR.** Tá chegando.  
**CÚMPLICE.** Como é que vai ser então? Posso ir com você?  
**CONTRAVENTOR.** Não. A gente vai até a Luz. Você fica me esperando perto das catracas. Eu vou lá. Acerto com ele. Volto, te deixo em casa. Aí amanhã eu vou ver aquela grana. Aí você acaba o supletivo e a gente se muda.  
**CÚMPLICE.** Eu quero ir com você. Não vou deixar você sozinho.  
**CONTRAVENTOR.** Eu sei o que eu tô fazendo.  
**CÚMPLICE.** Quero só ver.  
**CONTRAVENTOR.** Você tá nervosa?  
**CÚMPLICE.** Tô.  
**CONTRAVENTOR.** Fica calma, vai dar tudo certo.  
**CÚMPLICE.** Tá bem.  
**LOCUTOR.** ESTAÇÃO PEDRO II  
**CONTRAVENTOR.** Tem mais bolo?  
**CÚMPLICE.** Acabou.  
**CONTRAVENTOR.** Dá um golinho?  
**CÚMPLICE.** Não.  
**CONTRAVENTOR.** Só um. Só pra acalmar. Tô com a boca seca. O fubá...  
**CÚMPLICE.** Vai, toma!  
**CONTRAVENTOR.** *(bebendo)* Brigado.  
**CÚMPLICE.** Devolve a garrafa.  
**CONTRAVENTOR.** Tá bem.  
**LOCUTOR.** ESTAÇÃO SÉ. DESEMBARQUE PELO LADO ESQUERDO DO TREM.  
**CONTRAVENTOR.** Vem, vamos.

*Saem os quatro.*

## Ato II

### Quadro 3 Linha Azul

---

*Entram o Senhor, a Senhora, o Contraventor e a Cúmplice. Os dois primeiros sentam-se a uma grande distância. O Contraventor, propositalmente, senta-se a alguns assentos de distância de sua namorada.*

**CÚMPLICE.** Senta aqui, do meu lado.

*Ele não responde. Ela se estica um pouco e pega a mão dele. Ele a solta.*

**CÚMPLICE.** Que é que você tem?

*Sem resposta.*

**CÚMPLICE.** Vai me deixar aqui sozinha?

*Um tempo.*

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO SÃO BENTO.

*Foco da ação sobre o Senhor e a Senhora.*

**SENHORA.** *(ao Senhor)* Todas as noites, como hoje, eu anseio pela tua entrada no vagão. Todas as noites, como nesta, seguimos assim, juntos e estranhos um ao outro. E como agora, em todas essas noites, eu te observo, assim, disfarçadamente. E observo tua presença humilde, tua idade alta, tuas rugas e tuas entradas e te imagino próximo de mim. Todos os dias quero romper esse silêncio em que estou agora mergulhada. Todos os dias te pergunto, assim, como agora, em silêncio, qual é o teu nome, se tem a idade que aparenta, se é tranqüilo como se mostra, se tem alguém a te esperar. Todos os dias te pergunto, silenciosa, se você me observa, assim, disfarçadamente, como eu te observo. Se eu pertencço a tua vida, assim como você pertence a minha. Se quer saber de mim, como quero saber de você. Mas me calo e me mantenho assim, como agora, quieta, fazendo de ti um estranho como qualquer outro.

**SENHOR.** *(à Senhora)* Aqui, deste ponto de vista, sentado neste assento que por hora é meu, olho disfarçadamente para ti, sentada neste assento que por hora é teu e encurto minhas viagens assim, te observando. E assim como você, me faço indiferente à tua presença. Mas ensaio, todos os dias, no caminho que me leva ao trem, um modo de me aproximar de você. Penso em frases que não serão ditas. Torço por algo, por um acontecimento qualquer. Preciso de um surto, de um grito, de uma explosão tua. Mas você não surta, não grita, não explode. Só me dá teu silêncio e assim quer permanecer. Então me calo e sigo assim, como agora, disfarçadamente, olhando para você nesse assento que por hora é seu e que em breve deixará de ser.

**SENHORA.** Todos os dias, como agora, lamento minha idade e minha aparência. Todos os dias, como agora, odeio esse meu uniforme. Todos os dias, como agora, quero ouvir tua voz e ter notícias tuas. Mas tenho medo de te dizer sobre mim. Todos os dias, você, um estranho, me faz pensar em quem sou. E me faz bem por estar próximo a mim e me faz mal por me fazer pensar em quem sou. Todos os dias, torço pra que o vagão não lote quando você está longe e para que lote quando você está perto. Mas torço apenas, e me calo e de alguma forma te espero.

**SENHOR.** Mas, hoje, como ontem, e como vem acontecendo há tantos anos, me conservarei aqui, sentado neste assento que por hora me pertence e nada te direi e esperarei pela repetição deste momento amanhã, quando novamente seremos estranhos um ao outro, quando novamente voltarei a perguntar sobre ti. E assim será, até o dia em que um surto, um grito, uma explosão ou um olhar teu a mim dirigido me permitam me aproximar de ti.

**SENHORA.** Ou então até o dia em que seu curso mudará e eu nunca mais voltarei a te ver e jamais saberei porque.

**SENHOR.** Eu sempre me pergunto por que gosto de te ver de uniforme.

**SENHORA.** Eu sempre me pergunto por que gosto da tua expressão cansada.

**SENHOR.** Eu sempre me pergunto se um dia vou me arrepender.

**SENHORA.** Eu tenho certeza de que vou me arrepender.

**SENHOR.** Eu sempre me pergunto como seria tudo se nós enfim nos conhecêssemos.

**SENHORA.** Eu sempre me pergunto como será minha vida no dia em que não te ver mais.

*Um tempo. Eles se olham.*

**SENHOR.** Ah, se pudéssemos saber...

*Um tempo.*

**SENHORA.** Se pudéssemos saber...

*Sons de trem em movimento. Altíssimo. Os dois se olham e assim se mantêm durante um longo tempo.*

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO LUZ.

*O Senhor e a Senhora se levantam e saem pela mesma porta. Depois, cada qual segue para um lado.*

**CONTRAVENTOR.** Que horas são?

**CÚMPLICE.** Tô sem relógio. Onze e meia. Um pouco mais. Senta aqui do meu lado.

*Um tempo.*

**CONTRAVENTOR.** Eu não sei o que é que me deu.

**CÚMPLICE.** Você fez a coisa certa.

**CONTRAVENTOR.** Era o dinheiro do seu pai... Cinco mil. Cinco mil, meu Deus...

**CÚMPLICE.** Você fez a coisa certa.

**CONTRAVENTOR.** Tava tudo certo. Era só colocar o plano pra funcionar... Era só...

**CÚMPLICE.** Vem aqui.

*Ele, enfim, cede.*

**CONTRAVENTOR.** Você fez a sua parte. Eu não fiz a minha.

**CÚMPLICE.** Fez sim. Você me pediu dinheiro emprestado para pagar uma dívida. Você foi lá e pagou a dívida.

**CONTRAVENTOR.** Eu tinha que ir até a Sé, me encontrar com ele, fingir que tava tudo certo e entregar a mala. Aí, ele viraria as costas e eu daria um tiro nele. Pronto. É contrabandista. Foda-se, um a menos. Aí era só pegar o dinheiro, o dinheiro do seu pai... aí, seria só recomeçar a vida com ele. Eu fechava a loja do Brás, parava de comprar coisa sem nota, a gente ia pro interior e lá eu ia te dar uma vida uma boa. E logo eu ia pagar teu pai e aos poucos tudo ficaria bem. Do jeito que a gente combinou...

**CÚMPLICE.** A gente não combinou isso, a gente sonhou com isso.

**CONTRAVENTOR.** Agora acabou. Não tem mais sonho, nem mais combinado. Eu tô cheio de dívidas com esses caras. Eu não podia ter entregado o dinheiro do seu pai para ele. Tinha que usar a grana com a gente... Toda hora vai ter um cara que nem esse no balcão da loja, me ameaçando... eu não vou conseguir sair disso nunca mais.

**CÚMPLICE.** Vai sim. É só ter um pouco mais de paciência.

**CONTRAVENTOR.** Ele pegou a mala. Me apertou a mão. Deu um sorriso. Um sorrisinho cínico. Me deu um tapinha na cara. *(aponta o rosto)* Aqui. Virou as costas e saiu. Tava escuro. Ninguém viu nada. Era só atirar. Eu peguei a arma... e de repente...

eu não sei... tive medo do que podia acontecer, tive dó do cara, tive vergonha de atirar pelas costas... sei lá...

**CÚMPLICE.** Foi melhor. Acabou.

**CONTRAVENTOR.** Só começou. Pra você, talvez tenha acabado. Mas pra mim, só começou. Isso nunca vai terminar.

**CÚMPLICE.** Vai sim. Se você tivesse atirado nele, ai sim, nunca iria terminar. Iam te procurar...

**CONTRAVENTOR.** Ninguém ia saber de nada. Ninguém ia querer saber. Matar gente que nem esse cara é uma gentileza pra humanidade. Ela ia ficar ali, caído do lado da Catedral, morto que nem um mendigo. Todo dia aparece um mendigo morto por lá. Ninguém dá bola. Você sabe que as coisas são assim.

**CÚMPLICE.** Encosta aqui. Você precisa descansar. Precisa ficar um tempo sem pensar.

*Ele obedece. Silêncio.*

**CONTRAVENTOR.** Você tá certa.

**CÚMPLICE.** No que?

**CONTRAVENTOR.** Quando a gente tava indo pra Sé, você disse que eu não era um cara diferente.

**CÚMPLICE.** E daí?

**CONTRAVENTOR.** Eu não suporto isso. Eu sou um ordinário.

**CÚMPLICE.** Você é uma pessoa normal. Que é que tem isso?

**CONTRAVENTOR.** Pra ter a vida que eu tenho, eu preciso ser mais que isso... Pra sair dessa vida, eu também preciso ser mais que isso...

**CÚMPLICE.** Que besteira...

**CONTRAVENTOR.** Eu tô com vergonha de estar sentindo essas coisas na sua frente...

**CÚMPLICE.** Você é meu namorado.

**CONTRAVENTOR.** Por isso mesmo.

**CÚMPLICE.** Não tem porque sentir vergonha.

**CONTRAVENTOR.** Eu não queria que você estivesse comigo esta noite. Preferia estar sozinho. Sentir tudo isso sozinho. No meio de gente estranha. Gente que não sabe de nada. Não queria estar do seu lado.

**CÚMPLICE.** Eu não sei mais o que te dizer...

**CONTRAVENTOR.** Eu não quero que você diga nada.

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO TIRADENTES.

**CÚMPLICE.** Você vai me levar até em casa?

**CONTRAVENTOR.** Claro.

**CÚMPLICE.** E como é que você vai embora depois?

**CONTRAVENTOR.** De metrô.

**CÚMPLICE.** Não dá tempo. Vai fechar.

**CONTRAVENTOR.** Sei lá, dou um jeito.

**CÚMPLICE.** Você tem dinheiro?...

**CONTRAVENTOR.** Um pouco.

**CÚMPLICE.** ... Pra um táxi... a essa hora só de táxi. Você tem dinheiro?

**CONTRAVENTOR.** Sei lá, depois penso nisso.

**CÚMPLICE.** Dorme em casa.

**CONTRAVENTOR.** Hoje não.

**CÚMPLICE.** Por favor. Amanhã te acordo, preparo um café e você vai trabalhar. Como se a gente fosse casado. Como daqui um tempo vai ser todos os dias. Vai ser bom. Pra você. Pra mim.

**CONTRAVENTOR.** Outro dia.

**CÚMPLICE.** Por favor.

**CONTRAVENTOR.** Hoje eu preciso ficar sozinho.

**CÚMPLICE.** Vai ser pior pra você.

**CONTRAVENTOR.** Eu preciso disso.

*Um tempo.*

**CÚMPLICE.** Se você quiser, eu vou pra casa sozinha. Você não precisa se preocupar comigo.

**CONTRAVENTOR** (*definitivo*). Eu vou te levar. Pelo menos disso, eu tenho que ser capaz.

*Um tempo.*

**CÚMPLICE.** Eu... eu tô orgulhosa de você.

**CONTRAVENTOR.** Orgulhosa? Por que? Por que eu tive medo de atirar? Orgulhosa por que eu sou medroso? Por que eu não consigo ser mais que um dono de loja de bugiganga?

**CÚMPLICE.** Não sei... talvez por isso tudo.

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO ARMÊNIA.

**CÚMPLICE.** Vem.

*O Contraventor e a Cúmplice saem. Duas jovens e um rapaz uniformizados, todos recepcionistas de um hotel, entram no vagão. Ele, exausto, senta-se entre as duas.*

**PRIMEIRA.** ... E “pernóstico”? Minha avó falava isso. “Pernóstico”. Achava engraçado, mas nunca entendi.

**TERCEIRO.** “Pernóstico” é metido, arrogante...

**PRIMEIRA.** Só isso?

**TERCEIRO.** É.

**SEGUNDA.** E “cujo”? Acho bonito quando alguém fala “cujo”, sempre fico pensando, fica fazendo um eco na minha cabeça... “cujo”, o “homem cujo”.... Que é que “cujo”?

**TERCEIRO.** “Cujo”? “Cujo” é um pronome.

**SEGUNDA.** E o que é que...

**TERCEIRO.** É um pronome. Não significa nada. A gente usa pra substituir um nome...

**SEGUNDA.** Como assim?

**TERCEIRO.** “O homem cujo o pai faleceu ontem”... “O homem do qual o pai faleceu ontem”... Pronome relativo, entendeu?

**SEGUNDA** (*sem entender*). Ah...

**TERCEIRO.** É isso, não significa nada. Só serve pra substituir um substantivo que você já usou. Tem um monte de palavras que não significam nada.

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO TIETÊ. ACESSO AO TERMINAL RODOVIÁRIO.

**PRIMEIRA.** Sabe de uma coisa? Eu não entendo como é que você, um professor, que estudou e tudo, acaba trabalhando de recepcionista... nós, tudo bem. A gente não tem muito o que escolher... mas você... você tem diploma... por que é que você não corre atrás? Tem tanta escola em São Paulo...

**TERCEIRO.** Não sei se quero...

**PRIMEIRA.** Deve pagar mais.

**TERCEIRO.** Nem sempre.

**PRIMEIRA.** Além do que... muito mais legal... ensinar as pessoas. Muito melhor que ficar fazendo cadastro de hóspede e ouvindo reclamação o dia inteiro. Eu, se fosse você...

**TERCEIRO.** E se a gente falasse de outra coisa...

*Silêncio.*

**PRIMEIRA.** Engraçada essa frase... “se eu fosse você”...

*Silêncio.*

**PRIMEIRA** (à Segunda). Você tá gostando do serviço?

**SEGUNDA.** Não é ruim.

**PRIMEIRA.** Mas cansa, né?

*Enquanto isso, o terceiro vê o poema que a poeta jogou no chão e o apanha.*

**SEGUNDA.** É. Cansa, sim. (*pausa*) Há quanto tempo você tá lá?

**PRIMEIRA.** Cinco anos.

**SEGUNDA.** Nossa... nunca consegui ficar tanto tempo assim num serviço...

**PRIMEIRA.** O pessoal do Hotel é legal. Os chefes nem tanto. Tem gente pior, claro. Mas eles não são muito legais. Muito exigente, eu acho. Tinham que pagar mais pra cobrar o tanto que eles cobram.

**TERCEIRO.** Eles vão arrancar teu couro.

**PRIMEIRA.** Mas o pessoal compensa. Aí, você vai ficando. Daqui a pouco você enturma com o pessoal, aí você vai ver...

**SEGUNDA.** Hum...

**PRIMEIRA.** Você tava sem trabalho?

**SEGUNDA.** Tava.

**PRIMEIRA.** Quanto tempo?

**SEGUNDA.** Dois anos.

*Silêncio.*

**PRIMEIRA** (ao terceiro). Que é que é isso?

**TERCEIRO.** Um texto... uma poesia.

**PRIMEIRA.** Você pegou isso do chão?

**TERCEIRO.** Que é que tem?

*Silêncio.*

**SEGUNDA** (à Primeira). Tem uma coisa que não sai da minha cabeça...

**PRIMEIRA.** Que foi?

**SEGUNDA.** Quem era a moça que tava lá antes de mim?

**PRIMEIRA.** Chamava Virginia.

**SEGUNDA.** É que eu ouvi uma coisa sobre ela...

**PRIMEIRA.** É...

**SEGUNDA.** Você sabe o que aconteceu com ela?

**PRIMEIRA.** *(sem jeito)* Ela tava meio doente e...

**TERCEIRO.** *(lendo)* Ela se matou.

**SEGUNDA.** Sérió?

**PRIMEIRA.** *(ainda sem jeito)* É... é, foi isso.

**SEGUNDA.** Por que?

**PRIMEIRA.** Não sei... nunca tem como saber.

**TERCEIRO.** *(lendo)* Era louca.

**PRIMEIRA.** Ai! Cala a boca! Louco é você, que pega papel no chão.

**SEGUNDA.** Como é que ela...

**PRIMEIRA.** Ela se jogou.

**SEGUNDA.** De um prédio?

**PRIMEIRA.** Não.

**SEGUNDA.** De onde?

**PRIMEIRA.** Eu não posso... O chefe pediu pra gente não comentar nada. Pediu pra gente ficar quieto... eles têm medo que a história vaze, que fique ruim pro hotel...

**TERCEIRO** *(sem desviar os olhos do texto).* Conta. Que é que tem contar? O chefe que se foda. Ele quer segredo? Que pague por isso.

**SEGUNDA.** Na verdade, não é tão importante....

**PRIMEIRA.** Eu não quero arrumar problema pra vocês. Se é segredo, tudo bem. Só fiquei curiosa. Mas é besteira minha...

*(silêncio)*

**PRIMEIRA.** Que é que tá escrito aí?

**TERCEIRO** *(seco).* Uma poesia, já disse.

**PRIMEIRA.** Tá interessante?

**TERCEIRO.** Tá.

**PRIMEIRA.** Lê pra mim?

**TERCEIRO.** Não sei ler. Sou louco.

**PRIMEIRA.** Ih, ficou chateado...

**TERCEIRO.** Fica aí, na sua.

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO CARANDIRU.

**PRIMEIRA.** De quem que é o poema?

**TERCEIRO.** Você se interessa?

**PRIMEIRA.** Se eu tô perguntando...

**TERCEIRO.** Não tem o nome. Tá rasgado.

*Silêncio. Ele lê. Ela dá um chutinho em um dos sapatos dele.*

**PRIMEIRA.** Lê o poema pra mim...

**TERCEIRO.** *(sem desviar os olhos do texto)* Não, tô fora.

**PRIMEIRA.** *(outro chutinho)* Vai, lê aí, vai... Qualquer coisinha que te falam, você magoa. Parece mulher.

*Silêncio. Ele lê.*

**PRIMEIRA.** *(outro chutinho)* Lê...

**TERCEIRO.** Tá rasgado.

**PRIMEIRA.** *(toma da mão dele)* Dá aqui que eu leio...

*A rua, em torno, era ensurdecadora vaia  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão vaidosa  
Erguendo e balançando a barra alva da saia.*

*Pernas de estátua, era fidalga, ágil e fina  
Eu bebia, como um basbaque extravagante,  
No tempestuoso céu do seu olhar distante,  
A doçura que encanta e o prazer que assassina*

*Brilho... e a noite depois! – Fugitiva beldade  
De um olhar que me fez nascer segunda vez,  
Não mais te hei de rever senão na eternidade?*

**PRIMEIRA.** Acaba aqui?

**TERCEIRO.** Claro que não. Tá rasgado, não tá vendo?

**PRIMEIRA.** Tenho dificuldade com poesia. Acho bonito, mas não entendo.

**TERCEIRO.** É um cara que vê uma mulher passando na rua da rua e fica afim dela.

**PRIMEIRA.** Só isso?

**TERCEIRO.** Sei lá, acho que não... vai saber, não tem o final.

**SEGUNDA.** É de algum autor, assim, conhecido...

**TERCEIRO.** Duvido. Isso aqui tem todo jeito de poesia desses caras que vendem suas coisinhas por aí, na rua, no metrô...

**SEGUNDA.** E, você que entende... você acha que é, assim, uma poesia bonita?

**TERCEIRO** *(cheio de si)*. É só um começo. Deve ter muito mais coisa. Não dá pra ter uma opinião. Tem alguma coisa, sim... mas, sei lá, essas riminhas... vaia/saia, majestosa/vaidosa, fina/ assassina, extravagante/distante... meio quadrado... é antigo, isso já era...

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO SANTANA.

**SEGUNDA** *(a si mesma)*. Virginia... É um nome bonito...

*A primeira recepcionista começa a falar sem encarar os outros.*

**PRIMEIRA.** Ela se jogou no vão do elevador do hotel. Tavam arrumando o elevador. Então, ela saiu da recepção. Parou em frente ao buraco do elevador. Ficou olhando. Um tempão. A gente via de longe, achando muito estranho. Ai, ela simplesmente deu um passo a frente e caiu. Não se jogou. Deu um passo a frente. Só. A gente achou que tinha sido um acidente. Na hora, você não acredita que tá vendo alguém fazer isso. A gente começou a gritar. Ai, veio o chefe. Levou a gente pra cozinha. Falou que tinha sido um imprevisto, que eles iam resolver, que respeitavam o sofrimento da gente, que iam dispensar uma parte do pessoal naquela tarde. Aí ele pediu segredo. Essas coisas saem no jornal, dá polícia, queimam o negócio.

**PRIMEIRA.** Como é que ela era?

**SEGUNDA.** Tipo físico?

**PRIMEIRA.** Não sei. No geral, assim...

**SEGUNDA.** Ela era de fora. Do interior, de outro estado, não lembro. Ela disse uma vez, mas não lembro. Não tinha sotaque. Falava que nem a gente. Tava aqui há pouco tempo, mas não tinha sotaque. Ela era bonita...

**TERCEIRO.** *(lendo)* Bonitinha.

**SEGUNDA.** Era bonita, sim!

**TERCEIRO.** A pessoa quando morre fica mais bonita.

**PRIMEIRA.** Era morena, pequena, um pouco menor que você, eu acho. Tinha um cabelão, umas luzes... um pouco gordinha, mas tinha o corpo desenhado. Tinha uma voz doce, bem tranqüila. E era quieta. Dessas que gostam de ouvir. Quando ela chegou, era alegre. Nem precisava falar muito pra mostrar que tava bem. Tava sempre sorrindo. Depois que aconteceu, fui lembrando, me dando conta, sei lá... ela era alegre só no começo. Nunca reclamava de nada, mas também não sorria como antes... ela era muito de olhar as coisas, as pessoas... era difícil de entender. As pessoas quando não falam são difíceis de entender. Ela olhava tudo como se nunca tivesse visto... coisa de gente de fora, eu acho.

*(silêncio)*

**PRIMEIRA.** Foi estranho no dia que aconteceu... Ela ficou dois anos no hotel e eu tinha a impressão de que conhecia ela. A gente se via todo dia. Oito, nove horas por dia na recepção, juntas. Você acha que conhece a pessoa. De repente, ela faz uma coisa dessas... daí, eu me dei conta de que a gente nunca tinha conversado. Conversado de verdade, você entende? A gente vivia correndo. Não tinha tempo, cabeça, força, sei lá...

**SEGUNDA.** Ela nem avisou? As pessoas quando se matam, dão um jeito de avisar que vão fazer isso...

**PRIMEIRA.** Não. Quer dizer... Tem uma coisa, uma coisa que não sai da minha cabeça. As vezes, a gente voltava junto. Aí, ela sempre ficava olhando pela janela, vendo a cidade, quieta, como sempre. Um dia antes, ela tava com a gente aqui no vagão. Aí, ela olhou pra fora e ficou vendo a paisagem. O Tietê, a Cruzeiro do Sul, a Rodoviária, o presídio, as favelas, os prédios comerciais. Ficou só olhando, quieta, um tempão. Daí, sem virar o pescoço, ela disse: “eu não sei mais quem eu sou”. Falou pra ela mesma, baixinho. E continuou olhando pra fora. Depois, eu fiquei pensando... será que ela tava olhando pra cidade mesmo ou tava vendo o reflexo dela no vidro?... *(pausa breve)* Ou será que ela tava olhando as duas coisas? Não sei. Mas achei aquilo estranho... na hora, fingi que não ouvi o que ela disse e perguntei pra ela: “que foi?”. Ela não respondeu nada. Continuou muda, olhando pela janela. No dia seguinte, aconteceu.

**SEGUNDA.** Tem gente que não agüenta...

**PRIMEIRA.** Fica entre nós, tá certo?

**SEGUNDA.** Tá. Eu prometo.

*Silêncio.*

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO JARDIM SÃO PAULO.

**SEGUNDA.** Tchau.

**PRIMEIRA.** Tchau. Fica com Deus.

**SEGUNDA.** Amém. Até amanhã.

**TERCEIRO.** Até amanhã.

*Silêncio.*

**TERCEIRO.** E então, você pensou?

**PRIMEIRA.** No que?

**TERCEIRO.** Naquilo...

**PRIMEIRA.** Naquilo o que?

**TERCEIRO.** Naquilo que eu te propus, pára de fingir que...

**PRIMEIRA.** Tô pensando ainda...

**TERCEIRO.** E quando é que...

**PRIMEIRA.** Você é muito afobado...

**TERCEIRO.** Você que é enrolada.

**PRIMEIRA.** Se quiser, vai ter que ser do meu jeito.

*Silêncio. Ela olha pela janela.*

**PRIMEIRA.** Essa parte da cidade é a mais bonita.

**TERCEIRO.** Hum...

**PRIMEIRA.** O metrô devia ser inteiro pra cima da terra... O mundo sem paisagem é tão chato...

**TERCEIRO.** Hum...

**PRIMEIRA.** E “paisagem”... como é que você definiria “paisagem”...

**TERCEIRO.** Não sei... acho que é o pedaço do mundo que você vê.

**PRIMEIRA** (*depois de um tempo*). Não sei se é isso...

**TERCEIRO.** É sim.

**PRIMEIRA.** E “ser”?

**TERCEIRO.** Como assim?

**PRIMEIRA.** “Ser”, a palavra “ser”.

**TERCEIRO** (*desdenhando*). Que pergunta...

**PRIMEIRA.** Como é que se define essa palavra, “ser”...

**TERCEIRO.** Você tem umas coisas...

**PRIMEIRA.** Você não sabe?

**TERCEIRO.** Sei.

**PRIMEIRA.** Então fala...

**TERCEIRO.** “Ser” não é nada... é um verbo de ligação. Só serve pra ligar uma coisa na outra. “Eu sou um homem bom”. “Eu um homem bom”. Só faz a ligação. Se não existisse, não faria falta nenhuma. Tem uma língua que é assim. Acho que o árabe.

**PRIMEIRA.** Não pode ser só isso.

**TERCEIRO.** Pode acreditar. É. “Ser” é só um verbo de ligação. “Ser” só um verbo de ligação. Viu?

**PRIMEIRA.** E quando eu digo “eu sou”?

**TERCEIRO.** É a mesma coisa que dizer “eu”. Não insiste. Não fica tentando dar sentido pra coisas que não tem sentido.

**PRIMEIRA.** Eu acho que você não sabe do que tá falando... você não deve ser um bom professor. Por isso que trabalha em hotel.

**TERCEIRO.** Você parece que nasceu pra me destruir...

**PRIMEIRA.** Você é muito sensível. (*pausa*) Você muito sensível. (*ri da própria piada*) Tó, seu poema.

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO PARADA INGLESA.

**PRIMEIRA.** Tchau... até amanhã.

*Ela sai. Ele se mantém em silêncio. Concentra-se no papel por um tempo. Guarda-o no bolso.*

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO TERMINAL TUCURUVI. PEDIMOS A TODOS QUE DESEMBARQUEM NESTA ESTAÇÃO.

*Ele retira o papel do bolso e joga-o no chão.*

**LOCUTOR.** SENHORAS E SENHORES, ESTAMOS ENCERRANDO NOSSAS OPERAÇÕES DE HOJE. PEDIMOS A TODOS QUE DEIXEM AS DEPENDÊNCIAS DO METRÔ.

#### **Quadro 4** **Linha Vermelha**

---

*O Produtor, em pé, segura-se com os dois braços no balaústre. Encosta a cabeça num deles, bufá.*

**PRODUTOR.** Tem dias que eu vou te falar, viu? Chega a ser inverossímil. E quando parece que não tem mais como piorar uma pessoa que no fundo você só quer o bem vira e diz: “você não tem nada melhor pra me dizer?” e fica te olhando com cara de juiz, como se eu fosse um vilão, como se eu fosse um monstro. Eu não sou um vilão. Minha função é isso. É o meu trabalho. Produtor musical é assim. As vezes as coisas não acontecem do que jeito que a gente quer. E aí você tem que chegar e dizer. Ela tem que aceitar isso. Ela não tem diferencial pra ser lançada no mercado. Não rola. Não tô mais na idade de esperar milagre. Eu tenho uma carreira, caramba. Mas as pessoas só vêem o lado delas. Por isso elas ficam te acusando. Por isso elas não entendem que um cara como eu não tem como acabar com a carreira de ninguém. Eu só comunico isso. Só dou um parecer. Se ela quiser tentar com outro produtor, tudo bem. Mas não posso expor a moça a um ridículo desses. Tenho uma história. E eu não sou um vilão por causa disso. E eu não sou obrigado a ouvir “você não tem nada melhor pra me dizer?” Eu não tenho que dar palavra de salvação. Ainda mais hoje, caramba. Foi um dia difícil. Inverossímil. Chega uma menina na janela do meu carro e enfia um revólver na minha têmpora e quando você volta à consciência está dentro de um metrô, nesse labirinto em que você tem fumar escondido dos guardas. Chega uma vadia, leva seu carro e todas as suas coisas e você ainda tem que virar pra uma candidata a celebridade e lhe consolar só porque constatou-se que ela não tem vocação pro que quer fazer? Eu não sou uma divindade, minha gente. Eu sou uma pessoa. Tem limite. Olhem pra mim. Perdi minha camisa predileta, não tenho mais celular, não tenho mais cartão de banco, não tenho mais carro. Sou um bruto. O que é que me diferencia de um animal agora? A fala? Pra que me serve a fala, no fim das contas? Sou um bruto. Aquela ladra me transformou num bruto. A gente tem que fazer alguma coisa por esse país. As coisas não podem continuar do jeito que estão. As pessoas perderam completamente a noção de limite. A gente precisa olhar pros necessitados com mais atenção. Estamos no caos, pessoal. No caos. Nós temos que fazer alguma coisa. *(encosta a cabeça no braço, ergue-a. Olha*

*para alguém*) Eu pareço um monstro? Não. Não fala nada. Você não me conhece, não tem como dar uma opinião embasada. Mas pode estar certo, companheiro: eu não sou um monstro. “Você não tem nada melhor pra me dizer?”... As pessoas são cruéis e eu é que levo a fama. O pior é que amanhã eu acordo cedo. E nem sei como é que vou conseguir chegar em casa. *(encosta a cabeça num dos braços. Ergue-a)* Alguém tem cinquenta paus pra eu pegar um táxi? *(Silêncio)* Ok. Vou reformular a pergunta: alguém tem trinta paus pra eu pegar um táxi? Trinta paus, porra! *(silêncio)* Emprestado, cacete. Eu pego o telefone, ligo, devolvo a grana. Não tô pedindo esmola! *(silêncio)*.

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO ANHANGABAÚ.

**PRODUTOR.** Eu falo. O ser humano é assim. Sempre foi. Ninguém ajuda ninguém. Você pode até ouvir de vez quando. Pode até compreender o problema do colega. Mas estender a mão com trinta paus... ah, aí é outra coisa. Por que justo comigo teria que ser diferente? Eu vou embora desta bosta de cidade. Vou pro Rio de Janeiro, vocês vão ver.

*As portas do vagão se abrem. O produtor sai.*

*A Poeta aborda o Técnico.*

**POETA.** O senhor me dá licença?

**TÉCNICO.** Eu?

**POETA.** É. Posso falar um minuto com você?

**TÉCNICO.** Que é?

**POETA.** Você gosta de poesia?

**TÉCNICO.** Não.

**FUNCIONÁRIO.** QAP Agente República.

**AGENTE REPÚBLICA (off).** QAP Agente Consolação.

**FUNCIONÁRIO.** Qual a situação de momento?

**AGENTE REPÚBLICA.** Ela ainda está bastante ansiosa. Insiste, a todo momento, em falar com você.

**FUNCIONÁRIO.** Não vou ceder. Ela que aguarde.

**AGENTE REPÚBLICA.** Ela está se tornando inquieta, de novo.

**FUNCIONÁRIO.** Ok. Ponha-a na escuta. Mas isso será pela última vez.

**AGENTE REPÚBLICA.** TKS, Agente, TKS.

**VELHA.** QAP Agente Consolação!

**FUNCIONÁRIO.** Minha senhora, por gentileza, pare de incomodar meus colegas, tá bem.

**VELHA.** Eles estão me incomodando. É a regra da vida: tomou, levou.

**FUNCIONÁRIO.** Definitivamente eu não entendo o porque disso tudo, minha boa velhinha! Tantas pessoas dispostas a te ajudar...

**VELHA.** Eu não sou boa, nem sou velhinha. Sou velha. Ponto. Eu não agüento mais explicar! Sou velha, cega e meu marido morreu! Você me levou até a plataforma do metrô na semana passada. Isso me marcou muito, sabia? Você cheira como o meu marido! Não precisa ter com medo. Eu não estou interessada em você! Estou interessada no seu cheiro! Só isso. Você me conduz até a plataforma, eu fungo você um pouquinho e acabou-se, você pode ir pra sua cama. Agora, do seu cheiro não abro mão. Não quero que esses brutamontes me conduzam. Está fora de cogitação.

**FUNCIONÁRIO.** Tudo bem senhora, tudo bem. Já estou chegando.

**VELHA.** Não me chame de senhora. A Senhora está no céu e enxerga.

**FUNCIONÁRIO.** Como é que a senhora quer que eu te chame então?

**VELHA.** Me chame de “minha senhora”. Eu nunca serei tua, mas quero que me chame de “minha”.

**FUNCIONÁRIO.** Muito bem, minha senhora.

**VELHA.** Agora, sim. TKS, Agente Consolação. (*pausa*) Sabe de uma coisa? Estou reparando que não só o seu cheiro, mas também a sua voz se parece muito com a de meu marido.

**FUNCIONÁRIO.** Não me diga, minha senhora.

**VELHA.** É impressionantemente parecida. Vamos lá, conte-me uma história, conte-me uma história qualquer para que ouça sua voz e me tranqüilize e me faça esquecer desses brutamontes que estão me cercando.

**FUNCIONÁRIO.** Que história, senhora?

**VELHA.** Uma história qualquer. Você deve se lembrar de uma história qualquer.

**FUNCIONÁRIO.** Não, senhora, eu não me lembro de nenhuma uma história.

**VELHA.** Conte-me a sua história, então.

**FUNCIONÁRIO.** A minha história não é interessante.

**VELHA.** Caguei. Eu não vou prestar atenção no que você vai dizer. Eu quero ouvir o timbre da sua voz. Preencha esse silêncio horrórico com a voz do meu marido! Você é um funcionário público! Vamos!

**FUNCIONÁRIO.** São vinte e três horas e trinta e sete minutos. Daqui a pouco mais de vinte de minutos as estações começarão a fechar. Estou no vagão nove do trem quatro da linha um da companhia de trens metropolitanos de São Paulo. O vagão está cheio...

**VELHA.** EU PEDI UMA HISTÓRIA!!!!

**FUNCIONÁRIO.** Era uma vez uma secretaria baixinha e gordinha que sonhava em ser magra, alta e promovida mas no fundo sabia que nada daquilo ia acontecer. Ela comprou um bilhete no guichê do metrô e saiu correndo para não se atrasar e perder o emprego. Quando ela passou na catraca, se transformou em um lindo e musculoso executivo de terno e gravata que começou a fazer contas em seu palm-top e por isso tropeçou nas escadas rolantes. Quando ele se levantou, percebeu que havia se transformado numa freira carmelita que estava na plataforma pensando na vida. E ela tanto pensou na vida que quando entrou no trem se transformou numa colegial gostosa que ficava olhando para o seu reflexo no vidro do vagão e passando a mão discretamente pelos peitos e pensando “nossa como eu sou gostosa!” e quando ela olhou novamente no reflexo do espelho ela tinha se transformado num velho e dócil judeu careca que escondia parte de sua calvície com seu quipá. Quando ele saiu do trem foi assaltado por um adolescente esfomeado e ficou com tanta raiva que se transformou em um pit-boy disposto a se vingar a qualquer preço e ele saiu correndo atrás do adolescente esfomeado e foi ficando cansado e sem ar e quando ficou absolutamente sem ar se transformou numa menina de quinze anos que havia brigado com seu namorado, o que fez com que ela chorasse tanto que suas as lágrimas deformaram seu rosto que se transformou no rosto de um bancário insatisfeito com o seu salário. Quando percebeu que tinha cara de bancário-insatisfeito-com-o-seu-salário e corpo-de-menina-que-perdeu-o-namorado o ser andrógino ficou muito triste e se jogou na linha do trem, foi eletrocutado, morreu e foi feliz para sempre. The End.

**FUNCIONÁRIO.** QAP Velinha? (*silêncio*) QAP Senhora? (*silêncio*) QAP Agente REPÚBLICA?

**AGENTE REPÚBLICA.** QAP Agente Consolação.

**FUNCIONÁRIO.** A senhora não está respondendo.

**AGENTE REPÚBLICA.** Ao que tudo indica, ela está dormindo. Sua história a ninou.

**FUNCIONÁRIO.** Que bom.

*Relaxa o corpo.*

**VELHA.** Que história de merda! Me fez cochilar. Agora quero ver eu dormir de noite!

**FUNCIONÁRIO.** É a única que eu sei contar.

**VELHA.** É muito rruim!

**FUNCIONÁRIO.** Eu não sei contar histórias, senhora. Nunca fiz outra coisa na vida a não ser trabalhar aqui. Eu não conheço a história de ninguém. Eu vivo a vida dos outros em pedaços.

**VELHA.** Vocês, funcionários públicos, têm respostas prontas para tudo! Vá lá, me diga, onde você está?

**FUNCIONÁRIO.** Já estou chegando, já estivemos mais longe. Um pouco mais de paciência, minha senhora.

**VELHA.** Pois não.

**FUNCIONÁRIO.** Que tal um pouco de silêncio puro e revigorante, minha senhora?

**VELHA.** Ok, ok, você venceu.

*Silêncio puro e revigorante.*

**FUNCIONÁRIO.** Pois muito bem, minha senhora: escute o que o locutor vai dizer em alguns instantes...

*Levanta o rádio para captar o som do alto-falante.*

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO REPÚBLICA.

**VELHA.** Louvado seja o senhor!

**FUNCIONÁRIO.** Amém velhinha, amém.

*O Funcionário sai. Entram os dois vigias, sentam-se e permanecem em silêncio.*

**POETA.** Você não gostaria de ler uns poemas meus?

**TÉCNICO.** Não, moça, eu não estou interessado.

**POETA.** Leia. São curtos.

**TÉCNICO.** Não, moça, eu não gosto de ler.

**POETA.** Então eu leio pro senhor, tudo bem?

**TÉCNICO.** Não.

**POETA.** Por que?

**TÉCNICO.** Por que eu não vou prestar atenção.

**POETA.** Tenta pelo menos.

**TÉCNICO.** Não perca seu tempo comigo, mocinha.

**POETA.** Você não se dá por vencido, hein?

**TÉCNICO.** Eu, moça?

**POETA.** Não me chame de moça.

**TÉCNICO.** Então me diga seu nome.

**POETA.** Tá embaixo do poema, leia.

**TÉCNICO.** Não, obrigado. Obrigado mesmo. Não estou interessado.

*Ela solta os ombros.*

**POETA.** Meu senhor, são onze e meia da noite e não vendi um poeminha hoje! Compre um, então. R\$ 1,00 a cópia.

**TÉCNICO.** Sem ler?

**POETA.** Leia pra comprar.

**TÉCNICO.** Sem negócio. Eu te dou um real, mas não leio.

**POETA.** (*ofendida*) Não quero esmola!

**TÉCNICO.** Desculpa, não quis ofender. Mas é que...

**POETA.** Tsc. Deixa.

**TÉCNICO.** O que você faz da vida?

**POETA.** Poesia, ué.

**TÉCNICO.** Sim, mas como profissão...

**POETA.** Oras, sou poeta.

**TÉCNICO.** Claro, mas que mais?

**POETA.** Não tá bom, já?

**TÉCNICO.** E você consegue viver disso?

**POETA.** Não.

**TÉCNICO.** E como é que você faz?

**POETA.** Sou secretária nas horas vagas.

**TÉCNICO.** Secretária nas horas vagas?

**POETA.** É, das oito as seis. Entendeu? Ótimo.

**TÉCNICO.** Oras, me desculpe, não quis invadir.

*Silêncio breve.*

**POETA.** E o senhor, faz o que?

**TÉCNICO.** Sou técnico em eletrônica.

**POETA.** Sim, mas como profissão... (*O Técnico não compreende a ironia*) Você tem uma loja?

**TÉCNICO.** Trabalho numa fábrica de televisões. Faço controle remoto.

**POETA.** Interessante.

**TÉCNICO.** Não. Não é.

**POETA.** Bom, agora que já nos conhecemos melhor, que tal ler minha obra?

**TÉCNICO.** Vou ser sincero com você: mesmo que eu quisesse, eu não estou num bom dia pra isso. Procure outra pessoa, tá bem?

**POETA.** Posso te ajudar em alguma coisa?

**TÉCNICO.** Não. Ninguém pode.

**POETA.** Quando a gente tem um problema as vezes é bom ler. As palavras confortam a alma.

**TÉCNICO.** Por que você é tão insistente?

**POETA.** Essa é minha missão.

**TÉCNICO.** Você acha que tem uma missão?

**POETA.** Claro, senão, pra que escrever?

**TÉCNICO.** E qual é a sua missão?

**POETA.** Mostrar a pessoas como você que existe uma possibilidade de diálogo entre os homens. E a poesia nos leva a esse diálogo.

**TÉCNICO.** Pois muito bem. Então você está aqui para me dar uma lição de moral...

**POETA.** Não é lição de moral. É uma mensagem...

**TÉCNICO.** Ah, uma mensagem...

**POETA.** Hum, hum...

**TÉCNICO.** E você acredita mesmo que tem uma mensagem pra me passar?

**POETA.** Você acha que estaria num metrô as vinte pra meia-noite se não acreditasse nisso?

**TÉCNICO.** *(saca o recorte de jornal do terno, numa pequena explosão)* Olha pra isso aqui. *(ela obedece).* Quem é esse homem?

**POETA.** Você, é evidente.

**TÉCNICO.** Esse homem não sou eu.

**POETA.** Claro que é.

**TÉCNICO.** É outra pessoa.

**POETA.** Então é seu irmão gêmeo. Talvez o bigode e os óculos. Mas o resto é igual. Os cabelos, os olhos, a boca... é você.

**TÉCNICO.** Pois é. Mas não sou eu.

**POETA.** Quem é então?

**TÉCNICO.** Não conheço.

**POETA.** De onde você tirou essa foto então?

**TÉCNICO.** De um jornal. Parece um homem perigoso?

**POETA.** Não. Parece uma pessoa comum.

**TÉCNICO.** É um bandido, sabia?

**POETA.** Mesmo?

**TÉCNICO.** E tá infernizando a minha vida.

**POETA.** Que é que aconteceu?

**TÉCNICO.** Não aconteceu nada. Mas vai acontecer já, já. Outro dia eu vi um desses cartazes que a polícia coloca nos ônibus com as fotos de gente que eles estão procurando. E ali estava eu. Uma daqueles fotos ruins, dessas câmeras de segurança. Eu roubando um guichê de metrô. Não podia ser. Eu nunca roubei. Não que me lembre. Depois foi pela TV. Lá estava uma foto minha. Tem um programa desses das seis da tarde que mostra um monte de rostos. Lá estava minha cara, na TV. Daí eu passei a noite em branco. Pensando, pensando, pensando. Tentei esquecer e fui trabalhar. Daí eu estava voltando pra casa. No ônibus, como faço todo dia. Aí, sabe o que me acontece ontem? Quando chego em casa, tem um camburão parado na frente do meu portão.

**POETA.** Como assim?

**TÉCNICO.** Alguém me denunciou, ué! Alguém que viu o cartaz ou viu na TV. Alguém que depois me viu no ônibus e me viu entrar na minha casa e me dedou.

**POETA.** E quem foi?

**TÉCNICO.** Como é que eu vou saber?

**POETA.** E você falou com a polícia?

**TÉCNICO.** Não. Fiz o contrário. Liguei pra minha mulher e mandei ela não ir pra casa. Eles ficaram lá, esperando, um tempão. Falaram com os vizinhos. Eu fiquei escondido, só olhando. Daí eles foram embora.

**POETA.** Você devia ter falado com eles. Você não tem nada a ver com a história mesmo.

**TÉCNICO.** Eles não iam acreditar nunca. Olha só a cara dele, é igual!

**POETA.** Com isso você pode ter assumido o crime, sabia?

**TÉCNICO.** Sabia.

**POETA.** Você entrou na sua casa depois que a polícia foi embora?

**TÉCNICO.** Entrei dois minutos. Já era de madrugada. Ninguém viu. Peguei umas coisas e fui me encontrar com minha mulher num hotel.

**POETA.** Você fugiu da sua casa???

**TÉCNICO.** Hum, hum.

**POETA.** Não pode!!

**TÉCNICO.** Não tenho outra saída.

**POETA.** Tem sim! Vai lá e explica tudo. Um bom advogado. Um pouco de paciência. Tudo se resolve.

**TÉCNICO.** Não sei.

**POETA.** Você não pode mudar tudo na sua vida por causa disso! Não é mais fácil tentar resolver do que ficar fugindo?

**TÉCNICO.** Sim, é mais fácil.

**POETA.** E por que não, então?

**TÉCNICO.** Não sei.

**POETA.** Eu não entendo.

**TÉCNICO.** Eu também não.

**POETA.** Cadê sua mulher?

**TÉCNICO.** Tá no hotel.

**POETA.** Você tá indo pra lá?

**TÉCNICO.** Não. Eu tô indo pra rodoviária. Vou pegar um ônibus. Pra bem longe.

**POETA.** E sua mulher concorda com isso?

**TÉCNICO.** Não sei.

**POETA.** Como assim?

**TÉCNICO.** Ela não sabe.

**POETA.** Você tá fugindo dela também?

**TÉCNICO.** É. Essa é uma forma de dizer.

**POETA.** Ela não sabe que você tá saindo da cidade?

**TÉCNICO.** Não. Ela vai saber já, já. Tá tudo aqui, nesta carta.

**POETA.** Isso não se faz. Ela vai ficar desesperada.

**TÉCNICO.** Talvez fique. Talvez nem perceba.

**POETA.** Não fala bobagem.

**TÉCNICO.** Não é nada contra ela. Só é a favor de mim. Talvez essa história toda esteja me dando a chance que eu preciso.

**POETA.** Não entendo.

**TÉCNICO.** É terrível saber que no meio desse monte gente que mora nessa cidade existe alguém que é igual a mim. Você não sabe o que é isso. Talvez ele tenha a mesma voz, escreva com a mesma letra, talvez tenha gostos parecidos... não é impossível.

**POETA.** O que é que tem demais disso? Você nem conhece o cara. Você tem que resolver seu problema com a polícia. Isso sim. De resto, e daí que você tem um sócia? E daí?

**TÉCNICO.** Isso me fez ter certeza do quanto eu sou cara sem importância nenhuma. Depois da história desse sócia eu comecei a pensar nisso, sabe? Agora tem um cara que pode chegar na fábrica dizendo que sou eu todo mundo vai acreditar. Um cara que pode comer minha mulher melhor que eu e sair da minha casa fazendo ela pensar que sou eu que melhorei na cama. Pra ele é fácil. E sabe o que é pior nisso tudo? É que eu descobri que não só ele, mas qualquer um pode chegar para um monte de gente que me conhece mais ou menos e dizer que sou e fazer o que quiser com minha imagem, pois ela é mais uma no meio de uma multidão em que ninguém tem rosto mesmo.

*Silêncio.*

**TÉCNICO.** Você queria me passar uma mensagem, né?

*A Poeta retira a fotografia das mãos do Técnico. Observa-a. Devolve sem comentar.*

**VIGIA 2.** Alguém te bateu?

**VIGIA 1.** Não. Por que?

**VIGIA 2.** Tá quietinho. Veio por todo caminho sem dizer uma palavra. No um-três-sete-C você não disse nada. No dois-quatro-nove-H você continuou em silêncio. Nos vinte minutos de caminhada até o ônibus você seguiu em silêncio, como se fosse um cadáver ou como se não existisse.

**VIGIA 1.** Estou entediado.

**VIGIA 2.** (*impassível*) Por que?

**VIGIA 1.** Eu não agüento mais essa vida. Não agüento mais ser vigia. Não agüento mais viver como uma coruja. Eu não sou uma coruja. Eu não agüento mais os ricos que chegam com seus carros importados e nem boa noite nos dão. Não agüento mais ser invisível aos olhos das mulheres. Não agüento mais o café benemerente da velha Dona Lourdes as seis da manhã. Não suporto mais que as pessoas sejam indiferentes a mim. Não suporto mais que as pessoas sejam boas.

**VIGIA 2.** (*impassível*) Você precisa se conformar com sua condição.

**VIGIA 1.** E por que eu deveria? Todo mundo diz que eu preciso me conformar com o que tenho, mas ninguém me diz porque eu preciso me conformar com o que tenho. As pessoas só são boas para dar ordens, mas são péssimas para dar justificativas.

**VIGIA 2.** (*sempre impassível*) Por que você é pobre, feio e baixinho. Pessoas como nós não servem para esse mundo. Pessoas como nós nasceram para proteger o mundo. Por isso é que somos vigias das casas dos ricos, trabalhamos a noite como corujas e recebemos por fora como as prostitutas.

**VIGIA 1.** Eu queria ser feliz como os ricos são. As pessoas dizem que os pobres, feios e baixinhos são felizes, mas é mentira. Os ricos, bonitos e altos é que são felizes.

**VIGIA 2.** Eles também são infelizes.

**VIGIA 1.** Você já entrou na mansão de um rico, bonito e alto para saber se ele é feliz?

**VIGIA 2.** Você não escuta os gritos das brigas que ecoam das mansões em plena madrugada? Os gritos das brigas em plena madrugada serão, por acaso, sinais de felicidade?

**VIGIA 1.** Mas eles sempre dão um jeito de serem felizes. Sempre compram uma ilha e resolvem tudo.

**VIGIA 2.** Você anda com o coração muito amargurado. A noite enlouquece as pessoas e as faz amargas. Você precisa de um pouco de luz solar.

**VIGIA 1.** Nunca acontece nada. Não servimos para nada. Faz anos que trabalhamos naquela rua e nunca acontece nada. Na rua de baixo sempre roubam carros. Na rua de cima já houve até um assassinato. Na nossa rua não acontece nada. É tudo escuro e monótono. Eu não quero passar o resto da minha vida lendo jornais velhos e soltando puns a noite inteira dentro daquela cabine apertada que nos dão para nos escondermos do frio e da chuva.

**VIGIA 2.** Nunca acontece nada na nossa rua porque a rua tem vigilância. Se não estivéssemos lá, alguma coisa aconteceria. Pode acreditar.

**VIGIA 1.** Então precisamos encontrar uma maneira de estar lá sem estar lá. Eu queria que alguma coisa acontecesse, já que somos pobres, feios e baixinhos e nunca mudaremos de vida. Nós precisamos de uma aventura. Temos que ter história para contar. Eu não quero morrer e virar estrume. Eu quero virar uma história.

**VIGIA 2.** Eu espero que nada aconteça. Não quero aventuras. Assim está muito bom para mim. É bom ser invisível.

**VIGIA 1.** Você precisa aprender a se revoltar. Você precisa aprender a ficar nervoso com a vida que lhe deram. Você tem o sangue muito frio para ser vigilante.

**VIGIA 2.** Estamos aqui para isso. Nós somos vigilantes. Não temos que ter sangue frio ou sangue quente. Nós não somos corujas, nem putas. Nós não somos matadores de

bandidos. Nós só temos que marcar presença. Nós somos os fantasmas das mansões. Nós somos espantalhos. Nós não temos sangue. Os bandidos vêm a gente e se afastam das mansões como os corvos se afastam do milho. Um dia vai aparecer um corvo mais esperto e vai ver que somos apenas espantalhos, como aconteceu na rua de cima e como aconteceu na rua de baixo. E aí vamos morrer, ou pior ainda, vamos ser demitidos. Essa é a nossa história. É isso que você deixará para a posteridade.

**VIGIA 1.** Um dia ainda viro corvo.

**VIGIA 2.** Essa opção você tem. Você é pobre, feio e baixinho como um corvo. Você não pode ter a vida que quer, mas pode virar um corvo. Só espero que não venha incomodar o meu milho.

**LOCUTOR.** ESTAÇÃO SANTA CECÍLIA.

**VIGIA 2.** Vamos.

**VIGIA 1.** (*sentado*) Mais uma longa noite de trabalho monótono.

**VIGIA 2.** A porta vai fechar. Vamos lá, espantalho, temos que render nossos colegas.

**VIGIA 1.** (*levanta-se*) Eu não agüento mais essa vida.

**VIGIA 2.** Você está precisando de uns dias de repouso. Sua dor passa com duas ou três noites de sono noturno. Acredite em mim.

*Saem.*

**POETA.** Se você quiser eu te acompanho até a rodoviária.

**TÉCNICO.** Pra que?

**POETA.** Pra você ter alguém pra falar tchau pela janela do ônibus.

**TÉCNICO.** Que bobagem. Não precisa.

**POETA.** Sério, eu vou com você. Acho importante ter alguém pra se despedir.

**TÉCNICO.** Muito generoso da sua parte. Mas não vejo porque. Obrigado.

**POETA.** Você faz controle remoto. Não entende certas coisas.

**TÉCNICO.** Eu te agradeço a gentileza. Mas segue o seu caminho e eu sigo o meu, tá certo?

**POETA.** Tudo bem. Posso ler um poema pra você?

**TÉCNICO.** Não.

**POETA.** É curtinho... Agora não é por mim. É por você.

**TÉCNICO.** Você venceu.

**POETA.** Chama-se “A uma passante”

*A rua, em torno, era ensurdecadora vaia  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão vaidosa  
Erguendo e balançando a barra alva da saia.*

*Pernas de estátua, era fidalga, ágil e fina  
Eu bebia, como um basbaque extravagante,  
No tempestuoso céu do seu olhar distante,  
A doçura que encanta e o prazer que assassina*

*Brilho... e a noite depois! – Fugitiva beldade  
De um olhar que me fez nascer segunda vez,  
Não mais te hei de rever senão na eternidade?*

*Longe daqui! Tarde demais! Nunca Talvez!  
Pois não sabes de mim, não sei que fim levaste,  
Tu que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste!*

**TÉCNICO.** Não gostei.

**POETA.** Tudo bem. Não é meu mesmo.

**TÉCNICO.** De quem é?

**POETA.** Baudelaire.

**TÉCNICO.** É teu amigo?

**POETA.** Não. Morreu faz tempo.

**TÉCNICO.** E você vende um poema que não é seu?

**POETA.** E daí? Acho bonito, vendo barato, que é que tem?

**TÉCNICO.** Bom, o problema não é meu.

**POETA.** Posso tentar outro? Esse fui eu que fiz.

**TÉCNICO.** Tá. Vai lá. Última chance.

**POETA.** Não tem nome. É assim:

*Fumar um cigarro com café,  
Ver um céu bem azul depois da chuva,  
Acertar sem se esforçar,  
Ficar sozinha sem achar ruim,  
Espremer perebas em zonas difíceis do corpo:  
Tudo isso é muito gostoso. No entanto, estou certa:  
nada é melhor do que fugir ao tema.*

*Postura de gênio, ela o encara.*

**TÉCNICO.** Taí... não entendi nada.

**POETA.** Não?

**TÉCNICO.** Pra mim isso não tem mensagem nenhuma.

**POETA.** Oras...

**TÉCNICO.** (*saca um real*) Vai, me dá uma cópia.

**POETA.** (*alegre*) Do Baudelaire ou do meu?

**TÉCNICO.** Do Bodeglér.

**POETA.** (*um pouco frustrada*) Tá. Então leva um meu, de brinde.

**TÉCNICO.** Brigado. (*ele pega os poemas*) Tchau...

**POETA.** Boa viagem.

**TÉCNICO.** Escuta... Você tá ocupada agora?

**POETA.** Não.

**TÉCNICO.** Você me faria um favor?

**POETA.** Claro.

**TÉCNICO.** Você colocaria esse envelope no correio pra mim?

**POETA.** É a carta pra sua mulher?

**TÉCNICO.** É.

**POETA.** Se você quiser, eu deixo no hotel. E só você me passar o endereço. Assim ela sofre menos.

**TÉCNICO.** Não, não. Põe no correio.

**POETA.** No correio. Tudo bem. Se você prefere assim.

**TÉCNICO.** Ou melhor... deixa comigo.

**POETA.** Pode deixar. Eu coloco pra você.

**TÉCNICO.** Deixa que eu resolvo.

**POETA.** Se eu fizer isso por você a carta chega mais rápido.

**TÉCNICO.** Eu não tô com pressa.

**POETA.** Mas sua mulher deve estar.

**TÉCNICO.** Pois é.

**POETA.** Você é muito cruel com sua mulher.

**TÉCNICO.** Você é poeta. Não entende certas coisas.

**LOCUTOR.** ESTAÇÃO MARECHAL DEODORO.

**POETA.** Vou descer aqui.

**TÉCNICO.** Pra onde você vai?

**POETA.** Pegar um ônibus e voltar pra casa. Amanhã acordo cedo.

**TÉCNICO.** Boa sorte pra você.

**POETA.** Boa viagem. Leia os poemas no ônibus.

**TÉCNICO.** Vou me esforçar.

**POETA.** Tchau.

*Ela sai. Um tempo. O Técnico abre o envelope, pega o retrato e coloca-o junto com a carta. Levanta-se e coloca o envelope sobre o assento.*

**LOCUTOR (off).** ESTAÇÃO TERMINAL BARRA FUNDA. ACESSO AO TERMINAL RODOVIÁRIO.

*Ele vai saindo. De repente, volta, pega o envelope, abre-o, tira o espelho do paletó e coloca-o dentro da carta. Fecha-a com uma lambida e deixa-a sobre o assento. Sai.*

**LOCUTOR (off).** SENHORAS E SENHORES, ESTAMOS ENCERRANDO NOSSAS OPERAÇÕES DE HOJE. PEDIMOS A TODOS QUE DEIXEM AS DEPENDÊNCIAS DO METRÔ.

***Temporal***  
**Lucianno Maza**

## 1º DIA

*Interior de uma velha casa de madeira com janelas por onde vemos a chuva cair.*

*Noah, um homem de oitenta anos, toma chá enquanto lê uma carta.*

*Sons do temporal.*

*Tempo depois entra Zara, uma mulher de pouco mais de cinquenta anos, acompanhada de Mayim, uma jovem de trinta anos. As duas carregam sacolas com verduras e têm as roupas molhadas como quem correu na chuva.*

*Noah ri ao escutá-las entrar.*

**ZARA:** A água começou a cair feito uma cascata do céu.

**NOAH:** Eu bem que avisei.

**MAYIM:** Olha só, molhou tudo.

**NOAH:** Nenhuma das duas quis me escutar. Eu bem que avisei.

**ZARA:** Nós já sabemos que o senhor avisou velho.

**NOAH:** Sim, porque sempre que sinto repuxar por trás do meu joelho direito é sinal de que vai chover muito. Batata! Mas vocês duas não me escutam.

**MAYIM:** Pensamos que era só aquela chuva de fim de tarde de todo dia, mas não, esta não pára!

**NOAH:** Eu fiquei bem aqui, dentro de casa, tomando um bom chá quente.

**ZARA:** Ah sim, mas se nós não fossemos comprar comida íamos morrer de fome os três.

**NOAH:** Você anda precisando de uma dieta minha filha.

*Noah sorri pra Zara, que resmunga e sai com as sacolas de compras.*

*Mayim beija Noah.*

**MAYIM:** Da próxima vez eu prometo que vou te escutar Noah.

**NOAH:** A Zara é uma teimosa. Se me ouvisse estaria bem.

**MAYIM:** É que apareceu um sol tão bonito esta manhã.

**NOAH:** Ele vem e vai, não há dia em que a escuridão não chegue.

**MAYIM:** Você tem razão, você sempre tem razão nosso mestre supremo.

*Os dois riem.*

**NOAH:** Você trouxe o que pedi?

**MAYIM:** Eu tinha até me esquecido, mas a Zara lembrou no caminho de volta.

*Mayim pega em uma sacola um pequeno pacote com Cannabis.*

*Noah cheira o pacote.*

**NOAH:** Essa parece ótima!

**MAYIM:** Pra você o melhor.

**NOAH:** Vou misturar aqui com esta cidreira.

*Mayim tomando o pacote e colocado dentro do bule de chá.*

**MAYIM:** Me dá aqui, deixa eu colocar em infusão.

**NOAH:** É melhor você ir se secar, colocar uma roupa bem quentinha. Depois vem tomar o chá comigo.

**MAYIM:** Eu não, você sabe que não gosto de ficar tomando esse seu chá. Aliás, eu acho que você também devia parar com isso.

**NOAH:** O médico quem mandou. Diz que é bom para a doença.

**MAYIM:** Sei bem, esse seu amigo doutor é um louco, isso sim.

**NOAH:** E quer um especialista melhor pra cuidar de mim do que um louco?

*Mayim sorri e sai.*

*Volta Zara com um pesado casaco.*

**NOAH:** O quê teremos pra jantar minha filha?

**ZARA:** *(Desanimada)* Sopa.

**NOAH:** Hum, que apetitoso!

**ZARA:** *(Irritada)* Ah sim, faz muito tempo que não tomamos sopa não é mesmo meu pai?

**NOAH:** Ora Zara, deixe disso.

**ZARA:** Eu nem lembro qual foi a última vez que comemos outra coisa. Todo santo dia a mesma concha servindo sopa.

**NOAH:** Do que será feita hoje?

**ZARA:** Rabanete com batatas.

**NOAH:** *(Tentando lembrar)* E do que era feita a sopa de ontem?

**ZARA:** *(Preocupada)* Ontem? O senhor não lembra?

**NOAH:** *(Um pouco constrangido)* Não, não me lembro.

**ZARA:** Ontem a sopa foi de cenoura e alho.

**NOAH:** *(Tentando lembrar)* Cenoura? *(Sorrindo)* Pois então... Você devia estar feliz em podermos variar o sabor da sopa.

**ZARA:** *(Dando um meio sorriso)* Papai, o senhor é um velho engraçado. Quisera eu não me importar que todas as nossas comidas têm sido afogadas em água. Quisera eu ter seu bom humor.

**NOAH:** Você puxou sua mãe. Ela também era ranzinza, não sabia rir da vida. *(Pausa)* Mas a vida riu dela.

**ZARA:** O senhor sabe que eu penso nela toda vez que chove.

**NOAH:** Eu também Zara. Mas ela está bem. Ela tem que estar bem. Não seria justo se fosse diferente.

**ZARA:** Aquela noite... Eu tenho tanto medo que se repita com o senhor neste estado.

**NOAH:** Eu sou um velho minha filha, não precisa anoitecer pra eu morrer.

*Noah sorri e Zara faz um carinho no rosto dele.*

*Entra Mayim bem agasalhada, enxugando os cabelos.*

**NOAH:** Olha meus dois amores aqui, com água nos cabelos e cheiro de rato molhado.

*Mayim ri, Zara a olha.*

**MAYIM:** Seu chá já deve estar pronto Noah.

*Noah serve-se uma xícara de chá.*

**NOAH:** As belas senhoritas me acompanham?  
**MAYIM:** Eu já tomei um copo de leite na cozinha.  
**NOAH:** E você minha filha?  
**ZARA:** Por favor.

*Noah serve uma xícara de chá para Zara, os dois o tomam calmamente.  
Mayim vê a carta que Noah estava lendo.*

**MAYIM:** O quê é isso?  
**NOAH:** Besteira da prefeitura minha menina, não dê bola pra isso.  
**ZARA:** (*Nervosa*) Outra carta?  
**NOAH:** Vamos terminar de tomar nosso chá minha filha, você sabe que a hora do chá é sagrada.  
**MAYIM:** Eu não acredito nisso Zara, no quê eles estão pensando?

*Zara toma a carta de Mayim e lê.*

**NOAH:** Depois resolvemos isso crianças.  
**ZARA:** Uma semana, diz aqui que temos uma semana pai! Quando é que o senhor ia nos contar?  
**NOAH:** Na hora do jantar Zara.  
**ZARA:** Mayim. Mayim... Esse velho só pode estar brincando com a gente.  
**NOAH:** O chá vai esfriar filha.  
**MAYIM:** O quê nós vamos fazer?  
**ZARA:** Eu falei tanto. Avisei que era melhor termos aceitado aquele acordo. Agora vão nos escorraçar daqui sem nos pagar um centavo.  
**NOAH:** (*Sentindo o gosto do chá*) Você tem que reclamar com quem te vendeu esta erva Zara, está muito fraquinha.  
**ZARA:** Eu vou procurar aquele advogado da cidade.  
**NOAH:** Você sabe que gosto forte, não é Mayim?  
**MAYIM:** É melhor começarmos a arrumar nossas coisas imediatamente.  
**ZARA:** Sim, senão é capaz de colocarem tudo que é nosso no meio da rua ainda.

*As duas se levantam, começam a arrastar móveis, dobrar roupas, juntar papéis.  
Noah apenas observa. Tempo.*

**NOAH:** (*Gritando em sobressalto*) Basta! Ninguém vai a lugar nenhum. Agora nem depois. Ninguém vai nos tirar nossa casa.  
**MAYIM:** Eles são poderosos.  
**NOAH:** Só Deus tem o poder de me levar pra um lugar que eu não queira. Essa casa é minha, é nossa residência, nosso lar. Eu continuarei fazendo o mesmo que antes. Ignorando estas cartas. Nada nos aconteceu até agora. Nem vai acontecer.  
**ZARA:** O senhor não vê que está criando problemas, que pode ser tudo ainda pior?  
**NOAH:** O que eu vejo é que eles pensam que nós vamos sair daqui sem nenhum problema, que ainda vamos beijar-lhes a mão se nos derem algum trocado. E nem eu, nem minha filha, nem minha esposa, faremos isso. Nenhum de nós vai deixar essa casa. Eu a construí para deixar pra você Zara. E ninguém vai lhe tirar isso.

**ZARA:** Eu não me importo com a casa, eu me importo com o inferno que podem transformar a sua vida meu pai. Como fizeram antes.

**NOAH:** Eu sobrevivi antes e vou continuar sobrevivendo. Até que eu morra.

**MAYIM:** Não queremos que você fique nervoso, sofra com isso. É para seu bem Noah.

**NOAH:** Do meu bem cuido eu. E não vai ser deixando minha vida pra trás que vou melhorar.

**ZARA:** Sua saúde...

**NOAH:** Chega! Chega Mayim, chega Zara! Acabou. Ninguém vai arrumar coisa alguma pra ir pra lugar nenhum. *(Pausa)* Sentem-se. *(Pausa)* Sentem-se andem, não respeitam mais quando um velho manda? *(Pausa)* Pede...

*Zara e Mayim sentam-se.*

**ZARA:** Isso não está certo.

**NOAH:** Tome seu chá minha filha. A hora do chá é sagrada.

*Os três sentados, Noah tomando calmamente seu chá e sorri.*

*Sons do temporal.*

*As luzes se apagam.*

*Zara observa um filete de água que corre por uma parede, entra Mayim.*

**MAYIM:** O quê foi?

**ZARA:** A água está entrando.

**MAYIM:** De novo?

**ZARA:** Uma fresta na madeira, vê?

**MAYIM:** Nós precisamos consertar isso.

**ZARA:** Vamos tapar esse buraco e aparecerão outros. Tantos remendos... Essa casa já era. A madeira e todo resto já estão podres.

**MAYIM:** O Noah já viu?

**ZARA:** Todo verão é a mesma coisa. Ela vem arrasando tudo.

**MAYIM:** Quem?

**ZARA:** A água Mayim, a água. Chovendo sem parar dias e noites inundando toda cidade, toda mata. Você sabe.

**MAYIM:** Sim, eu sei.

**ZARA:** E cada ano que passa as chuvas maltratam ainda mais essa casa. Meu pai... Não sei se ele realmente não está nem aí pra esses buracos ou se o velho finge que não vê.

**MAYIM:** Nós podemos chamar alguém.

**ZARA:** Mal temos dinheiro pra comer Mayim.

**MAYIM:** Se vocês me deixassem ajudar... Eu podia procurar emprego na cidade.

**ZARA:** *(Irônica)* Não seja tola, meu pai nunca permitiria. Ele já acha que você ajuda muito aqui em casa, que a bonequinha dele não pode trabalhar por aí, fazer esforço nem machucar as mãos.

**MAYIM:** E você, o que acha Zara?

**ZARA:** Eu não tenho que achar nada. Não fui eu quem te escolhi. Foi ele.

*Zara sai. Tempo.*

*Entra Noah trazendo consigo um livro, sorri ao ver Mayim.*

**NOAH:** Minha menina!

**MAYIM:** Noah...

*Noah beija Mayim.*

**NOAH:** Acho que essa chuva é daquelas que não passa.

**MAYIM:** Como está seu joelho?

**NOAH:** Doendo.

**MAYIM:** *(Sorri)* Então é melhor andar de guarda-chuva.

**NOAH:** Eu só espero que não chova tanto que faça o rio transbordar de novo.

Senão você precisará de um barco, não de guarda-chuva.

**MAYIM:** Você fala da vez em que choveu quarenta dias sem parar?

**NOAH:** Quarenta dias e quarenta noites. Um temporal! A chuva não parava de cair sobre tudo. A enchente foi inevitável. Logo toda região estava embaixo d'água.

**MAYIM:** Mas isso faz tanto tempo...

**NOAH:** Vinte anos.

**MAYIM:** Disso você não esquece.

**NOAH:** *(Nostálgico)* Aalyiah.

*Silêncio.*

**MAYIM:** Acho que com todas as obras que foram feitas não corremos o risco de que aconteça de novo.

**NOAH:** Eles dizem que se fizessem a tal barragem a cidade estaria livre do perigo. Mas se eles dependem desse terreno pro tal projeto sair do papel vão ter que esperar eu morrer. Ou me matar antes.

**MAYIM:** Cruzez Noah. A barragem é pro bem de todo mundo, segurança.

**NOAH:** Isso é o que eles dizem, o que querem mesmo é faturar uma grana com a água do rio, isso sim.

**MAYIM:** Em todo caso ia ajudar com as chuvas.

**NOAH:** Com barragem ou sem isso aqui vai continuar alagando como Deus quiser. O homem pensa que é maior que a natureza, mas não...

**MAYIM:** Estamos com aquele problema na parede de novo.

**NOAH:** *(Dando de ombros)* Ah... Depois vemos isso. Temos tempo até o fim do verão.

*Noah senta-se e começa a ler o livro.*

*Mayim vai para seu lado.*

**MAYIM:** Que livro é esse Noah?

**NOAH:** Achei jogado no fundo da estante esta manhã. Parece interessante.

**MAYIM:** Ele estava aí e você não leu todo esse tempo?

**NOAH:** Eu... Eu acho que não Mayim.

*Mayim pega o livro de suas mãos e lê o título na capa.*

**MAYIM:** Você estava lendo esse livro quando cheguei aqui.

**NOAH:** *(Consternado)* Ah, sim? Bem... Você lembra se eu gostei?

*Silêncio.*

**MAYIM:** *(Triste)* Adorou.

**NOAH:** Então merece que eu o leia de novo, não é?

**MAYIM:** Claro.

**NOAH:** Uma história sempre se renova de acordo com o ponto de vista que temos da vida naquele momento. Rer um bom livro é como ler pela primeira vez.

**MAYIM:** Eu me lembro que você contou que era a história de um jovem casal fugindo do mundo. Um romance juvenil. Tem certeza que quer rer isso? Não prefere algo mais maduro?

**NOAH:** Só porque eu estou velho você acha que devo ler livros de velhos?

*Silêncio.*

**MAYIM:** Nós precisamos chamar um marceneiro ou a casa não vai resistir se continuar chovendo assim.

**NOAH:** E Zara minha filha?

**MAYIM:** Deve ter ido preparar as encomendas de sopa. Acho que vou ajudá-la.

**NOAH:** Não... Por quê você trabalha tanto nesta casa? Zara quem é a cozinheira, quem inventou de fazer comida pra fora, deixe que ela prepare seus pedidos e depois entregue. Sozinha. Ela tem boas pernas!

**MAYIM:** E eu estou aqui pra quê afinal?

**NOAH:** *(Sorrindo)* Pra me fazer companhia.

*Noah passa a mão pelo rosto de Mayim e então volta a ler. Silêncio.*

**MAYIM:** Você me quer aqui como sua mulher ou sua dama de companhia Noah?

**NOAH:** Como minha mulher que me faz companhia.

**MAYIM:** Às vezes eu acho que pra você tanto faz.

**NOAH:** Não cobre virilidade de um homem na minha idade.

**MAYIM:** Não se trata disso.

**NOAH:** Então?

**MAYIM:** Amor. Às vezes parece que você não me ama.

**NOAH:** Eu te amo minha menina, é claro que eu te amo. Muito.

**MAYIM:** Como uma filha Noah?

**NOAH:** Eu já tenho Zara como filha. Você é minha esposa.

**MAYIM:** *(Triste)* Então me faça me sentir como tal.

**NOAH:** *(Apaixonado)* Você trouxe minha vida de volta Mayim! Eu estava enterrado aqui nesta casa, no meio da mata, Zara e eu, os poucos vizinhos. O máximo que eu fazia era me sentar nessa escrivaninha e olhar o rio pela janela, pensando na minha mulher que se foi. E então um dia você apareceu nessa casa, pediu abrigo, era menina, tão bonita... Não foi nem um pouco difícil me apaixonar por você e nunca mais te deixar ir embora.

*Mayim emociona-se e abraça Noah.*

**MAYIM:** *(Chorando)* Eu te amo tanto seu velho!

**NOAH:** Só porque eu não te deixo ver outros homens.

**MAYIM:** Eu tenho medo de te perder.

**NOAH:** Não vai demorar muito...

**MAYIM:** Ou que você me perca. Me esqueça.

**NOAH:** Tem certas coisas que não estão na cabeça pra serem apagadas por uma doença qualquer. Você está no meu coração menina.

**MAYIM:** Que Deus te proteja.

**NOAH:** Agora vai, deixa eu ler. Reler. Um velho como eu precisa de muito esforço pra se concentrar.

*Mayim dá um beijo em Noah e sai.*

*Noah lê uma página do livro.*

**NOAH:** (*Lendo*) Então seguiram pisando firme nas folhas que caíram pelo caminho, enquanto... (*Parando de ler, recitando de cabeça*) Enquanto a lua seguia seus passos e os engolia com sua luz azulada. (*Animado*) Eu lembro. (*Gritando*) Eu lembro! (*Gritando ainda mais*) Eu lembro!

*As luzes se apagam.*

*Zara tirando a mesa de jantar, Mayim a ajudando.*

**NOAH:** Estava deliciosa!

**MAYIM:** Você é mesmo uma cozinheira de mão cheia Zara!

**ZARA:** Não precisam me agradar. É só água, alguns legumes e sal.

**NOAH:** Mas este é o mistério da comida minha filha, a alquimia dos ingredientes simples que se transformam nessa sopa maravilhosa!

**ZARA:** Se ao menos nós ainda tivéssemos as galinhas eu faria uma canja. Mas o senhor fez o favor de soltá-las todas.

**NOAH:** Elas iam morrer de fome, ou bem comíamos o milho ou lhes alimentavam. E elas estavam tristes, senti que precisava libertá-las.

**ZARA:** E onde já se viu galinha solta na mata?

**MAYIM:** Com galinha ou sem galinha, sua sopa estava realmente maravilhosa. Eu adoraria aprender a receita. Assim eu poderia cozinhar pra vocês às vezes.

**ZARA:** Não precisa se incomodar. Eu sempre cozinhei nessa casa. Desde que a mãe... Eu sempre cozinhei pro pai e depois que você chegou, pra você também. Nada precisa mudar aqui.

**MAYIM:** Não é justo, você trabalha demais preparando o que te encomendam, e ainda fica se preocupando com a gente.

**NOAH:** Deixa ela Mayim, Zara sempre foi uma menina que gostava de trabalhar! Nasceu forte, roliça, pra pegar no pesado.

**ZARA:** (*Bufando*) Ah sim papai...

**NOAH:** Você não, tão frágil... Mãos delicadas. Não foi acostumada ao batente de uma casa.

**MAYIM:** Quê isso, de onde eu vim eu...

**ZARA:** Ele tem razão. Deixe com a roliça aqui pra pegar no pesado.

*Zara olha pra Noah e recolhe sozinha a louça, sai.*

**MAYIM:** Você não devia...

**NOAH:** Eu só quero te poupar minha bonequinha.

**MAYIM:** Pois desse jeito você coloca sua filha contra mim. Ela já não gosta de mim, você sabe... Nunca gostou.

**NOAH:** Bobagem, ela só está envelhecendo e se tornando uma velha rabugenta como o pai.

*Noah veste um casaco.*

**MAYIM:** Deixe eu te ajudar.

**NOAH:** Não se preocupe, eu consigo me vestir sozinho.

*Zara volta, senta-se em outro ponto da sala, de forma que cada um esteja numa extremidade.*

**ZARA:** Deu no rádio que a chuva vai piorar.

**NOAH:** Bem que eu estava sentindo.

**MAYIM:** Mais um ano presa dentro de casa no verão.

**ZARA:** Do jeito que vai, as poucas encomendas vão parar de vez.

**NOAH:** Eu ainda tenho aquelas economias...

**ZARA:** Suas economias não vão pagar nem seu caixão pai.

**NOAH:** Pois pegue minhas economias e me enterre sem caixão, direto na terra.

**MAYIM:** Acho que é proibido.

**NOAH:** Não importa. Vocês dizem que foi meu último pedido. Não poderão negar.

**ZARA:** Deixa de besteira. Nós precisamos é estar preparados pro pior.

**MAYIM:** Misericórdia.

**ZARA:** Um vento mais forte e leva o telhado.

**NOAH:** Eu construí esta casa com a melhor madeira!

**ZARA:** Há mais de meio século. E com as chuvas desse lugar, a falta de manutenção...

**MAYIM:** Ela tem razão Noah, está tudo podre.

**NOAH:** Vocês não entendem de nada. São só uns remendos aqui e outros ali e pronto.

**ZARA:** Talvez seja melhor aceitarmos a oferta da prefeitura pai, pensa direito!

**NOAH:** Eu já disse que nestas paredes eles não tocam. Se quiserem colocar a casa abaixo vão ter que fazer isso comigo dentro. *(Pausa)* Com nós três dentro!

**MAYIM:** Se é assim que você quer...

*Noah pega coisas martelo, pregos e uma pequena ripa de madeira, sobe em cima de uma cadeira.*

**ZARA:** O quê o senhor vai fazer?

**NOAH:** Consertar esse buraco por onde a água está escorrendo.

*Noah martela a ripa na parede sob o olhar desconfiado de Zara e Mayim.*

**MAYIM:** Ficou firme?

**NOAH:** Está aí, é só secar e será como se nunca tivesse entrado água por aqui.

*Noah sorri admirando seu feito, assusta-se ao ver algo, sente uma tontura.  
Rapidamente Mayim e Zara o seguram.*

**MAYIM:** O quê foi Noah?

**NOAH:** Não foi nada.

**ZARA:** Pai, o senhor sabe que não pode fazer esforço assim. Pelo amor de Deus!

**NOAH:** Foi um segundo, um segundo escuro e então eu... Eu senti que já tinha vivido isso, em cima dessa cadeira martelando a parede e...

**ZARA:** Claro, essa casa está cheia de remendos por todo lado.

**NOAH:** Por um segundo eu vi sua mãe, minha filha, ela me observava ali.

**MAYIM:** *(Nervosa)* Eu já disse que você precisa tomar os remédios!

**NOAH:** Ela sempre desconfia dos meus serviços.

**ZARA:** Desconfia?

**NOAH:** Desconfiava. Eu sei que não tem nada ali. Eu só me lembrei disso, sabe?

**MAYIM:** É melhor ligarmos pra um médico, um médico de verdade. Essa tontura agora...

**NOAH:** Eu estou bem. Não se preocupem comigo. Eu estou bem. Só preciso descansar um pouco.

*Noah saindo..*

**MAYIM:** Eu vou contigo Noah.

**NOAH:** Não, fica aí... Eu só preciso de um pequeno sono pra recompor as energias. *(Sorrindo)* Fica aí com Zara contemplando minha obra de arte.

*Noah sai. Mayim e Zara olham para o remendo na parede.*

*Sons do temporal.*

*As luzes se apagam.*

*Mayim parece pensativa, entra Zara.*

**ZARA:** E o pai, não acordou?

**MAYIM:** Desde que foi deitar.

**ZARA:** Eu só espero que ele não levante de madrugada, senão já viu. *(Pausa)* Eu vou me deitar também que já está tarde. E com essa chuva que não passa, não tem nada melhor pra fazer.

**MAYIM:** Você acredita no que ele disse?

**ZARA:** O quê?

**MAYIM:** Que viu sua mãe?

**ZARA:** Na cabeça dele.

**MAYIM:** Eu tenho medo que a doença esteja avançando.

**ZARA:** O médico disse que estas confusões estavam sobre controle.

**MAYIM:** Mas ele também disse que a qualquer momento tudo podia piorar e muito rápido.

**ZARA:** O pai vai ficar bem.

**MAYIM:** Eu tenho medo Zara, eu não quero ver o Noah maluco.

**ZARA:** É só a gente não descuidar dele.

**MAYIM:** Eu espero que sim.

**ZARA:** Boa noite Mayim.

*Zara sai, Mayim fica pensativa.  
As luzes se apagam.  
Sons do temporal.*

## **7° DIA**

*A luz revela novos pontos de corrimento de água nas paredes.  
Noah entrando com uma carta na mão. Tempo. Ele lê a carta.*

**NOAH:** *(Gritando nervoso)* Quem eles pensam que são?! Quem?! *(Ele rasga brutalmente a carta)* É isso que vocês merecem: virar pó!

*Noah tenta se acalmar, entra Zara com seu avental de cozinha.*

**ZARA:** O quê foi seu velho, pra quê gritar tanto? *(Vendo os pedaços de papel na mão de Noah)* Da prefeitura?

**NOAH:** Não.

**ZARA:** Então?

**NOAH:** Da justiça Zara.

**ZARA:** O quê dizia?

**NOAH:** Um monte de absurdos minha filha, absurdos!

**ZARA:** Diz pai!

**NOAH:** Desapropriados.

**ZARA:** Como assim?

**NOAH:** Dizia que por questão de segurança maior a defesa civil exige a derrubada desta casa pra construção da tal barreira.

**ZARA:** Meu Deus! Quanto tempo nós temos?

**NOAH:** *(Sorrindo)* Todo que quisermos.

**ZARA:** Não brinca com isso.

**NOAH:** A carta dizia que temos alguns dias, nem lembro quantos, mas nós não vamos sair daqui Zara.

**ZARA:** O senhor está louco. É uma ordem judicial...

**NOAH:** Debaixo da chuva! Quanto esforço... Se deram ao trabalho de enfrentar a água pra entregar esse maldito pedaço de papel.

**ZARA:** Será que nós perdemos o direito à indenização porque não fizemos acordo pai? Nós não vamos ganhar nenhum dinheiro da prefeitura...

**NOAH:** Indenização. Dinheiro da prefeitura. Dinheiro que o governo me tomou a vida toda enquanto eu trabalhava dia após dia isso sim. Vão querer me devolver uma migalha disso agora em nome da minha casa, das minhas memórias, não... Não quero saber de dinheiro nenhum.

**ZARA:** Pois é, mas a casa vai ser derrubada querendo o senhor ou não.

**NOAH:** Você parece que não se importa.

**ZARA:** Daqui a pouco não vai ter pano que seque o chão e o assoalho vai apodrecer que nem o teto, as paredes, nem pisar direito nós vamos poder. Essa casa velha só vai nos trazer desgraça daqui pra frente se não sairmos logo dela.

**NOAH:** Zara, minha filha, não fala assim. Não maltrata seu passado, nem da nossa família. Tanta coisa aconteceu aqui. Foi nesta casa que sua mãe e eu fomos felizes tantos anos. Você veio ao mundo debaixo dessas telhas.

**ZARA:** E foi dessa casa que a mãe saiu e nunca mais voltou!

**NOAH:** Se ela tivesse ficado aqui dentro não se perderia debaixo da chuva.

**ZARA:** Se o senhor tivesse entregado esse terreno desde o início, já tinha barragem, a mãe não tinha...

**NOAH:** Você quer dizer que a culpa é minha, filha?

**ZARA:** Desculpa. Eu só estou cansada de ver essa gente brigando com o senhor tantos anos. A mãe também não agüentava mais pai! E o senhor com esse orgulho desse monte de madeira velha?

**NOAH:** É porque não foi com seu suor que essa casa foi erguida!

**ZARA:** Mas é com ele que eu coloco comida na nossa mesa.

**NOAH:** Atrevida!

**ZARA:** O senhor vive achando que ainda manda nesta casa, mas sou eu quem cuido de tudo. O senhor e aquela lá não fazem nada, comem da minha comida... Eu quem devia ser a responsável, ter os direitos pra decidir as coisas, ser a dona da casa.

**NOAH:** Quando eu morrer ela será sua Zara, não se preocupe.

**ZARA:** Do jeito que o senhor é forte vai estar nesse mundo muito mais tempo que essa casa velha.

*Silêncio.*

**NOAH:** Eu não gostaria de ser um fardo pra você minha filha.

**ZARA:** Não foi isso que eu quis dizer.

**NOAH:** Mas disse.

**ZARA:** É que o senhor às vezes não dá conta da gravidade.

**NOAH:** Você sabe que eu não tenho dado conta de muitas coisas.

**ZARA:** Me deixa ir falar com o pessoal da prefeitura, conversar com eles.

**NOAH:** Você vai dizer que nós não vamos sair?

**ZARA:** Eu vou dizer que nós vamos vender.

**NOAH:** Então é melhor você voltar pro seu trabalho na cozinha.

**ZARA:** O senhor quer ver a gente no meio dessa mata sem ter pra onde ir?

**NOAH:** Deus está conosco.

**ZARA:** Sei. *(Pausa)* E a donzela, onde está?

**NOAH:** Se está falando de Mayim, ela ainda não levantou... É cedo, você sabe.

**ZARA:** Ah sim, sua esposa não acorda antes das dez não é meu pai?

**NOAH:** Você também era uma dorminhoca quando tinha a idade dela.

*Zara sai. Noah olha para os pedaços de carta. Rasga-os ainda mais.*

*As luzes se apagam.*

*Sons do temporal.*

## **15° DIA**

*Noah tomando chá e Mayim o observando.*

**MAYIM:** Você mal tocou no prato do almoço. Cansou da sopa também?

**NOAH:** Não, a sopa estava ótima, mas eu estava sem fome.

**MAYIM:** Mas seu chazinho você tem vontade de tomar, não é?

**NOAH:** Ele me acalma, você sabe.

**MAYIM:** E por quê você precisa se acalmar?

**NOAH:** Eu só estou um pouco preocupado.

**MAYIM:** A casa?

**NOAH:** Essa chuva que não pára!

**MAYIM:** Será que o rio vai transbordar?

**NOAH:** Parece que todo mundo estava esperando que acontecesse de novo.

**MAYIM:** As pessoas daqui estão acostumadas com chuva, todo fim de tarde ela vem... Mas vai embora rápido. Dessa vez parece que é diferente, já tem cinco dias.

**NOAH:** Cinco dias? Parecia mais.

**MAYIM:** Aqui dentro o tempo não passa, é sempre uma eternidade.

*Noah veste seu casaco, pega um guarda-chuva e começa a sair.*

**NOAH:** Eu vou até à cidade.

**MAYIM:** Fazer o quê Noah?

**NOAH:** Eu volto logo, não se preocupe!

*Noah sai. Tempo. Entra Zara.*

**ZARA:** Onde está meu pai?

**MAYIM:** Acabou de sair.

**ZARA:** E onde ele foi?

**MAYIM:** À cidade. Mais não disse.

**ZARA:** Debaixo dessa chuva, se ele pega um resfriado, uma gripe...

**MAYIM:** Não quero nem pensar.

**ZARA:** Velho irresponsável... Nem dinheiro pro remédio nós vamos ter.

**MAYIM:** Como estão as encomendas?

**ZARA:** Pararam desde ontem, no meio dessa chuva ninguém quer gastar dinheiro e ficar assim, ainda mais pra comer sopa com tanta água caindo.

**MAYIM:** De fome não vamos morrer.

**ZARA:** Tem maneiras bem mais humilhantes de morrer Mayim.

*Zara sai, Mayim fica preocupada.*

*As luzes se apagam.*

*Mayim e Zara nervosas.*

*Entra Noah confuso.*

**MAYIM:** Onde você se meteu Noah?

**ZARA:** Nós ficamos preocupadas pai!

**MAYIM:** Você disse que ia à cidade depois do almoço, e já passam das dez da noite!

**ZARA:** Pensamos que podia ter acontecido o pior.

**MAYIM:** Fala alguma coisa homem!

**ZARA:** Onde você foi afinal?

**NOAH:** Eu... Eu fui até a cidade, fui. Até à prefeitura.

**MAYIM:** E então?

**NOAH:** Eu não fui atendido, acredita? O prefeito não quis me receber.

**ZARA:** Claro não é pai?

**NOAH:** Me trataram como um velho louco, eu disse que tinha direitos, que queria ser ouvido, mas não adiantou.

**MAYIM:** E você?

**NOAH:** Eu gritei, bradei, eu fiz um escândalo.  
**ZARA:** E te expulsaram da prefeitura, não é?  
**NOAH:** A casa do povo minha filha!  
**MAYIM:** Noah, você não devia...  
**ZARA:** Que horas foi isso?  
**NOAH:** Antes das três da tarde.  
**MAYIM:** E o quê você ficou fazendo todo esse tempo?  
**NOAH:** (*Confuso*) Eu não sei. Saí daquele lugar com tanta raiva, com tanto ódio.  
**ZARA:** Mas onde você estava?  
**NOAH:** Eu caminhei.  
**MAYIM:** Andando por aí debaixo dessa chuva?  
**NOAH:** Só andei, vendo a cidade que eu ajudei a construir com as minhas mãos, tanta casa que eu fiz e querem tomar a minha. Eu passei pelo velho teatro e acabei entrando. Está completamente abandonado, sem carpete, sem cortina, só o esqueleto do tablado de madeira e de uma ou outra poltrona. Um teatro fantasma. Goteiras por todo lado, mais de três dedos de água pelo chão, ratazanas procurando alguma comida naquele nada. Você tinha que ver a beleza que era antigamente Mayim, você adoraria! Eu dediquei mais de um ano da minha vida pra levantar aquela obra, eu te levava lá aos domingos lembra Zara? Sua mãe também adorava o teatro. Nada mais está no lugar. E eu lembro tão bem da beleza dali, de repente tudo um amontoado de lixo molhado. Eu fiquei lá, sentado olhando pro palco, me perguntando afinal o quê tinha acontecido pra acabar assim?  
**MAYIM:** Noah..  
**NOAH:** Minha cabeça começou a ver o que estava na minha memória, e não os escombros. Então fiquei lá, parado no tempo.  
**ZARA:** Você nos deixou preocupadas!  
**NOAH:** Eu já estou aqui.  
**MAYIM:** Eu tive medo, a chuva não pára!  
**NOAH:** Em alguns pontos a mata já está completamente alagada, a cheia se aproxima.  
**MAYIM:** Meu Deus!  
**ZARA:** O senhor precisa se cuidar!  
**MAYIM:** Vem, vamos tomar um banho quente Noah.  
**NOAH:** Eu quero meu chá.  
**ZARA:** Depois pai, depois. Vai com sua mulher, toma um banho, tira essa roupa. Só me falta o senhor pegar um resfriado.  
**NOAH:** (*Constrangido*) Me desculpem. Eu não queria deixar vocês preocupadas.

*Noah e Mayim saem.*

*Zara apreensiva olha pela a janela vendo a chuva cair bravamente.*

*As luzes se apagam.*

*Sons do temporal.*

## **22° DIA**

*A luz revela ainda mais filetes de água escorrendo pelas paredes.*

*Noah tomando calmamente o chá, Mayim arrumando alguns papéis. Tempo.*

**NOAH:** Aalyiah, você pode pegar meu casaco?

*Mayim o olha assustada e triste. Silêncio. Ele sorri para ela.*

**MAYIM:** Mayim, Noah.

**NOAH:** *(Um pouco confuso)* Sim, meu amor, é como você se chama, não é?

*Mayim pega o casaco de Noah e o ajuda a vestir.*

**MAYIM:** Cada vez esfria mais, nem parece que estamos onde estamos.

**NOAH:** A água refresca, não é minha menina?

**MAYIM:** Mais de uma semana... Eu ouvi no rádio que o rio pode transbordar a qualquer momento Noah. Acho que é melhor a gente sair daqui.

**NOAH:** Esta casa está sobre vigas, estamos a salvo.

**MAYIM:** De que adianta se vamos ficar presos aqui dentro e a qualquer momento essa casa vai abaixo com a chuva?

**NOAH:** Vocês não entendem nada de construção.

**MAYIM:** Deixa de ser cabeça dura Noah.

**NOAH:** Além do mais se a gente sair daqui eles derrubam a casa em dois tempos. Não podemos descuidar, ela só tem a gente pra protegê-la.

**MAYIM:** Uma casa velha que não serve pra mais nada.

**NOAH:** Você achava essa casa linda quando chegou.

**MAYIM:** Mais de dez anos...

**NOAH:** Uma menina que você era, uma menina encantadora.

**MAYIM:** E perdida.

**NOAH:** Veio bater nesta porta pedindo um prato de comida, como pode? Uma menina linda pedindo um prato de comida. Às vezes eu não entendo o meu Deus. Nós te botamos pra dentro e lhe demos um bom prato, de quê mesmo?

**MAYIM:** Sopa Noah, sopa.

**NOAH:** Isso, e você lambeu os beiços. Eu só te olhando, sem dizer nada.

**MAYIM:** Você era calado.

**NOAH:** Desde que minha mulher tinha ido eu mal falava com Zara. Você terminou e ficou olhando pra essa casa, disse que era bonita, perguntou pra minha filha quem tinha construído, e ela disse que fui eu. Você sorriu. Depois ficou tímida de novo. Daí eu resolvi falar. “Se você quiser, pode ficar.”

**MAYIM:** E aqui eu estou.

**NOAH:** Você ficou porque não tinha pra onde ir.

**MAYIM:** Não é verdade. Eu fiquei por vocês. Porque eu senti que podia ser feliz nesta casa antiga.

**NOAH:** E foi?

**MAYIM:** *(Sorrindo)* Estou sendo.

**NOAH:** Eu pensei que ia ganhar uma filha nova, e terminei com uma esposa.

**MAYIM:** Eu só queria ser amada, e amar, só isso.

**NOAH:** E do seu filho, você não sente falta Mayim?

**MAYIM:** Eu tento não pensar. Eu era muita jovem.

**NOAH:** A vida segue.

**MAYIM:** Sempre.

*Noah e Mayim se abraçam emocionados. Tempo.*

*Entra Zara com marca de água em sua roupa na altura dos joelhos, traz compras.*

**ZARA:** A água na cidade já chega quase aos joelhos. Falta pouco pro rio encher de vez e ficarmos alagados. A cidade e a mata. O comércio já começou a complicar, tudo muito caro! Mal deu pra comprar uma abóbora, um talo de salsa e meia dúzia de tomates. Se continuar assim logo vai ter gente passando fome.

**MAYIM:** Se eu soubesse que você ia fazer compras eu teria ido te ajudar Zara.

**ZARA:** Esse nada de comida nem pesa, não se preocupe.

**NOAH:** Então hoje teremos sopa de abóbora? É uma das minhas preferidas!

**MAYIM:** Só você Noah!

**ZARA:** À propósito, eu estive na Prefeitura.

**NOAH:** *(Nervoso)* Você o quê?

**MAYIM:** Te atenderam?

**ZARA:** Eu insisti pro Prefeito, pedi desculpas pela confusão que o senhor arrumou lá ontem.

**NOAH:** Confusão? Desculpas Zara?

**ZARA:** Disse que o senhor anda nervoso, expliquei que esses rompantes de humores é coisa da doença e...

**NOAH:** Não tem nada a ver com doença nenhuma! Se trata dos nossos direitos, da nossa vida!

**MAYIM:** E então, Zara?

**ZARA:** Eu fui muito bem atendida. Eles querem nos ajudar pai.

**NOAH:** Ajudar em quê? Nos deixando em paz com nossa casa?

**ZARA:** Ofereceram uma ajuda em dinheiro, é menos que da última vez, mas paciência. Me prometeram que amanhã mesmo eu posso ir buscar o cheque.

**NOAH:** Você não vai à lugar nenhum Zara!

**ZARA:** É pro nosso bem, se não pegarmos esse trocado, vão nos botar pra fora só com a roupa do corpo.

**MAYIM:** E pra onde nós vamos Zara?

**ZARA:** Isso se arruma... O próprio prefeito falou do abrigo municipal.

**NOAH:** Abrigo municipal? Nós não somos mendigos, nós temos nosso teto, não vamos pra abrigo nenhum, onde já se viu Zara? E você se deixando levar pelo papo deles?

**ZARA:** Será só até a chuva passar, depois, com o dinheiro que ganharmos compramos alguma terrinha mais pro interior do Estado, não sei.

**MAYIM:** E às nossas coisas, como vamos tirar daqui debaixo dessa chuva?

**ZARA:** As coisas vão ter que ficar Mayim... É tudo velho como essa casa.

**MAYIM:** Mas são nossas coisas!

**NOAH:** Você está bem feliz em ir embora daqui, não é Zara?

**ZARA:** Estou! Estou muito feliz! Eu não agüento mais essa casa podre, essa umidade, essa miséria. Essa casa só tem nos feito infelizes, o senhor não vê?

**NOAH:** Essa casa é tudo pra mim!

**ZARA:** A nova casa também será.

**NOAH:** Construir uma nova casa? Na minha idade Zara? Eu vou morrer nesse tal abrigo municipal!

**MAYIM:** Não fala assim Noah!

**NOAH:** E pra você tanto faz onde o corpo do teu pai caia, não é?

**MAYIM:** Vocês dois precisam se acalmar!

**ZARA:** Eu estou cansada pai, cansada.

**NOAH:** Pois então descanse, fora dessa casa, onde você quiser. Mayim e eu ficamos.

**MAYIM:** Noah...

**NOAH:** Nós não vamos à lugar nenhum, nem nós, nem essas madeiras aqui.

*Noah como se tentasse segurar uma das paredes.*

**ZARA:** Madeira cheia de buraco, com a água entrando, pingando, molhando.

**NOAH:** A água vem do céu, é de Deus, é água benta!

**ZARA:** Então essa chuva destruindo tudo é uma benção?

**NOAH:** Sobreviver à ela é, e sempre sobrevivemos dentro desta casa!

**ZARA:** Está feito pai, eu já assinei o acordo e amanhã pego o cheque.

**NOAH:** Mentira! Você está mentindo! Garota atrevida, eu ainda posso te dar uma surra!

**ZARA:** O senhor não pode fazer nada, a não ser se conformar e parar de ser um velho encrqueiro.

**NOAH:** Você não podia fazer, não podia!

**MAYIM:** Zara, isso é verdade?

**ZARA:** Sim Mayim, eu disse que o pai estava impossibilitado, que qualquer médico confirmaria, e assinei o acordo.

*Zara entrega um papel para Mayim, Noah toma de suas mãos, lê e o amassa.*

**NOAH:** *(Muito nervoso)* Maldição!

**ZARA:** É melhor que o senhor não rasgue, esta é só a nossa cópia, eles têm outra.

**NOAH:** Quem é você demônio? Eu não reconheço minha filha em você!

**ZARA:** Um dia o senhor vai me dar razão, vai ver que fiz o melhor pra gente.

**MAYIM:** *(Nervosa)* Zara! Você não devia ter feito isso sem nos consultar!

**ZARA:** Consultar vocês? O pai é um velho louco que não dá o braço à torcer, e você Mayim, não tem que ser consultada pra nada aqui, essa casa não é sua nem nunca será.

**MAYIM:** Seu pai não merece ser tratado assim, como um inválido, como alguém que não pode tomar as próprias decisões!

**ZARA:** Mas é isso que ele é.

**MAYIM:** Não fala isso!

**ZARA:** Vocês dois não fazem nada e querem mandar e desmandar aqui. Chega! Eu cansei de ser a empregada de vocês, enquanto esta casa está caindo sobre nossas cabeças. Eu quem devia mandar aqui dentro, desde sempre.

*Noah observando pela janela enquanto Mayim e Zara discutem.*

**MAYIM:** Você não pode falar assim com a gente.

**ZARA:** Eu falo como quiser, se você não gosta, vai embora. Sai por aquela porta do mesmo jeito que você entrou: do nada.

**MAYIM:** Eu sou a mulher do teu pai.

**ZARA:** Claro que é. Mas não é a minha mãe.

**MAYIM:** Se eu fosse a sua mãe...

**ZARA:** Você não é mãe de ninguém, nem do próprio filho... Ou do seu irmão, sei lá como você chama aquela aberração.

**MAYIM:** Você está sendo cruel Zara.

**ZARA:** Não fui eu quem deitei com meu pai.

**NOAH:** Zara!

**ZARA:** É verdade, ou não?

**MAYIM:** Você não faz idéia do quê está falando.

**ZARA:** Não banque a vítima, você deitava com seu pai, teve um filho com ele. E depois fugiu sei lá por quê, culpa, veio parar aqui na minha casa, tomar o meu pai. Você só queria um velho que te sustentasse, mas não tivesse o seu sangue, não é pecadora?

**MAYIM:** (*Nervosa, chorando*) Bicho. Bicho infeliz. Solteirona. Virgem. Bruxa maldita. Ferida podre. Demônio.

*Mayim sai.*

**NOAH:** Mayim... (*Para Zara*) Você não podia ter faltado com o respeito com ela!

**ZARA:** Respeito? Vocês dois não se dão ao respeito. O senhor também, casado com essa menina que tem idade para ser sua filha.

**NOAH:** E sua também!

**ZARA:** Mas não é nada minha.

**NOAH:** É sua madrasta, não é como dizem? E pode ser a mãe de seus irmãos.

**ZARA:** Irmãos? O senhor está pensando em ter um filho com esta menina?

**NOAH:** Deus me fez homem! Eu posso ter um filho à qualquer momento que eu quiser. Mas você não... Seu tempo já passou. E ninguém te quis. Agora é seca!

**ZARA:** É melhor o senhor escolher um ou dois livros que queira levar consigo.

*Zara arrumando as verduras compradas, Noah volta a olhar pela janela.*

*Mayim entra.*

**MAYIM:** Nós não vamos.

**ZARA:** O quê?

**MAYIM:** Nós não vamos à lugar nenhum!

**ZARA:** Quem você acha que é?

**MAYIM:** Eu moro nesta casa como esposa do teu pai há dez anos. Eu também tenho direitos. Sobre a casa, sobre ele. E estou dizendo que não vamos à lugar nenhum.

**ZARA:** Você só pode estar brincando!

**MAYIM:** Não Zara, você me conhece pouco se acha que eu estou brincando.

**ZARA:** Pai!

**MAYIM:** Nós vamos ficar bem aqui, dentro desta casa.

**ZARA:** Pra quê isso agora Mayim, você sempre concordou que era loucura ficarmos aqui.

**MAYIM:** Porque seu pai quer ficar e eu lutarei com ele por isso. Você não entende, mas eu amo o Noah.

**ZARA:** Amor... Amor... Quero ver esse amor todo quando estivermos na rua, debaixo de água.

**MAYIM:** Você não entende porque nunca amou ninguém, nunca teve um homem

na vida, nunca sentiu desejo, por ninguém, por nada. Você é só uma pobre infeliz Zara.

**ZARA:** Pai!

**MAYIM:** Se quiser ir embora, pode ir... Aliás, eu sei fazer uma sopa ótima desde criança!

**ZARA:** Pai, o senhor não está escutando?!

**NOAH:** O rio!

**ZARA:** O quê?

**MAYIM:** O quê tem o rio Noah?

**NOAH:** (*Sorrindo*) O rio transbordou!

*As luzes se apagam.*

*Sons do temporal.*

### **23º DIA**

*A luz revela novos filetes de água nas paredes, muitos.*

*O chão já é dominado por dois ou três dedos de água, móveis no alto.*

*Noah tomando chá, ao lado de Mayim.*

**NOAH:** Perdoe minha filha Zara, o quê ela te disse ontem. Ela mal sabe o que é a vida, cresceu dentro dessa casa sendo cuidada por mim, e depois cuidando de mim. Não faz idéia do que de fato é o mundo lá fora pra onde ela quer tanto ir.

**MAYIM:** Mas ela sabe o quê me dói.

**NOAH:** Ela não devia...

**MAYIM:** Falar dessa história assim... Ainda bem que Deus a poupou de viver o que eu passei.

**NOAH:** Eu? Eu seria incapaz de tocar na minha filha.

**MAYIM:** Eu sei Noah.

**NOAH:** Eu não sou um monstro como teu pai. (*Pausa*) Desculpe, mas é verdade, não é?

**MAYIM:** Nem sei mais o quê pensar sobre isso. Aquela vida está tão distante agora. É só um passado.

**NOAH:** Passado todos nós temos. Futuro só os jovens, como você.

**MAYIM:** O quê você está dizendo Noah?

**NOAH:** Logo será minha hora. Não que eu queira morrer, mas... Eu sei que essa doença a qualquer hora me leva. Ela ou outra qualquer, um resfriado e pronto: o fim.

**MAYIM:** A doença está controlada, não sei se é essa tal erva, mas você está bem.

**NOAH:** O chá ajuda muito, verdade. Mas você sabe que dizem que ele também destrói os neurônios; retarda os efeitos da doença, mas no fim pode acelerar o processo.

**MAYIM:** Se você voltasse a tomar os remédios!

**NOAH:** É só ilusão, eu já sinto dentro de mim que não sou o mesmo.

**MAYIM:** Pois pra mim você continua ótimo.

**NOAH:** Você já me conheceu velho, não viu o quanto eu era vivo, forte, feliz. Aalyiah sim pegou o melhor de mim. Você, minha menina, teve que se contentar com meus restos.

**MAYIM:** Eu amo tudo que você pode me dar Noah.

**NOAH:** Eu sinto como se estivesse perdido no tempo. Não falo mais que é pra não preocupar vocês duas, mas eu sei que cada vez as ruínas aumentam na minha memória. Não lembro do que comi ontem e minha vida de vinte anos atrás parece que é agora. Eu tenho medo do dia que olhar no espelho e não reconhecer essa pele enrugada. Ou pior, olhar pra você, pra Zara, e não me lembrar quem são. O esquecimento é uma bomba-relógio prestes a estourar a qualquer momento em minha vida. Eu leio muito à respeito, sabe? Um homem sem seu passado está morto Mayim. E a cada lembrança que perco é um tanto de mim que se esvai. Eu estou perseguindo a mim mesmo no tempo.

**MAYIM:** Você às vezes fala umas coisas, que eu...

**NOAH:** Você precisa estar preparada.

**MAYIM:** Eu nunca estarei preparada pra te perder. Você é a minha salvação Noah. Meu sentido. Meu destino final.

**NOAH:** Só peço que Deus não te desampare, que você não fique sozinha depois que eu for embora, que você não tenha que voltar pra casa do seu pai.

**MAYIM:** Nunca.

**NOAH:** E que você também perdoe seu filho.

**MAYIM:** Quem sabe um dia?

**NOAH:** *(Sorrindo)* Quem sabe um dia?

*Mayim sorri e beija Noah, o abraça com carinho.*

**MAYIM:** Acho que precisamos enxugar o chão.

**NOAH:** Não adianta lutar contra o temporal, depois a água seca, como sempre.

*Noah volta a tomar seu chá, Mayim olha para o chão sob a água.  
As luzes se apagam.*

## **24º DIA**

*Zara em silêncio colocando no alto algumas coisas para que não molhem.  
Entra Noah.*

**NOAH:** Você precisa de ajuda minha filha?

**ZARA:** Não, não é necessário.

**NOAH:** Sabe, eu estive pensando muito.

**ZARA:** É o quê o senhor faz de melhor, não é?

**NOAH:** No que será de você depois que isso tudo passar.

**ZARA:** Isso tudo o quê?

**NOAH:** O temporal e eu.

**ZARA:** O senhor não vai morrer.

**NOAH:** Ah, eu vou sim. Você banca a durona, mas eu sei que isso te apavora. E não é tanto por mim, mas por você ficar sozinha.

**ZARA:** O senhor também logo vai me abandonar, não é? Como ela... Minha mãe.

**NOAH:** Os pais vão antes dos filhos, é a ordem natural de Deus.

**ZARA:** Só que os filhos costumam ter seus filhos.

**NOAH:** Você não me deu um neto, verdade. Mas me deu muito mais. Me deu sua vida. E eu sou grato por isso. Mesmo que não pareça.

**ZARA:** Eu só quero o melhor pros seus últimos dias.

**NOAH:** Só preciso ficar dentro desta casa.

**ZARA:** A água já cobre tudo.

**NOAH:** Muito provavelmente já no próximo verão você não estará aqui. Eu já terei ido embora e você poderá fazer o que quiser com esta casa, que eu sei que é velha, que está caindo aos pedaços, só um monte de madeira impregnadas de velhas lembranças.

**ZARA:** A mãe sempre gostou dessa casa.

**NOAH:** E foi por ela que eu lutei pra não derrubarem desde sempre. Aaliyah fingia que queria ceder às pressões, ir embora, mas ela morreria se saísse daqui. E foi o que aconteceu naquela noite. Nós nos conhecemos crianças brincando no forte.

**ZARA:** Eu já conheço esta história pai.

**NOAH:** Sei que sim. Mas eu quero lembrá-la. Você me escuta?

**ZARA:** É claro.

*Mayim entra e pára ouvindo o que Noah diz.*

**NOAH:** *(Muito apaixonado)* Nós morávamos perto do forte e nossos pais não eram amigos, sei lá quantas vezes podemos ter nos cruzado sem darmos conta. Numa manhã uma das minhas bolinhas de gude rolou até bater em seus pequenos pés descalços. Nós não tínhamos ainda quinze anos. Aaliyah sorriu esticando em minha direção sua mão com a bolinha verde da cor de seus olhos. Naquele momento eu entendi o que era uma porção de palavras de que tinha ouvido falar: beleza, encanto, amor! A mãe dela lhe gritou para voltar pra casa, eu perguntei como se chamava e ela disse Aaliyah, ou o nome que quiser me dar. Esposa, eu disse. Sim, minha mulher. Eu vou me casar com você e construir uma casa onde seremos felizes pra sempre! Ela foi embora rindo e não demorou para nos reencontrarmos dia após dia naquele forte e um dia meus lábios encontraram sua boca e eu lhe pedi em casamento. Foi então que comecei a construir esta casa, atravessando noites quentes, enfrentando as chuvas e erguendo esta morada com a mais bela vista para o rio. Eu prometi à Aaliyah que a faria feliz em todos os dias, mas nem sempre pude cumprir minha promessa para sua mãe, a mulher que eu mais amei nesta vida.

*Mayim muito triste sai sem ser vista. Zara sorri e abraça seu pai emocionado.*

*As luzes se apagam.*

*Sons do temporal.*

*Mayim, vestindo um penoir, segura o livro que Noah lia em outra cena. Tempo. Entra Zara, também vestida para dormir.*

**ZARA:** Mayim? O quê você faz acordada à uma hora dessas?

**MAYIM:** Não consigo dormir. E estava aqui: pensando.

**ZARA:** Como o pai.

**MAYIM:** Como ele.

*Zara senta-se ao lado de Mayim e vê a capa do livro.*

**ZARA:** A mãe adorava esse.

**MAYIM:** Mesmo?  
**ZARA:** Era seu romance preferido.  
**MAYIM:** Então por isso Noah o lê tanto?  
**ZARA:** É natural, lembra-se dela com a história.  
**MAYIM:** E você já leu?  
**ZARA:** Não, não tive tempo ainda. Mas se você ler me conte o que acontece de tão bonito nesta história.  
**MAYIM:** E meu romance preferido, será que ele lê?  
**ZARA:** Você está viva e bem aqui, ele não precisa de um livro pra se lembrar de você.  
**MAYIM:** Mais cedo eu o ouvi contando a história de como conheceu sua mãe.  
**ZARA:** Aquilo? Ele me conta essa velha história toda semana.  
**MAYIM:** Ele nunca me contou.  
**ZARA:** Delicadeza provavelmente.  
**MAYIM:** Enquanto ele falava eu via em seus olhos amor, como nunca vi na minha frente.  
**ZARA:** Então este é o problema?  
**MAYIM:** Eu gostaria que ele sentisse por mim metade que fosse do amor que têm por Aaliyah.  
**ZARA:** Ele sente outro amor por você, completo. Você não vai competir com uma morta, vai? Aceite seu lugar, que é ao lado dele, agora. E deixe-o lembrar do que quiser, ele não terá muito mais tempo disso, você sabe.  
**MAYIM:** Eu só queria que esta doença o fizesse esquecer-se dela!  
**ZARA:** O médico disse que não se tratava de memória seletiva, que ele esqueceria das coisas que pode, e o que lhe restaria seriam aquelas lembranças das quais ele não poderia se desapegar. Minha mãe é uma delas.  
**MAYIM:** E nós duas?

*Zara saindo.*

**ZARA:** Eu espero que também sejamos: inesquecíveis.  
**MAYIM:** O que fez ela sair de casa naquela noite?

*Zara pára.*

**ZARA:** Pergunte a ele.  
**MAYIM:** Há dez anos eu pergunto e há dez anos ele não diz.  
**ZARA:** Então por quê eu faria isso?

*Zara sai. Mayim fica pensativa enquanto olha para a capa do livro.  
As luzes se apagam.  
Sons do temporal.*

### **31º DIA**

*Noah tomando seu chá, Mayim à sua frente e Zara descascando batatas.*

**MAYIM:** Tem hora que a gente até esquece.  
**NOAH:** Do quê?

**MAYIM:** Da água que cobre nossos pés.

**NOAH:** Ah, isso?

**ZARA:** Um mês desde que essa chuva começou.

**MAYIM:** Parece que sempre choveu.

**NOAH:** Deus está lavando o mundo.

**MAYIM:** E maltratando essa terra, não é?

**ZARA:** Quanto tempo falta pai?

**NOAH:** Meu joelho ainda dói, parece que vai chover um pouco mais.

*Zara sai levando as batatas.*

**MAYIM:** Noah...

**NOAH:** O quê foi minha menina?

**MAYIM:** Quando chove você lembra dela?

**NOAH:** Eu sempre lembro de Aaliyah. *(Pausa)* Assim como sempre lembro de você.

**MAYIM:** Você confia em mim?

**NOAH:** Em você e Zara, mais ninguém.

**MAYIM:** Então por quê?

**NOAH:** Por quê o quê?

**MAYIM:** Ela se foi.

**NOAH:** As águas.

**MAYIM:** Por quê ela saiu de casa mesmo embaixo da chuva?

**NOAH:** Ela era corajosa.

**MAYIM:** Você nunca fala sobre isso, sempre foge quando eu pergunto.

**NOAH:** Não. Só não há mais nada que ser dito.

**MAYIM:** Eu respeito seu silêncio.

**NOAH:** Eu sei que sim.

**MAYIM:** Mas gostaria de saber. Quando você estiver pronto pra contar.

*Mayim sai. Noah toma seu chá reflexivo.*

*As luzes se apagam.*

*Sons altos do temporal. Luz de raios e trovões, num clima de sonho começa a chover dentro da sala da casa, Noah se apóia em algum móvel, perdido no caos.*

**NOAH:** *(Gritando)* Aaliyah onde está você? Volta! Eu não me lembro do seu rosto. Como posso te encontrar na minha lembrança se não sei quem você é? Só tenho esse sentimento encharcado que é amar, essa bússola que me guia, mas seus ponteiros parecem quebrados agora como um velho relógio. Onde você se meteu na minha memória? Eu preciso lembrar! Lembrar de tudo. Só assim eu estarei vivo. Será que morrer é isso Aaliyah? Esquecer? Que eu esqueça de tudo, abro mão da única coisa que um homem tem que é seu passado, não me importo. Mas você, não posso perder no caos do esquecimento. Volte meu amor, volte pra mim. Quando você me deixou? Foi ontem ou há um ano? Ou foi noutra vida? O tempo é feito de água escorrendo pelas paredes, eu tento pará-la na superfície, mas ela escorre entre meus dedos inundando tudo: o tempo. E eu já não sei quem eu fui. Só que te amei. Temporal desabando... É o tempo confundindo tudo e te levando cada vez mais pra longe de mim.

*Sons do temporal cada vez mais forte.  
A voz de Mayim chamando Noah.*

**MAYIM:** Noah? Noah? Noah?

*As luzes se apagam.  
Noah dormindo. Mayim o chamando.*

**MAYIM:** Noah?

**NOAH:** *(Acordando)* Aaliyah?

**MAYIM:** Eu me pareço com ela?

**NOAH:** Não sei.

**MAYIM:** O quê é isso agora?

**NOAH:** Eu acho que ela quer que eu a encontre.

**MAYIM:** Esse seu chá...

**NOAH:** Que horas são?

**MAYIM:** De que adianta saber? Não temos compromisso nenhum até que passem essas chuvas.

**NOAH:** E Zara?

**MAYIM:** Sua filha já foi se deitar.

**NOAH:** Já é tarde.

**MAYIM:** Vem, vamos para o quarto.

**NOAH:** Eu já vou.

**MAYIM:** Não demore.

*Mayim sai.*

*Noah pensativo por um momento, então procura em gavetas e dentro de livros, até encontrar uma foto em que olha com surpresa e atenção, emociona-se.*

*As luzes se apagam.*

#### **40° DIA**

*Noah tomando seu chá, Zara entra.*

**NOAH:** Bom dia Zara.

**ZARA:** Cinza como todos os outros.

**NOAH:** E devemos ser gratos por estarmos neles.

**ZARA:** Mayim disse que o senhor pegou no sono aqui ontem.

**NOAH:** Um cochilo.

**ZARA:** Ela acha que é por causa do chá.

**NOAH:** É que ela fica impressionada com as coisas que falam por aí.

**ZARA:** Então porque o senhor está o tomando desde que acordou?

**NOAH:** Você não entenderia.

**ZARA:** Diz...

**NOAH:** Estou tentando encontrar sua mãe.

**ZARA:** Como assim?

**NOAH:** Na minha cabeça. Estou tentando encontrar sua mãe em meus sonhos. Eu senti que estive com ela ontem, mas não me lembrava do seu rosto. Agora sim posso vê-la.

**ZARA:** Mayim está certa, esse chá está enlouquecendo o senhor.

**NOAH:** Chá ou doença, antes ou depois, a loucura ia chegar de qualquer forma, não é?

**ZARA:** O senhor me deixa preocupada, com medo. É melhor chamar alguém.

**NOAH:** (*Sorrindo*) Quem virá da cidade no meio dessa chuva?

**ZARA:** Vou chamar Mayim.

**NOAH:** Deixe-me em paz, faça este favor a seu velho pai.

*Zara sai. Tempo. Mayim entra.*

**MAYIM:** É horrível.

**NOAH:** O quê?

**MAYIM:** Eu fui até a varanda.

**NOAH:** Não são vocês que dizem que ela está preste a se soltar da casa?

**MAYIM:** Eu fui até a varanda e pude ver melhor.

**NOAH:** O quê?

**MAYIM:** O lado de fora Noah. Lá embaixo a água engoliu tudo, o rio virou um sem fim, só as copas das árvores aparecendo, um monte de animal morto boiando, algumas pessoas passando em barco, jangada, as casinhas do pessoal que morava lá na frente sumiram completamente, é como se nunca tivessem estado ali, como se aquela vila nunca tivesse existido.

**NOAH:** Eu avisei a essa gente, sempre falei que as casas perto do rio precisavam ser construídas aqui perto no morro e mesmo assim ser bem suspensas.

Mas ninguém me ouviu.

**MAYIM:** (*Aprensiva*) Só na varanda eu comecei a me perguntar se essa chuva está caindo nas cidades vizinhas. E se acontece alguma desgraça?

**NOAH:** Você está preocupada com ele, não é? Seu filho.

**MAYIM:** Eu não quero que ele morra.

**NOAH:** Com Deus ele estará melhor que com o pai dele.

**MAYIM:** Não diz uma coisa dessas. Ele é uma criança, precisa viver, conhecer o mundo quando ele estiver seco.

**NOAH:** Talvez você deva ir ao encontro dele se assegurar que ele está bem.

**MAYIM:** Não, isso não.

**NOAH:** Se você seguir por cima do morro da casa e depois conseguir um barco que te dê carona até a cidade você consegue chegar lá.

*Zara entra.*

**ZARA:** Deu no rádio que tem não sei quantos desabrigados aqui na região, que estão levando pra cidade se juntar com os outros tantos que tem por lá.

Já tem gente de fora fazendo doação. Pediram pra quem puder ajudar.

**MAYIM:** Nós podíamos fazer alguma coisa, ajudar de algum jeito.

**ZARA:** E a nós, quem ajuda?

**NOAH:** Podíamos receber aqui em casa essa gente que ficou sem teto.

**ZARA:** Seria desumano.

**MAYIM:** A idéia é generosa, mas Zara tem razão, seria uma irresponsabilidade, nós já estamos correndo risco aqui.

**NOAH:** Deus sabe o que faz.

**ZARA:** Esse teu Deus meu pai.

**MAYIM:** A enchente se alastrou até aonde Zara?

**NOAH:** Fica calma menina.

**ZARA:** Foi por dentro da mata, chegou até às cidades vizinhas.

**MAYIM:** Até aonde?

*Zara olha sem jeito para Noah.*

**ZARA:** A sua cidade é uma das mais abatidas pela chuva.

*Sons do temporal*

*As luzes se apagam.*

*A casa tem vários pontos onde a água escorre pelas paredes, molhando tudo.*

*O chão já é dominado pela água.*

*Noah toma de forma apreensiva seu chá. Entra Zara, bastante nervosa.*

**ZARA:** E Mayim?

*Silêncio.*

**NOAH:** Está lá fora.

**ZARA:** Ainda?

**NOAH:** Logo ela voltará.

**ZARA:** E o senhor vai ficar aqui simplesmente esperando ela voltar?

**NOAH:** O quê você quer que eu faça minha filha?

**ZARA:** Com este temporal... Tudo está inundado por aí.

**NOAH:** Ela está bem.

**ZARA:** O senhor não viu pelas janelas o estado em que as chuvas deixaram a cidade?

**NOAH:** Logo Mayim vai voltar.

**ZARA:** Ela pode ficar presa em algum lugar.

**NOAH:** Ela sempre voltou pra casa.

**ZARA:** Morrer afogada num córrego qualquer. Como minha...

**NOAH:** *(Gritando)* Ela está bem! Já disse!

**ZARA:** O senhor não quer aceitar...

**NOAH:** Vamos, sente-se aqui comigo, tome o chá ainda está quente. *(Pausa)*  
Vamos esperar que ela volte.

*Noah visivelmente apreensivo serve uma xícara de chá.*

**ZARA:** Aquela menina, ela não estava aqui da outra vez, não imagina como pode ficar essa cidade quando há um temporal destes.

**NOAH:** Você quer açúcar minha filha?

*Zara o olha com repreensão.*

**ZARA:** Velho louco!

*Zara veste um casaco.*

**NOAH:** Aonde você vai?

**ZARA:** Tentar encontrar sua esposa.

*Zara saindo, Noah fica apreensivo, sente um aperto em seu peito, tontura.*

**NOAH:** Ai!

**ZARA:** O quê foi pai?

**NOAH:** Nada minha filha. Nada. Só estou um pouco cansado.

**ZARA:** Eu volto logo!

**NOAH:** É perigoso, você não vê?

**ZARA:** Eu vou pedir o barco do vizinho e vou procurá-la. *(Pausa)* Eu volto logo!

*Zara sai.*

**NOAH:** *(Gritando)* Zara! *(Pausa, aperto no peito, ele senta-se)* Eu não posso perder minhas três mulheres para suas águas meu Deus.

*As luzes se apagam.*

*Noah lendo o livro das cenas anteriores, pára e balbucia uma oração. Tempo.*

*As luzes se apagam.*

*Sons do temporal.*

*Noah está visivelmente nervoso, apreensivo, bebendo chá. Tempo.*

*Surge Mayim completamente molhada. Noah parece não acreditar no que vê, tempo de silêncio e tensão entre os dois.*

**NOAH:** *(Deslumbrado)* Você!

**MAYIM:** Noah!

**NOAH:** Você voltou pra mim...

**MAYIM:** Eu pensei que não conseguiria meu amor.

**NOAH:** Senti tanto sua falta.

**MAYIM:** Eu tive medo de nunca mais te ver, fui resgatada por uns bombeiros.

**NOAH:** *(Apaixonado)* Aaliyah!

*Mayim se aproxima de Noah que está muito agitado.*

**MAYIM:** *(Preocupada)* Não...

**NOAH:** Eu sabia que um dia as águas te trariam de volta.

**MAYIM:** Noah, eu...

**NOAH:** Quanto amor eu guardei pra esse dia Aaliyah.

**MAYIM:** *(Nervosa)* Eu não sou Aaliyah!

*Silêncio.*

*Noah desconfiado, sente-se tonto, se apóia em um móvel, Mayim ajuda-o.*

**NOAH:** Eu... Te esperei todos esses anos. Aguardei todos os dias seu retorno. Sobrevivi para te encontrar de novo. As pessoas diziam que eu era louco, e eu fingi que tinha te esquecido. Mas não. Eu não deixei de pensar em você Aaliyah.

**MAYIM:** *(Chorando, nervosa)* Eu sou Mayim!

*Noah a olha e sorri.*

**NOAH:** Que brincadeira é essa? Você pensa que eu confundiria seus olhos verdes, essas esmeraldas que te iluminam o rosto?

**MAYIM:** Eu não tenho os olhos verdes. São castanhos vê? Eu não sou quem você pensa. Noah! Eu sou Mayim, seu amor.

**NOAH:** Não, meu amor é você Aalyiah!

**MAYIM:** Você está delirando... Quanto de chá você tomou?

**NOAH:** Você também quer? Está forte como eu gosto.

*Noah servindo uma xícara de chá.*

**MAYIM:** Noah, me olha, vê quem eu sou.

**NOAH:** A mãe de minha filha Zara.

**MAYIM:** *(Gritando nervosa)* Não! Você enlouqueceu de vez? Eu sou, Mayim!

*Noah toma um pouco do chá, sente-se mal, deixa a xícara cair no chão.*

**NOAH:** Eu...

*Mayim acode Noah.*

**MAYIM:** Você está bem Noah?

*Noah olhando nos olhos de Mayim.*

**NOAH:** *(Doce)* Diz que você tem os olhos verdes.

*Mayim se afasta, muito nervosa, chorando.*

**MAYIM:** Noah...

**NOAH:** *(Nervoso)* Diz! Por favor... Diz que eu não estou louco!

*Mayim acaba assentindo com a cabeça.*

**MAYIM:** Meus olhos... São verdes meu amor.

**NOAH:** *(Sorrindo)* Como esmeraldas.

**MAYIM:** *(Chorando)* Sim... Como esmeraldas.

**NOAH:** E qual é seu nome meu amor? *(Pausa. Mayim muito abalada, nega)* Diz seu nome, o mais lindo de todos. *(Pausa. Gritando)* Diz!

**MAYIM:** *(Ressentindo)* Aaliyah.

**NOAH:** Aaliyah?

**MAYIM:** Sim.

**NOAH:** *(Sorrindo)* Então é mesmo você?

**MAYIM:** *(Chorando)* Sim, sou eu meu amado Noah, sua Aaliyah.

*Noah e Mayim à distância se olham.*

**NOAH:** Você!

*Noah vai na direção de Mayim para abraçá-la, mas uma tontura o faz cair no meio do caminho, Mayim vai acudi-lo.*

**MAYIM:** Noah!

*Noah fica nos braços de Mayim, ambos no chão, no meio da sala.*

**NOAH:** Aaliyah meu amor, eu estou tão cansado. *(Pausa)* Você veio para me levar? *(Pausa. Mayim, nervosa, assente com a cabeça. Noah sorri)* Eu sabia que você cuidaria de mim... *(Pausa, nervoso)* Mas quem vai cuidar das minhas meninas? Zara, nossa filha já é uma senhora, mas precisa de seu velho pai, eu sei. Ela ficará bem? *(Crescendo no nervosismo)* E Mayim? Você não a conheceu... Mas é uma jovem adorável, que me ama muito.

**MAYIM:** *(Entre lágrimas)* Eu sei.

**NOAH:** Mayim ficará bem sem mim Aaliyah?

**MAYIM:** *(Sorrindo)* Sim, ela ficará bem Noah.

**NOAH:** Então eu posso ir em paz contigo, meu amor.

*Noah sente um aperto no coração. Mayim beija-lhe os lábios. Ele morre em seus braços. Mayim chorando, e então acaricia o rosto de Noah. Tempo. Ouvimos a voz de Zara e então a porta é aberta, é ela carregando um grande remo de madeira.*

**ZARA:** Não a encontrei meu pai... *(Ela entra, sem notar os dois, fecha a porta e carrega com dificuldade o remo)* Mas logo vou sair de novo, parece que a chuva está finalmente parando de cair e... *(Então nota Mayim e Noah)* Mayim. *(Ela joga o grande remo no chão e corre para Noah, muito nervosa)* Meu pai! Noah, meu pai! Velho? Pai!

*Zara joga o grande remo no chão.ao lado de Mayim, as duas ficam com Noah em seus colos.*

**MAYIM:** Ele...

**ZARA:** Como ele estava na hora?

**MAYIM:** Alucinado com o chá.

**ZARA:** Boa alucinação?

**MAYIM:** A que ele mais desejou ter.

*Tempo.*

**ZARA:** E seu filho?

**MAYIM:** Ele está bem, eu consegui vê-los de longe no abrigo, reconheci meu pai.

*Tempo.*

**ZARA:** A mãe saiu aquela noite porque...

**MAYIM:** *(Interrompendo)* Eu não preciso saber.

*Tempo.*

**ZARA:** Precisamos organizar as coisas.

**MAYIM:** Como vamos conseguir enterrá-lo debaixo dessa chuva?

**ZARA:** Podemos amarrá-lo a pedras e afundá-lo no Rio.

**MAYIM:** Entregar seu corpo às águas como ela?

*Tempo.*

**ZARA:** A chuva está passando.

**MAYIM:** Já faz quantos dias que começou?

**ZARA:** Quarenta.

*Tempo.*

**MAYIM:** O quê nós vamos fazer agora sem Noah?

*Tempo.*

*Zara se levanta e pega as ferramentas de Noah, começa a martelar um remendo de madeira na parede. Olha para Mayim.*

**ZARA:** É preciso consertar nossa casa. Você não vai me ajudar?

*Mayim beija a testa de Noah e sorri.*

*Levanta-se, pega ferramentas e se junta a Zara, martelando outro remendo.*

*Sons do temporal cessando.*

*As luzes se apagam.*

*Fim.*

*Cheiro de chuva*  
**Bosco Brasil**

## CHEIRO DE CHUVA

Professora

Aluno

O Aluno, nem tão velho quanto sente que é.  
A Professora, nem tão menina quanto de fato é.  
Sala de aula de dança. Espelhos por toda parte.  
Um relógio, visível, marca o tempo. Não se vê a porta de entrada, tampouco a janela.  
Aproxima-se uma tempestade.  
Sobe o pano. Em silêncio. O Aluno e a Professora estão tomando um chá gelado, durante o intervalo de uma aula especialmente puxada. Estão um tanto ofegantes e vão-se pondo mais à vontade com as roupas. Faz muito calor.

**ALUNO** – *(Pausa)* – Você está sentindo?

**PROFESSORA** – O quê?...

**ALUNO** – Esse cheiro... Cheiro de chuva.

**PROFESSORA** – *(Tempo)* Não.

**ALUNO** – Isso me deixa agitado... Me incomoda. Não incomoda você?

**PROFESSORA** – Não...

Longo silêncio. Só a respiração ainda ofegante dos dois.

**PROFESSORA** – Calor, hein?

**ALUNO** – *(Assente)* Mmm...

*Silêncio.*

**PROFESSORA** – Bom?

**ALUNO** – *(Não entende)* Mmm?

**PROFESSORA** - O chá. Bom?

**ALUNO** – Bom.

**PROFESSORA** – Refresca

**ALUNO** – Refresca.

**PROFESSORA** – Num calor destes... Essa coisa toda.

**ALUNO** – É.

*Tempo.*

**PROFESSORA** – Está mesmo quente, não é?

*Aluno apenas assente com a cabeça.*

*Tempo.*

*Durante o longo silêncio que se segue. Os dois tomam fôlego, bebericam seu chá, resmungam do calor, abanam-se. E olham um para o outro, através do espelho, furtivamente, sem conhecimento mútuo.*

*Numa dança muda e imóvel.*

*Até que, ainda sem querer, os olhares se encontram, por um breve instante. Mas logo fogem para outro ponto da sala.*

*Tempo.*

*Aluno decide tirar o sapato, mas estaca.*

*Sinaliza, perguntando se pode. A Professora assente, fazendo um gesto anódino com a mão.*

**PROFESSORA** – Tem tempo.

*Tempo.*

**PROFESSORA** – *(Justificando)* Vamos fazer um intervalo maior, hoje. *(Tempo)* O calor...

*Tempo.*

*O Aluno tira os sapatos e passa a se entreter com algum defeitinho da palmilha; alguma coisa que o incomoda. Aluno está agitado, mas não diz nada.*

**PROFESSORA** – (Sobre o sapato) Incomodando, de novo?

**ALUNO** – Tem alguma coisinha aqui...

**PROFESSORA** – Deve ser a cabeça de um preguinho.

**ALUNO** – (Deixando de lado o sapato) É. Deve ser.

**PROFESSORA** – Deve ser...

*Silêncio.*

**PROFESSORA** – (Se abanando) Você já viu um calor assim, nesta época do ano?

**ALUNO** – Já.

**PROFESSORA** – Já?

**ALUNO** – Todo santo ano as pessoas falam a mesma coisa.

**PROFESSORA** – (Tempo). Verdade. (tempo) Esta cidade tem mesmo um tempo maluco.

**ALUNO** – Vai chover.

**PROFESSORA** – Tomara que não. Essa rua costuma alagar.

**ALUNO** – Eu sei. (Tempo) Daqui a pouco cai uma pancada. Você vai ver.

*Estranhando, a Professora olha pela janela.*

**PROFESSORA** – O céu está claro. Um dia bonito. (Lembra) Tem feito uns dias tão bonitos este ano. O ano inteiro...

**ALUNO** – Não em março. (Tempo) No meu primeiro dia de aula aqui, o tempo não estava lá essas coisas...

**PROFESSORA** – Mesmo? Eu não lembro.

**ALUNO** – Vai ver eu me enganei. Faz tempo... (tempo) Tem certeza que não está sentindo cheiro de chuva?

**PROFESSORA** – Bom... se vai mesmo chover, vamos logo com esta aula... Vamos repassar a coreografia?

**ALUNO** – Com este sapato?

**PROFESSORA** – (Gesticulando para que Aluno se aproxime) Faz descalço mesmo; não tem importância. Vem.

**ALUNO** – E a música. Não vai botar a música?

**PROFESSORA** – Calma. Tem um passo que você não está acertando. Vamos repetir só essa passagem, até acertar. Não quer fazer bonito nas suas bodas?...

**ALUNO** – É. Quero.

**PROFESSORA** – Bonito, isso, viu? Tanto tempo... juntos.

**ALUNO** – Eu gosto muito da... da minha mulher.

**PROFESSORA** – (Assentindo) Mmm. (Tempo) Tem mesmo que comemorar: uma vida boa, deu tudo certo... Sem filhos, a gente aproveita mais, não é?

**ALUNO** – Não vai mesmo botar a música?

**PROFESSORA** – (Meneando a cabeça negativamente, chama) Vem...

*A Professora se posta, abrindo os braços para o Aluno. Tempo. Aluno vai indo para os braços da Professora, mas estaca logo ao primeiro movimento. E olha pra trás.*

**PROFESSORA** – O que foi?

**ALUNO** – Tive a impressão... a impressão que alguém tinha entrado... Pensei que... sabe como é. Quer dizer: vai ver era a minha mulher...

**PROFESSORA** – (Neutra) Mmm. (tempo). Às vezes a porta se mexe com o vento. Ventou a tarde toda, hoje.

**ALUNO** – (Negando, reafirma) Alguém se mexeu.

**PROFESSORA** – E se mexeu mesmo. (Apontando na direção do espelho) Ali. Acontece sempre. A gente faz um movimento mais brusco e acha que tem outra pessoa na sala.

**ALUNO** – Ah... O espelho.

*Os dois se voltam para o espelho. Pausa. O relógio para. E estamos no outro lado do espelho. O aluno começa a falar para o reflexo da Professora.*

**ALUNO** – Pouca nebulosidade pela manhã, possibilidade de pancadas de chuva no final do período... (Tempo) Será um bom dia, hoje? Quer dizer, pra isso, pelo menos? (pausa) Então ficamos assim. Se me perguntarem se aconteceu alguma coisa entre nós dois eu vou dizer que não. Não. Um não redondo. Aí eu fico em silêncio, assim, só um tempinho, sabe como é? Fico em silêncio – e olho pro nada. Você vai fazer igual quando perguntarem se algum dia se apaixonou por um de seus alunos. (Pausa) Todo mundo pergunta a mesma coisa, você me contou. Eu também perguntei, uma vez; saiu sem querer; dança de salão, sei lá, a professora e o aluno ficam meio grudados, juntinhos mesmo. E pra dar aula – pra dar aula, sabe como é – você tem de botar a mão no corpo da gente... (Tempo) O corpo da gente. Jeito de falar esquisito. Esquisito feito um camelo... Foi o que ela me disse, a gente tem de cuidar do corpo da gente – ela, estou dizendo, minha mulher. Você não se importa que eu fale dela, não é? Afinal, foi ela que me trouxe aqui. Só falo dela se você quiser. Sabe como é, eu não quero arrumar dor de cabeça... Eu não gosto de surpresas. Pra mim tudo tem de estar bem explicadinho, assim é que eu gosto, no papel – de preferência. (pensa) Acho que foi por isso que a minha mulher me mandou aprender a dançar. Ela acha que eu não tenho imaginação, sabe como é? Vai ver tem razão. Mas o que eu posso fazer? Cúmulos são cúmulos, nimbo são nimbo: ficam ali, no alto, em cima da gente, eu... eu gosto de pensar que são apenas nuvens. Tem gente que vê um gigante, um anão, algodão doce, camelo, aquele bicho ruminando, ruminando, sem parar; me embrulha o estômago – quando meu pai me levava ao zoológico, a gente passava direto pelo camelo. Agora, um camelo no céu...

Me dá um arrepio pensar num camelo passando sobre a minha cabeça. Me dá medo. Você tem medo? (Sorri) Não. Você não tem medo de nada. Você é valente. Você é o sargento! E sabe por que você é valente? Porque você sabe qual é o passo seguinte, sabe todos os passos: na gafieira, no bolero, na salsa. Você sempre sabe. Gente assim, não tem medo de passar vergonha no salão. Em qualquer salão, em qualquer lugar! É bom não ter medo. Isso fica na cara da gente, no jeito da gente andar, de olhar pras pessoas. Fica no corpo da gente... (pensa) É. Fica. (Pensa) Minha mulher me disse: “vai, aprende, te conheço, vai ficar duro feito um pau, não vai se soltar. Estão preparando esse baile de bodas com tanto carinho. É a sua única família, puxa vida, custa agradar! Eles fazem tanta questão... é importante pra eles... seus primos, seus sobrinhos... são seus sobrinhos também...” essas coisas. Bem que eu tentei estudar sozinho. Arrumei uns livros encardidos num sebo, marquei com giz no chão, mas... eu não tenho imaginação. Minha mulher tinha razão. Alguém precisava me mostrar. Daí as aulas, sabe como é? Eu preciso ter certeza qual é o passo seguinte! (pausa) O gozado que você sempre me diz pra esquecer o passo seguinte. Pra deixar a música me levar. Eu deixei. E estava na cara qual era o passo seguinte, não estava? Não? (Tempo) Não?!...

*A Professora se volta para o espelho e começa a falar para o reflexo do Aluno.*

**PROFESSORA** – Você entrou, e eu levei um susto. Onde é que eu tinha visto você antes? Mais... Mais que isso. Me bateu uma coisa estranha, uma certeza de que já tinha vivido alguma coisa com você. Antes, sei lá quando. Eu sabia que estava enganada. A gente até falou disso. Nada: nenhuma chance. Você nasceu, aqui, em vim pra cá do interior com quinze anos; você estudou num colégio caro, sabe alemão, eu fiz decoração

num curso técnico, comecei a dar aulas de dança de salão por acaso. Bom, pra dizer a verdade, nem sei porque teimei tanto em encontrar um ponto comum pra gente, no passado, essa coisa toda. O Nivaldo sempre me dizia que quando a gente não lembra de onde conhece alguém, das duas uma: ou foi da cadeia, ou foi da esbórnia. E dava aquele sorrisinho pendurado dele... Mas quando eu conheci o Nivaldo eu não tive a mesma sensação. Pra mim tudo no Nivaldo era novidade. Com você, não. Com você eu senti como se a história da gente já viesse de longe. Como se a história da gente já tivesse acontecido. Por isso quase me benzi logo que bati os olhos em você. Acho mesmo que teria me benzido – sinal da cruz, “pelo-sinal”, essa coisa toda – se ainda me lembrasse direito como se faz isso. O sinal da cruz acho que ainda dá. Mas o “pelo-sinal”... Nem quando eu ia à missa todo domingo. (Tempo) Vovó me levava. Todo domingo de sol. Ele achava que domingo de chuva era aviso de Deus pra gente não ir à missa. (Lembra) Ele me dava o braço e me dizia: “encantado”. Eu adorava. Que palavra bonita, né? Encantado... Gosto de ouvir: encantado. Tem som. Vovô era cheio das palavras cheias de som. (tempo) Encantado. (Tempo) Ir à missa pro Vô Gastão era ir a um espetáculo: a gente ensaiava a semana inteira pra domingo – se tivesse sol. A semana inteira era o padre nosso, era o ato de contrição; era o “pelo-sinal”... Cosia complicada. E o danado do Vô Gastão tanto fazia que eu acabava acertando. Aí ele baixava a cabeça, bem de leve, e dizia pra mim: “tiro o meu chapéu”. (Lembra) Ele sempre fazia isso. (Tempo) Uma forcinha e eu lembro do “pelo-sinal”. Só que ali, de frente pro aluno novo... Bom, me diz, quando é que eu ia fazer uma coisa dessas. Você ia fugir de mim! Mas me deu uma vontade. (lembra) Pra disfarçar eu soltei feito uma metralhadora: “pode me chamar de Sargento, viu? Pode me chamar de sargento, que eu sou o seu sargento aqui. O senhor vai sair daqui dançando, por bem ou por mal”. Você levou a sério? Não riu... Todo aluno novo ri. (Lembra) Você nunca ri, ri? Custava ter soltado um sorrizinho forçado, custava? Um sorrisinho pendurado, daqueles do Nivaldo. (Pausa) Você não é o Nivaldo. (Tempo) Que podia, podia; um sorriso de nervoso, de todo aluno que começa. Só pra eu cortar o clima e continuar o discurso – o discurso de sempre: “dança de salão é dietética, terapêutica e social”, essa coisa toda... Verdade. Acabei fazendo o discurso de qualquer jeito. E acho até que disfarcei bem, sua mulher nem deu pelo meu nervoso. Mas nunca foi tão difícil, ali, porque... olhando pra você... eu estava... eu estava encantada.

*O Aluno se adianta e volta a falar para o reflexo da Professora.*

**ALUNO** – Jogo limpo, não escondi nada, aquele seria o nosso último encontro. Você sabia que era. O último e o melhor – por que não? Um sujeito baixinho e sorridente tocando acordeom; um sussurro no saguão – era um saguão de hotel – veludo verde escuro nas cortinas, couro verde escuro nas poltronas, sabe como é... Um lugar como esse combina com champanhe, por isso eu não pedi champanhe, não foi por causa do preço, eles sempre cobram três vezes o preço do supermercado, mas nem me passou pela cabeça na hora, que essas coisas passam pela cabeça de qualquer um... qualquer um... e quando a gente está dizendo adeus passa tanta coisa idiota na cabeça. O tempo todo fiquei pensando que precisava trocar o cadarço do meu tênis, aquele que eu uso pra dar minha caminhada, é bom caminhar pro coração, mesmo na minha idade já tenho que pensar nessas coisas. Imagina, um enfarte, moço ainda, de bobeira, porque eu não tive tempo pra comprar um cadarço. Sabe como é, eu só não quero é arrumar dor de cabeça... (Pensa) Pedi uísque... pedi uísque porque uísque combina com o verde escuro do veludo, do couro... o verde escuro do saguão. Mas quando eu ouvi o barulhinho, aquele barulhinho do gelo, sabe como é, o barulhinho do gelo batendo no copo eu entendi... eu entendi que era bobagem: uma última noite nunca vai ser a melhor noite. Eu me levantei e fui saindo, sem dizer nada; por todo o saguão verde-escuro do hotel,

sem dizer nada. Você não veio atrás de mim porque; você sabia que assim era melhor, muito melhor, sem dizer adeus, sem dizer nada... (Pensa) Sei lá, essas coisas acontecem, sabe como é... no meio da rua, bem no meio, no meio do mesmo, me deu uma vontade de me virar, de ver você uma última vez... uma última vez... E você estava ali... dava pra ver através da porta de vidro giratória... você estava ali, sentada na beira da poltrona de couro verde-escuro, olhando pro copo cheio de gelo – o meu copo – a cabeça baixa... A porta giratória girava, como toda porta giratória tem que girar; girava e você ficava mais perto, ficava mais longe, ficava mais perto, ficava mais longe. (Tempo) Só ouvi a buzina quando o carro já estava quase me atropelando. Bom de volante o motorista, bom mesmo, porque eu não saí do lugar, o carro desviou e seguiu, sem nem cantar o pneu, sabe como é?... Foi aí que me deu: o que eu estou fazendo? O que eu estou fazendo?! Você, logo ali, no saguão verde-escuro, olhando pro copo vazio, cheio de gelo, e só o que precisava pra ser feliz era dar uns passinhos, só o que eu precisava era sair debaixo daquela chuva que não parava de cair e... (Tempo. Pensa) Eu disse no começo que estava chovendo? (Pensa) Acho que não... Mas foi boa, hein, foi boa, você também acha, eu sei que acha. Pra você a arte está nos detalhes! Pois é, essa eu também inventei agora. Agorinha mesmo. Inventei sozinho.

Está vendo como eu mudei!? (Pensa) Eu não tinha imaginação, minha mulher estava certa. Estava. Não está mais. Acho que foram as aulas de dança, sei lá o que me deu, desde o primeiro dia eu comecei a... comecei a... a imaginar... umas histórias aí... Sempre com você! Sempre com você... Inventei uma porção – uma porção – você nem imagina! Na praia, no aeroporto, na torre Eiffel... nesta sala mesmo, nesta sala cheia de espelho... Sempre com você. Só pra inventar. Que mal tem? (Pensa) Depois, quando é que uma moça bonita – eu disse uma moça?... Uma mulher. Quando é que uma mulher bonita... quer dizer, você não é só bonita... você... você me toca! (pensa) Quando é que uma mulher... uma mulher assim... vai se apaixonar por mim?

*Imediatamente a Professora volta a falar com o reflexo do Aluno.*

**PROFESSORA** – Isso você tem que saber. Depois do susto do primeiro dia, eu não pensei mais em você. Quer dizer, em você também – eu pensava em você e na sua mulher como um só: pra mim você era um casal. Um casal de alunos. Estava concentrada era em fazer os dois acertarem uma coreografia. Na aula. Fora da aula... bom, fora da aula eu estava preocupada em viver sem o Nivaldo. (Lembra) Tinha uns tecidos que eu não estava encontrando pra forrar uma poltrona lá de casa... (Tempo) Preciso ser sincera. O susto, aquela sensação de conhecer, de ter vivido alguma coisa com você antes – aquilo me balançou... Você, não. É que comigo, em geral, acontece o contrário: Ru olho pras coisas, as coisas que eu sempre vi, e acho tudo estranho. Acho que nunca vi aquilo antes. Nunca teve isso? Você abre a estante, dá com aquele copo de requeijão ali e diz: “o que está fazendo essa coisa aqui? Nunca, nunca na minha vida eu usaria um copo de requeijão pra beber água”, essa coisa toda... Bobagem, a gente o tempo todo guarda copos de requeijão, pra beber água neles depois. O tempo todo. Mas é horrível. (tempo) Eu perguntei pro Nivaldo se era a minha mania de estar sempre comprando copos e talheres novos, de trocar as persianas assim da noite pro dia, de procurar o tapetinho certo pra deixar na frente do box, essa coisa toda – eu perguntei se era isso que afastava os homens de mim. Ele, pelo menos... O Nivaldo nem deu o sorrisinho pendurado dele. Até disse que também achava importante um tapetinho legal pra frente do box. E completou: “faz a vida ter sentido”. No começo achei que ele estava sendo cruel e bati nele com o tapetinho empapado em água! Me diz, isso é coisa que se diga? Depois, de cabeça fria, acabei acreditando; ele tinha dessas coisas. Era um tipo especial. (Tempo) Eu não sou um tipo especial. (Lembra) Sua mulher... Sua mulher é um tipo especial. Eu, só sei fazer alguma coisa se souber o passo seguinte; se

encontrar o copo certo. Ela, ela tem cara de quem merece o que tem. O trabalho, a cara bonita, toda aquela confiança! Ela merece ser olhada. E, no começo, eu olhava muito pra ela. Olhava pelo espelho. No meio de uma aula é fácil olhar pra uma pessoa sem ser percebido.

Eu olhava e pensava: a sua mulher tem alguma coisa, alguma coisa que um homem quer. (Lembra) Só nessas horas eu pensava em você. O que tinha acontecido? Por que vocês precisavam de uma coreografia, depois desses anos todos? Porque eu olhava pra sua mulher e... (Tempo) Um dia... um dia eu dei com os olhos no espelho. Não me olhando direto, não. Olhando pro chão, sofrendo pra repetir a coreografia. A sua mulher não estava por ali. Já fazia tempo ela vinha faltando às aulas – trabalhando, sempre o trabalho, ela é ocupada, dirige nem sei quantos restaurantes na cidade... Eu achava isso o máximo; até que eu dei com os seus olhos. Olhando pro chão. Atrás do passo seguinte. (Tempo) Daí eu comecei a olhar pra você. Pelo espelho. Cada vez mais. Fingia que estava preocupada com a sua postura. Corrigia aqui e ali. (Lembra) Mas o que eu buscava mesmo era os seus olhos. (Pausa) Por que é que você não largou as aulas como a sua mulher?

*Novamente os dois cruzam o olhar. O relógio volta a funcionar. Estamos de volta à sala de aula – o outro lado do outro lado do espelho. Os dois desviam o olhar logo que se dão conta.*

**ALUNO** – Disse alguma coisa?...

**PROFESSORA** – Eu?! Estava contando o tempo.

*Professora arrisca uns passinhos, experimentando uma variante da coreografia.*

**PROFESSORA** – Tem uma passagem que a gente pode facilitar. Olha só... Não. Olha pra mim, não olha pro espelho.

**ALUNO** – Desculpe.

**PROFESSORA** – (Concentrada no que faz) Acho que assim fica melhor. (Para Aluno) Vem... (Tempo) Vai ficai aí, olhando pro espelho?

**ALUNO** – (Apontando para o espelho) – Não incomoda?

**PROFESSORA** – Como assim... incomoda?

**ALUNO** – Dá uma sensação esquisita, às vezes. Esse pessoal... vigiando.

**PROFESSORA** – Que pessoal?

**ALUNO** – Essa pessoa aí... No espelho. O reflexo.

**PROFESSORA** – O reflexo da gente?...

**ALUNO** – É... É o reflexo da gente. Tem razão. Mas parecem uns sonâmbulos. Já viu um sonâmbulo? Não acordado, claro. Tendo um ataque, eu quero dizer. Viu?

**PROFESSORA** – Nunca.

**ALUNO** – De ter medo. Meu avô era sonâmbulo.

**PROFESSORA** – E ele andava dormindo?

**ALUNO** – Toda vez que eu passava a noite na casa dele. Bom, eu era garoto. Aquilo me metia medo. Tinha uma penteadeira enorme no quarto, com um espelho deste tamanho, assim... Ele passava na frente e... (Se interrompe. Pensa) Esse cheiro de chuva... É isso. Me deixa agitado.

**PROFESSORA** – Quer terminar a aula por aqui?

**ALUNO** – Vamos passar a coreografia mais uma vez, não é?

**PROFESSORA** – Só mais uma vez. Pra gravar bem. (Tempo) Aí pode ir embora.

**ALUNO** – Então. Só mais uma vez. Aí vou me embora.

**PROFESSORA** – Isso. Antes da chuva.

**ALUNO** – Está sentindo?! O cheiro de chuva?...

**PROFESSORA** – (Apontando na direção da janela) Olha lá, dá pra ver pela janela: as nuvens.

**ALUNO** – (Olhando na direção da janela) Mmm.

*Silêncio.*

**PROFESSORA** – (Insiste) Nuvens de chuva, não é?

**ALUNO** – Cúmulos-nimbos.

*Silêncio.*

**PROFESSORA** – Cúmulos-nimbos...

*Silêncio.*

**PROFESSORA** – Vai chover, então?

*O Aluno assente. Silêncio.*

**PROFESSORA** – Com esse monte de nuvens... Tem que chover... (Tempo) Tem, não tem?

*Silêncio.*

**ALUNO** – Às vezes é só ameaça. (Tempo) A chuva... Promete uma tempestade daquelas e vem só uma pancadinha, nem isso, umas gotas mais grossas, mais nada. (Pensa) Nem dá pra alagar a rua.

**PROFESSORA** – mmm. Isso evita muita dor de cabeça.

**ALUNO** – É. (Tempo) Não é? (tempo) Chuva pode dar mesmo muita dor de cabeça pras pessoas. O trânsito para, congestionamento... Esta cidade está uma loucura.

**PROFESSORA** – Uma loucura.

**ALUNO** – Lá na agência, quando eu tenho que mandar alguém fazer serviço na rua, melhor conferir o tempo. Se pode chover, nem mando. Esta cidade... tem raão... uma loucura.

**PROFESSORA** – Uma loucura. É.

*Longo silêncio.*

**PROFESSORA** – Engraçado... Não. Nada.

**ALUNO** – O que foi?

**PROFESSORA** – Nada.

**ALUNO** – Fala...

**PROFESSORA** – Desde o começo da aula... Sei lá, estou com a impressão... (Pausa) Você está querendo me contar alguma coisa?

**ALUNO** – Mas eu já contei uma porção de coisas. A história do meu avô...

**PROFESSORA** – A história do seu avô. É, contou...

*Silêncio.*

**ALUNO** – (Pausa) Você acha que eu estou escondendo... alguma novidade?

**PROFESSORA** – Deixa pra lá.

**ALUNO** – Impressão. Eu disse: estou meio agitado, hoje.

**PROFESSORA** – Todo mundo fica agitado quando está pra chover. (Olha na direção da janela) Se é que vai mesmo chover.

*O Aluno também olha na direção da janela. Tempo.*

**ALUNO** – Eu vou contar. É.

**PROFESSORA** – O quê?!

**ALUNO** – Lembrei agora. Olha, chuva pode criar muito problema pra gente. Uma funcionária lá da agência se casou por causa de um alagamento.

**PROFESSORA** – Mmm?...

**ALUNO** – Mandei a coitada fazer um serviço na rua. Eu vi que ia chover. Mas era coisa urgente. Eu avisei: “vai correndo, se chover...” Esta cidade está uma loucura.

**PROFESSORA** – Uma loucura.

**ALUNO** – Uma loucura. O serviço ela fez. Só não consegui escapar da chuva. Teve que se esconder no primeiro lugar que encontrou. O consultório de um protético.

*O Aluno se cala. Tempo.*

**PROFESSORA** – E aí?...

**ALUNO** – Ela agora está casada com o protético.

**PROFESSORA** – (Tempo) Era essa a história?

*A Professora começa a dar seus passinhos novos, de novo.*

**ALUNO** – Chuva pode trazer muita dor de cabeça.

**PROFESSORA** – Mas a sua funcionária se casou, essa coisa toda...

**ALUNO** – Eles não conseguem ter filhos. Coisa de cabeça, parece. Foi o que me contaram...

**PROFESSORA** – (Concentrada nos seus passinhos novos) Manda ela vir pra cá. Dança de salão dá jeito em tudo. Eu... Eu preciso tomar um cuidado louco! (Acena, chamando o Aluno para si, de braços abertos) Vem.

**ALUNO** – Mmm?

**PROFESSORA** – Vem comigo. Não quer acertar o passo novo?

**ALUNO** – Quero... Mostra antes como é.

**PROFESSORA** – Fica de frente pro espelho. E repete o que eu fizer.

*O Aluno obedece.*

**ALUNO** – Eu não tenho sido um aluno aplicado, desde o primeiro dia?... Não? Se eu tivesse um menino não ia ter que dançar valsa de quinze anos nenhuma. (Pausa) Do tempo eu não lembro. Da previsão eu lembro. Sabe qual era a previsão do tempo na primeira vez que eu vi você? Tempo chuvoso.

*Sem interromper seus passinhos a Professora começa a falar para o reflexo do Aluno.*

**PROFESSORA** – Isso eu nunca contei pra você. Nem chovia, nem nada no dia em que o Nivaldo me deixou. Dois anos morando juntos e quando ele me deixou, era como qualquer outro dia. Se o Nivaldo tivesse o costume de ler a previsão do tempo feito você, vai ver ele escolhia outro dia. Num dia triste, a gente espera que pelo menos tenha chovido a tarde toda. – aquele barulhinho enjoado de calha pingando, essa coisa toda. Você ia ter esse trabalho por mim, tenho certeza. (Tempo) Onde é que eu vou arrumar uma calha no quinto andar, me diz... (Tempo) Bom, era pra ser um dia triste. Mas nem chovia quando o Nivaldo estava indo embora. Ou indo embora de casa, sei lá, porque de mim ele já tinha ido embora fazia tempo. Qual a novidade, me diz, é sempre assim comigo: primeiro eles vão ficando caladões, distraídos, começam a ler o jornal com mais atenção. Mais uns meses e falam em assinar outro jornal – “o mundo anda tão complicado de entender”... (Lembra) Verdade. (Tempo) Daí, um dia, decidem ir embora. Demora, não é no estalo: decidem, deixam pra lá, voltam atrás. Daí acabam decidindo que vão embora mesmo. E avisam que vão embora mesmo. Daí vão embora mesmo. Comigo é sempre assim. Com uma porção de mulheres é sempre assim, eu sei. Só que nunca, - nunca – fui trocada por outra. Eles só... vão ficando longe. Você não acha esquisito? Eu tenho alguma coisa de esquisito, eu sei que tenho. Nunca fui trocada por outra. (Tempo) Também nunca trocaram outra por mim. (Tempo) por isso que eu me identifiquei de cara com a sua mulher. Eu nunca engoli essa história de dançar na festa de bodas que a família preparou... A maioria dos casais – bom, casais com tanto tempo de casados – até menos, às vezes – a maioria, vem pra se tocar outra vez. De alguma maneira. Querem alguma coisa pra aproximar um do outro. Alguma coisa combinada, segura, que faça um... um tocar o outro! Nem que seja um bolero. Eu sei disso. Só você não percebeu. (Lembra) Você sabe como eu me orgulho de ser boa no que faço. Já mudei a vida de muito casai aí, casal em crise de verdade! Eu falei disso, lembra? (Tempo) Como é que eu nunca consegui mudar a minha vida, dançando? Me diz. Olha que eu tive assim de oportunidade... Se você prometer que não vai rir eu conto. Promete? Bom. Nivaldo, Tadeu, Paulinho – ele não gostava do diminutivo, mas tinha esse tamaninho – Joelson... Credo, não tem um José! (Tempo) Cada nome.

(Lembra) Gastão não era o nome do Vô Gastão. Mas ele era tão descontrolado com dinheiro... (Lembra) Ele gostava do apelido. Se chamava José e achava isso tão comum... (Lembra) Vô Gastão dizia que eu não era pra qualquer um. Meu marido tinha de ser alguém especial, NÃO PODIA SER IGUAL A QUALQUER UM. Nivaldo, Paulinho, Joelson; todos eram especiais. O Paulinho o o Paulinho podia encostar o dedo mindinho no pulso! Não do lado que a mão fecha, assim – já tentou? (Tempo). Todos eram especiais. É... Mas quando me deixaram foi de um jeito igual. Nenhum deles precisava de mim. (Lembra) Eu olhei pra porta por onde tinha saído Nivaldo com suas malas e os jornais do dia, e rezei. Não do jeito que me ensinou o Vô Gastão. Rezei pra aparecer alguém. Alguém pra sempre; alguém, pra mim; alguém, alguém. Alguém que precisasse de mim. (Lembra) Quando você entrou aqui pela primeira vez tinha chovido o dia inteiro. Mas hoje – hoje fez um sol tão bonito!

*O Aluno volta a falar para o reflexo da Professora.*

**ALUNO** – Você nem imagina. Fico aqui, pensando, assim... sabe como é... se um dia eu contasse pra você todas as histórias que imaginei... que imaginei... imaginei com a gente. Como corpo da gente... (Pensa) Como eu mudei! Até minha mulher percebeu, sabia? (Tempo) Até ela percebeu... Até ela. Eu não sou um tipo de muito assunto, gosto de falar do tempo... quer dizer, eu gosto de falar do tempo porque todo mundo gosta de falar do tempo, não faz mal falar do tempo, um acha que vai chover o outro não, mas ninguém briga por causa disso, e, sabe como é... Eu não gosto é de arrumar dor de cabeça pra mim. (Tempo) Quando eu era moleque e papai saía em viagem de trabalho, se tinha cheiro de chuva no ar, as nuvens se juntando no céu... chuva e estrada não combinam... Eu ficava acordado a noite inteira até papai me telefonar de manhã. Só a voz dele me fazia dormir. (Tempo) Papai tinha um vozeirão: “não vai dar dor de cabeça pro seu vovô, hein?”. Desde que mamãe morreu, quando papai saía de viagem, eu ficava na casa do meu avô. (Pensa) Meu avô falava pouco. Nem lembro da voz dele. Acho que também tinha um vozeirão... Papai tinha voz de trovão! (Pensa) E hoje eu gosto tanto de nuvens no céu. Cúmulos, cúmulos-nimbos, cirros... Cirros – cirros são minhas preferidas. Você sabe quais são, aquelas que parecem o céu da boca e... (Se interrompe. Pensa) Quando eu falei isso, outro dia, na estrada – a gente estava indo – a gente: minha mulher e eu – a gente estava indo pra... (Se interrompe) Bem, a gente tinha que resolver uns negócios... Sabe como é... Aí eu olhei pro céu e disse que umas nuvens pareciam o céu da boca de um gigante, que estava entrando na boca do gigante, , que estava no céu da gente! Minha mulher me olhou com dois olhos enormes. E caiu na gargalhada. Eu também. A gente riu a viagem inteira, fazia tempo que a gente não ria assim, tanto tempo... Eu... eu e minha mulher, a gente é muito amigo, amigo um do outro, muito, mas fazia tempo a gente... a gente não se sentia bem. Tudo porque eu comecei a falar de umas nuvens, eu nunca tinha feito isso, você sabe, para mim nimbos são ninhos, cúmulos-nimbos são cúmulos-nimbos, cirros são... cirros. (pausa) O esquisito é que tudo começou quando eu reconheci... eu reconheci um pedaço do seu corpo, um pedaço que eu nunca vi porque, sabe como é, eu fico olhando pro chão, tentando pegar o passo seguinte. Só que é um pedaço que eu toco, quando a gente vai repetir a coreografia, um pedaço de você, que eu sei que é como aquela nuvem era... (Tempo) Fiquei quieto o resto da viagem: será que justo quando eu estava me sentindo mais próximo da minha mulher de novo... eu também estava... também estava me apaixonando... por outra mulher?... (Pensa) No céu. Um pedaço... seu... no céu. Eu sei que era.

*A Professora se volta e começa a falar de novo para o reflexo do aluno.*

**PROFESSORA** – Eu nunca tinha visto você inteiro, direito. É claro, eu olhava o seu corpo. Pra corrigir a postura. Olhava, mas era sempre pelo espelho. Eu olhava o seu corpo no espelho. Por isso quando eu vi você na rua, naquele dia, fiquei, sei lá –

curiosa... encantada?... Eu me escondi atrás de uma coluna. Não queria que você me visse. Queria olhar o seu corpo com calma. Queria olhar pra você... (Lembra) Engraçado que a gente nunca se encontrou fora daqui. Já pensou nisso? (Tempo) Foi uma tremenda coincidência. Eu estava na rua e começou a chover – de repente! De repente, foi, é; mas acho que não pegou ninguém de surpresa. O dia tinha um cheiro de chuva no ar, e estava na rua quem tinha que estar, ou quem queria pegar uma chuva. Eu queria... E quando começaram a cair os primeiros pingos – uns pingos grossos, cansados de esperar, aflitos – foi aquela correria de sempre. Eu tinha decidido ir debaixo do aguaceiro até minha casa, só estava esperando aquele pessoal todo que cruzava a minha frente arrumar onde se esconder. Daí eu vi você. Foi o primeiro a encontrar uma marquise pra se proteger da chuva. Com certeza. As pessoas ainda se encolhiam dando espaço umas para as outras; ainda chacoalhavam as cabeças pra tirar o grosso do molhado nos cabelos; ainda tentavam recuperar o fôlego; e você já estava lá. De frente pra uma vitrine de roupas masculinas. Tranquilo. Que tanto olhava aquela vitrine, me diz, se nenhuma daquelas roupas era pra você? Umas roupas chamativas – o Joelson gostava daquela loja! Nele caíam bem essas camisas acetinadas, de cores fortes. No Nivaldo, também. Mas no seu corpo, seu tom de pele... (Lembra) Foi quando me deu um estalo: eu andava pensando em você. Muitas vezes no mesmo dia. Todo dia. Sempre começava com a coreografia – ele está acertando o desencontro, errando a inversão, essa coisa toda. Sem perceber eu já estava comparando você com o Nivaldo, com o Joelson, com o Paulinho... E, quer saber? Você tinha um pouquinho de cada um deles – e o melhor. O melhor de cada um! O melhor! Como podia ser, me diz. Como podia ser?! Um homem com tantas qualidades... Eu fui olhar pra você, tentando entender o que estava acontecendo dentro de mim, e só aí percebi que a chuva estava passando. As pessoas já tinham saído de sua frente, mas você olhava pro céu, com o pescoço esticado pra fora, ainda protegido debaixo da marquise. Olhou, olhou, olhou...

Fez uma cara de dúvida. E estendeu o braço. Pra se certificar que não caía mais nenhuma gota. Primeiro a palma da mão; depois o lado onde as veias saltam. A gente vê um homem fazer isso todo dia. Um homem comum. Mas, eu – eu fiquei... eu fiquei encantada! (Lembra) Como demorou pra passar aquela semana! Eu ficava olhando pro espelho, esse espelho – enorme! – sem o seu corpo... Não via a hora de chegar o dia da nossa aula – a hora de ver você de novo, a hora de dançar com você de novo, a hora de tocar em você... de novo. Demorei pra dormir na noite antes da sua aula, aquela semana. (Tempo) Sabe, antes, quando eu estudava pra dormir, eu pensava no meu Vô Gastão, que me queria casada com um homem especial... Eu pensava nele e dormia. Dormia um sono bom. Longe de tudo de mau que tinham me feito no dia. Agora, quando eu não consigo pegar no sono... eu penso em você. (Tempo) No outro dia, quando chegou a hora da sua aula, eu fiquei olhando na direção da porta. Aflita. Você entrou. E eu vi que você é um homem comum. (Pausa) E eu vi que você é o homem que eu estou amando.

*A Professora olha para o Aluno, calmamente. O relógio volta a funcionar. E estamos de volta à sala de aula – o outro lado do outro lado do espelho. A Professora desvia o olhar, bruscamente, para o passo que o Aluno se apressa em fazer, imitando a imagem dela no espelho.*

**PROFESSORA** - Tiro o meu chapéu.

**ALUNO** – Acertei? Acertei mesmo?!

**PROFESSORA** – Mesmo.

**ALUNO** – Também... Uma vez eu tinha que acertar.

**PROFESSORA** – (Pausa) Um dia você vai ser um bom cavalheiro. (Tempo) Mas precisa se esforçar. Se esforçar sempre. Mais uma vez. Agora, comigo.

**ALUNO** – O passo novo?

**PROFESSORA** – Vem.

*O Aluno hesita.*

**PROFESSORA** – Por que o medo? Estava tão bem...

**ALUNO** – Era com o espelho que eu estava dançando.

**PROFESSORA** – Agora, comigo. Vem. O que foi? Achou que eu ia deixar assim?

**ALUNO** – Eu sei que não. (Pausa) Você é insistente.

**PROFESSORA** – por isso todos os meus alunos me chamam de sargento.

**ALUNO** – Eu, não.

**PROFESSORA** – É. Não chama.

**Aluno** – Mas eu acho que tem que insistir, viu?!... Acho, sim.

**PROFESSORA** – Tudo bem. Eu entendo. Tem gente que não gosta dessas brincadeiras.

**ALUNO** – O problema é meu: demora até eu ficar à vontade com as pessoas.

**PROFESSORA** – Me diz... Mais de um ano?

**ALUNO** – (Pensa) – É. A gente se conheceu ainda era verão...

**PROFESSORA** – O verão estava acabando.

*O Aluno assente. E fica um pouco distante.*

**ALUNO** – (Distante) Choveu pouco este verão...

**PROFESSORA** – E no próximo? Será que até lá dá pra gente acertar o passo?

**ALUNO** – (Tempo) O passo novo?

**PROFESSORA** – O passo novo.

**ALUNO** – Estou enrolando, não é? Não sei o que me deu hoje. Estou falando sem parar.

**PROFESSORA** – Tudo bem. A gente conversa tão pouco. Eu não sei quase nada da sua vida.

**ALUNO** – Quando a minha mulher vinha, tinha mais assunto.

**PROFESSORA** – Tinha, sim. Ela falava bastante. Mas nunca contou do seu avô sonâmbulo.

**ALUNO** – Eu nunca contei do meu avô pra ela.

**PROFESSORA** – Não?

**ALUNO** – Pra que eu ia contar?

**PROFESSORA** – Eu gostei de saber. (Tempo) Meu avô também era um tipo engraçado, assim, como o seu.

**ALUNO** – Meu avô não era engraçado.

*Silêncio.*

**PROFESSORA** - Bom, o meu... (Interrompe-se) tem cada história dele... Um dia eu conto.

**ALUNO** – Conta agora. Conta... Uma!

**PROFESSORA** – Agora a gente tem que pegar esse passo.

**ALUNO** – Eu nunca vou acertar...

**PROFESSORA** – É só insistir.

**ALUNO** – não adianta!

**PROFESSORA** – Calma. Calma... Com o tempo, pega. A aula ainda não acabou, sabia?

**ALUNO** – (PENSA) Sabia.

**PROFESSORA** – Está com pressa?

**ALUNO** – Acho que não... Quer dizer, parece que vai chover, olha o céu, lá longe...

*O Aluno aponta na direção da janela, dirigindo o olhar da Professora.*

**PROFESSORA** – É mesmo... Lá longe. Nem dá pra ouvir nada.

**ALUNO** – Bonita a vista daqui de cima. Esse horizonte inteiro pra gente ver... (Pensa) Se eu não tivesse vindo ter aula aqui nunca ia ver essa vista toda aí...

**PROFESSORA** – (tempo) Acho... acho que o céu estava mais ou menos assim, no seu primeiro dia de aula.

**PROFESSORA** – Lembra do quê, então?

**ALUNO** – Do quê?!...

**PROFESSORA** – Lembra de alguma coisa?

**ALUNO** – melhor não contar.

**PROFESSORA** – Agora me deixou curiosa.

**ALUNO** – Bobagem.

**PROFESSORA** – Conta...

**ALUNO** – (Tempo) Quase que eu fui ter aula com outra professora. Eu e a minha mulher... É. Quase.

*Silêncio.*

**PROFESSORA** – Mesmo?...

**ALUNO** – (Assente) Passaram pra gente uns endereços... Pra mim e pra minha mulher... Dois endereços. Escolhi o da outra professora... porque era o mais na mão, pra ir de carro... sabe como é... Eu não quero é arrumar dor de cabeça. Esta cidade está uma loucura. O trânsito.

**PROFESSORA** – O trânsito. Uma loucura.

**ALUNO** – Então. Estava tudo parado. Quer dizer, na direção da outra. Da outra professora. Tinha um pessoal consertando uma boca-de-lobo, por causa das enchentes. Estavam achando que ia chover como nos outros anos. Nem choveu tanto, assim, neste verão...

**PROFESSORA** – Tanto assim, não.

**ALUNO** – pois é. E fizeram toda aquela bagunça na rua... me deu uma dor de cabeça pra sair do congestionamento e vir pra cá!

**PROFESSORA** – Dá pra imaginar. Estava chovendo?

**ALUNO** – Não tenho certeza.

*Silêncio.*

**ALUNO** – (pausa) Você me desculpa?

**PROFESSORA** – Desculpar o quê?

**ALUNO** – Vim parar aqui por acaso. Não foi escolha.

**PROFESSORA** – e DAÍ? (PAUSA) Você está aqui. Aprendendo. Aprendendo tudo direitinho. E vai continuar aprendendo. Até o fim. Ou está pensando em largar, agora? Está?

**ALUNO** – (Desconversa) A gente podia repassar toda a coreografia, assim, até o fim.

**PROFESSORA** – Com o passo novo?

**ALUNO** – Desse jeito eu pego rápido, vai ver.

**PROFESSORA** – pode ser.

**ALUNO** – Deixa eu calçar os sapatos...

**PROFESSORA** – Só me diz uma coisa... Essa história de dois endereços... É de verdade?

**ALUNO** – Eu não tenho imaginação pra inventar nada.

**PROFESSORA** – (Tempo) Desde o começo da aula eu tinha certeza que você queria me contar alguma coisa.

**ALUNO** – (Pausa) E você?

**PROFESSORA** – Eu, o quê?!

**ALUNO** – Também fiquei com a impressão de que você queria me contar alguma coisa...

**PROFESSORA** – (Desconversa) A gente está batendo muito papo e dançando pouco. Pode ir botando os seus sapatos.

A Professora começa a se arrumar na frente do espelho, enquanto o Aluno vai calçando seus sapatos. O relógio para. E estamos do outro lado do espelho.

*O Aluno passa a falar para o reflexo da Professora no espelho.*

**ALUNO** – É claro que eu aprendo muita coisa com você. Como eu mudei... Agora eu danço feito um menino! (Pensa) Feito um menino... Um menino. (Pensa) Mas o que a gente aprende assim, meio desprevenido, sem esperar, sabe como é, fica, fica no corpo da gente... Só percebi isso quando eu olhei pras nuvens e comecei a ver as coisas, o gigante, o anão, o algodão doce... até o camelo! O camelo, meu Deus! Wle passa por cima de mim, ruminando, sábio, antigo, trazendo chuva... isso não me dá mais medo. Isso eu aprendi com você. De alguma maneira. (Tempo) Minha mulher agora ri. Eu falo das nuvens e ela ri. E isso é bom. Eu me lembro de você. E isso também é bom. Ela tinha razão, é bom mexer no corpo da gente – ela eu estou dizendo, minha mulher. Agora eu mudei, agora eu tenho imaginação, imaginação, sabe como é, nada de cirros, cúmulos, cúmulos-nimbos, eu tenho imaginação – um dia olhei pro céu e vi aquele gomo da sua coluna que eu sentia com a palma da minha mão nas suas costas... (Pensa) Claro, isso eu não contei pra minha mulher. Mas... mas eu contei outras coisas – ela gostava tanto das minhas nuvens que eu tinha que contar – ela eu estou dizendo, a minha mulher. Era tão bom, eu contei, faz tempo a gente, eu e ela, faz tempo a gente não ficava, assim, bem, juntos. (Pensa) Eu nem percebi, não foi por querer, quando vi já estava falando, sabe como é, nem dava mais tempo de disfarçar, de dizer que era... era com... com outra pessoa... outra mulher... uma mulher que nem existia... porque eu estava contando as histórias que imaginei com você – as histórias que eu nem contei pra você. As histórias da gente, do corpo da gente. (Pensa) Minha mulher não acreditou, ela sabia que era tudo invenção, eu contei que era tudo imaginação – minha imaginação... Eu estava tão orgulhoso de ter imaginação! Ela riu muito, sabe como é, riu muito, no começo. Minha mulher nunca teve ciúmes de mim. Também eu não dou motivo: você sabe, eu não quero é arrumar dor de cabeça. Sempre andei na linha. Vou do banco pra casa, não saio com ninguém, nem com as meninas do banco; fico na minha; as meninas do banco percebem isso, ficam na delas. Quer dizer, teve uma – só uma... Um dia, dia de entrega de imposto de renda, eu fiquei por último, ela também. Não foi nada de mais. Ela veio por trás, de repente, e me abraçou. Eu não respondi, não me virei, nada; nem ela, só me abraçou, me apertando contra o respaldar da cadeira. Quase me destroncou o pescoço. Mas eu sei que ela só estava querendo me tocar. A gente nunca tinha e tocado antes; a gente nem se falava direito na agência. Era uma das minhas funcionárias mais antigas e aquela foi a primeira vez que eu percebi que ela usava aquele óleo pra passar no bebê depois do banho – como é o nome? – um perfume forte; queima quando entra pelo nariz... (Lembra) Ela ficou ali, me abraçando, sabe como é. Uns dois, três minutos. Depois foi embora, muda, sem me olhar, soltando o ar de mansinho. Porque eu acho que ela tinha prendido o ar aquele tempo todo. (Tempo) Era a noiva do protético: se casou um mês depois. (Pensa) Já viu aquela resina que os protéticos usam – tem um nome engraçado: gatupercha. Dá pra moldar um camelo com aquilo. (Tempo) Essa história eu nunca contei pra minha mulher, mas as nossas histórias, quer dizer as histórias que inventei com você, eu contei. (Tempo) Gozado, minha mulher só parou de rir quando eu contei a história mais sem graça de todas. Mas sem aqueles lances engraçados, aqueles detalhes todos. Uma história quase tão sem graça quanto essa da menina do banco na noite de entrega do imposto de renda. Não lembro bem – foi tanta história boa aquela tarde – acho que era assim: choveu; eu fiquei preso aqui; eu fiquei aqui a tarde toda; eu fiquei com você. Eu fiquei olhando o corpo da gente. Nem sei se era bem assim... Só sei

que ela não riu mais a viagem toda, até Paraty – ela, eu estou dizendo... (Pausa) Sabe como é.

A Professora se adianta e começa a falar para o reflexo do Aluno no espelho.

**PROFESSORA** – Eu levei um susto quando sua mulher chegou aqui, assim, de repente. Você pode imaginar. Não era horário de aula, nem dia de pagamento, mas o que me pegou de surpresa foi o rosto dela. Um rosto que eu tinha visto tantas vezes. No espelho. Ela estava me olhando direto, vai ver foi isso... Era o mesmo rosto da mulher que eu admirava; a mulher de decisão, a mulher que mandava numa porção de homens, essa coisa toda. Só que agora ela me olhava direto nos olhos. (Lembra) Não. Não que fosse um olhar duro – o olhar do desafio. Não era nada que vinha de dentro. Era seu rosto mesmo. Carne e pele. Só. Eu podia tape enxergar uma pequena cicatriz sobre o lábio de cima que eu nunca tinha reparado antes. Bem pequena. Próxima. Na distância da mão. Na distância de um carinho. Esticava a mão e trocava aquele espaço cavocado da cicatriz. Não... O diferente é que ela era... de verdade. Ela estava na minha frente. Ela existia. (Tempo) Fiquei vermelha de vergonha, na hora. Por quê? Me diz. Eu nunca tinha me encontrado com você sem que ela soubesse, e foi sempre aqui, na sala de aula – pra ter aula. A gente dançava, conversava um pouco, nada demais: o tempo, a música que você e a sua mulher escolheram... a coreografia. (Pensa) Isso existe – a coreografia. (Tempo) Acho que a sua mulher percebeu minha confusão porque ela sorriu. A pequena cicatriz no lábio de cima dela quase desapareceu. Ela sorriu e me disse: “Calma... só vim falar do tempo”. Assim; me disse isso assim, de repente, do nada. “Calma... só vim falar do tempo”. Sem cinismo, sem provocação. Como uma voz fria de tão sincera. E você tem que acreditar em mim – sua mulher falou do tempo. Me contou quais os tipos de nuvens, como se formam, me falou de anticiclone, frentes frias... Você sabe como se forma uma frente fria? Claro que sabe. Sua mulher também me contou que aprendeu tudo isso com você. Você nem percebeu que a sua mulher prestava tanta atenção, me diz, percebeu? Eu sou professora, eu sei, a gente só aprende se gosta, gosta muito do que está fazendo. Ela me contou que você passa horas falando do tempo. Horas. Tardes inteiras. Domingos inteiros. (Tempo) Quando eu deixei escapar que isso parecia meio sem imaginação, ela só me disse: “Imaginação, todo mundo tem”. (Tempo) Depois que a sua mulher foi embora, fiquei imaginando vocês dois, esses domingos inteiros – esses domingos compridos que nunca acabam – fiquei... imaginando... os dois... vocês dois... juntos. (Tempo) Verdade. Imaginação, todo mundo tem. “Tiro o meu chapéu”. (Lembra) Vô Gastão dizia que os domingos eram insuportáveis. Por isso ele ia à missa, quando fazia sol. Gostava de vestir seus ternos de linhos; gostava de pegar no sono durante o sermão; gostava de me comprar pastéis no caminho de volta; gostava de me levar pra ver o hidroavião flutuando na represa. Sempre inventava alguma coisa diferente pra fazer... (Tempo) Eu também fiquei imaginando as coisas diferentes que a gente ia fazer. A gente – você e eu... Desde que a sua mulher começou a faltar às aulas – os compromissos, todos aqueles homens em quem ela manda – sua mulher tem tanta coisa! E você?... Que atenção ela podia dar pra você, me diz. Fiquei imaginando, sim, imaginando a vida que eu ia dar pra você, com toda a atenção que eu ia dar pra você! Porque eu achava que... que isso, a sua mulher não podia dar. (Pausa) Se eu soubesse desses domingos aí, de vocês dois, eu... eu nem tinha começado... a imaginar... essa coisa toda.

*A Professora desvia o olhar. Mansamente, o Aluno começa a falar, desta vez, sem se o voltar para o reflexo da Professora no espelho.*

**ALUNO** – Vai ser bom mudar de ares. Eu não vi nenhuma nuvem no céu por lá, mas batia uma brisa boa, fresquinha, que trazia um cheiro forte de chuva, mas também levava logo pra longe, pra longe – o cheiro de chuva. A gente vai andar pela Rua

Molhada no final da tarde, até o cais dos pescadores, sem dizer nada, felizes porque ali o gemido dos barcos amarrados abafa as lembranças do ano. Sem dizer nada, a gente pode ser feliz. (Pensa) É. O ano está terminando, e vai ser bom mudar de ares. Vai ser bom, pra mim... pra minha mulher. (Pensa) Eu nunca contei isso pra você: foi um ano duro; minha mulher foi internada às pressas, nem era sábado magro de carnaval, sabe como é, foi um susto, todos os parentes dela vieram do interior, você não imagina... Não, não era vida ou morte; não no momento. Mas é aquela coisa, o médico disse: “histórico de câncer na família, melhor não esperar, melhor operar já”. Era um sujeito muito calmo, o médico; tinha uma voz rouca, de quem deixa fantasias na secretária eletrônica da namorada – moço ainda, ele – um menino... Acho que foi por isso que eu demorei a entender; a operação era pra retirar o útero da minha mulher; decisão delicada disse o menino, quer dizer o médico: “Se vocês ainda querem filhos, a senhora sabe, hoje está tudo mais fácil, só que...” Eu sabia qual era a decisão. Mas não consegui dizer, assim, sabe como é. Minha mulher conseguiu: sem querer, sem pensar: “Filhos, na nossa idade?” Depois se arrependeu, eu sei; me disse isso tantas vezes, não assim, dizendo, não: me apertando a mão, me fazendo carinho no cabelo, me arrumando o nó da gravata. Nem precisava, eu também acho a mesma coisa. Filho é responsabilidade. Melhor aproveitar a vida. Sabe como é. A gente sempre pensou assim: quando tiver mais segurança, quem sabe – antes a carreira, a tranquilidade... a previdência privada. Sempre... Pra que mudar agora? (Tempo) Aí veio essa decisão de mudar pra outra cidade, de ir morar perto do mar, de abrir um restaurantezinho, coisa simples, fácil de tocar, eu não quero é arrumar dor de cabeça. A gente comemora essas bodas, faz a vontade dos parentes, se diverte, todo mundo sossega, pronto. Na outra semana: embora pra Paraty! Vida nova... Vida nova. Vai ser bom. (Pausa) Eu disse pra ela que queria contar tudo pra você, contar que eu vou embora, me mudar daqui, me mudar com a minha mulher! Ela só disse que era melhor não contar. Não contar pra você. Eu concordei. O assunto morreu ali. Sei lá por que é melhor não contar, pensando bem não tem motivo, motivo concreto. Mas na hora eu achei que ela estava certa. (Lembra) Ela, estou dizendo, minha mulher... (tempo) Você nunca vai ouvir minhas histórias; nossas histórias. Nós passeamos pela Torre Eiffel, solitários e silenciosos: com que prazer ouvimos o estalo do salto dos nossos sapatos sobre o piso metálico; nós cruzamos o deserto guiados pelos mercadores de sal sob o sol africano: como foi refrescante umedecer sua face púrpura, árida, rarefeita; nós nos abraçamos na valsa do mar furioso que arrancou nossas roupas desnecessárias: ainda sinto o perfume acre que me fez dissolver-me sobre seu colo! Tantas histórias eu inventei e agora só consigo pensar no que diria pra você se afinal eu contasse que... que eu vou embora, professora... (Pausa) Nunca mais vou aparecer aqui, Sargento. E não vou contar isso pra você. E você vai perceber porque eu não vou aparecer na próxima aula. E nem na outra. E você, aos poucos vai entender que eu nunca mais vou aparecer. E eu vou ser mais um aluno que largou o curso do meio. E você vai esquecer de mim. E outros alunos vão chegar. E outros alunos vão se apaixonar por você. E você nem vai ficar sabendo. Não, também não... (Tempo) A gente bem que podia ter um outono de verdade, sabe como é, pra dizer que tudo acabou no fim do outono. Mas esta cidade é uma loucura. Sempre é verão. A gente não termina nada no verão. (Pensa) Mas o que é que a gente está terminando? (Pensa) Fico pensando, pra que serviu, sabe como é, pra que serviu isso – o que eu senti. Você nem vai saber; você nem vai saber que eu me apaixonei por você. (Pausa) E se eu contasse? Se eu contasse todas as histórias, bem, todas... Algumas, uma. O tempo de uma pancada de chuva. É. Se chovesse. Se chovesse e a rua inundasse e eu não pudesse ir embora e tivesse que ficar um tempo e a aula acabasse e... e a gente se cansasse de falar da chuva.

*A Professora se adianta e volta a falar para o reflexo do Aluno, buscando sôfrega seu olhar.*

**PROFESSORA** – Se cair essa chuva toda que está prometendo, a rua vai ficar alagada. Você está com pressa pra repassar essa coreografia? (Tempo) Como você mudou... Você está me conduzindo como um cavalheiro deve conduzir uma dama. Acho que, um tempo mais, e você nem vai precisar mais das minhas aulas. (Lembra) Eu podia jurar – podia jurar e fazer o sinal da cruz, o pelo-sinal, podia até ouvir todo o sermão – eu podia jurar que você era aquele, aquele pra que eu ia ser necessária. Um dia. (Tempo) Você não precisa mais de mim, você está dançando tão bem, nem pensa mais no passo seguinte, e o passo seguinte... O passo seguinte eu não ensinei, você já está dando: o passo seguinte, pra longe de mim. Não. Não estou desapontada; eu consegui de novo. Mais um casal que sai daqui com a coreografia decorada. Eu prometi, na primeira aula. Eu sabia: mais você me tocava, mais ia tocar... a sua mulher. A cada tarde um tantinho mais. Aula a aula. (Lembra) Gozado, quando eu penso naquelas tardes toda com você, lembro mais do silêncio. Porque a gente não conversa muito. Não... Quase nada. E o pouco que a gente conversa nunca era sobre a gente – você e eu. Quase nunca. Então me diz, como é que eu sempre terminava a aula com certeza de que a gente tinha tanta, tanta, tanta coisa em comum? Me diz. (Tempo) Minha cabeça anda tão desanimada. Preciso botar meus pensamentos em ordem. Em ordem como os móveis na minha casa. Os móveis e os tapetinhos. Isso não faz sentido: quando a gente encontra a pessoa com tanta coisa em comum, a gente tem que viver o resto da vida da pessoa! O resto da vida, juntos. Você já ouviu falar de alma gêmea, destino, essa coisa toda, não foi? Se pelo menos você soubesse disso! (Pensa) Se pelo menos eu tivesse a coragem de contar... (Tempo) Pra quê? Deixa como está: você também ia me deixar um dia – com tanta coisa em comum. Tanta coisa em comum... O que eu você tem em comum com a sua mulher? Nada. E o que eu posso dar pra você que ela não pode? Me diz! Nada... (Lembra) Quando minha mãe não dava dinheiro pro meu Vô Gastão apostar nos cavalos, ele ficava bravo e dizia: “ninguém precisa de mim nesta casa”. Sabe, eu ando dizendo muito isso pra mim mesma esses últimos tempos; eu entro em casa, olho e digo: ninguém precisa de mim nesta casa. Só aí eu caio em mim: pra quem eu estou falando isso? Eu estou sozinha... Isto é a minha vida – um monte de móveis e tapetinhos em ordem. Eu sei que eu fui feita pra ser abandonada – quantas vezes! Mas pelo menos eu vivi alguma coisa! Com você... A gente ainda nem terminou a coreografia! Eu queria só contar, contar que um dia... um dia eu vi você se escondendo da chuva – e me apaixonei por você. (Tempo) Quem sabe, hoje, eu... Não. (Lembra) Tantas vezes eu comecei a contar, contar isso... Mas parei no meio. Eu sabia onde ia dar. E perdi a coragem. Tantas vezes. Eu parava no meio e pensava: “deixa pra outra aula, deixa”... Na outra aula, eu também não contava, eu também perdia a coragem no meio. É irritante porque você precisa saber disso. Pelo menos saber – pra gente ter vivido... vivido alguma coisa... de alguma maneira... (Tempo) É. Parece mesmo que vai chover. Vai chover muito. A rua vai alagar, todas as ruas do bairro vão ficar alagadas, você conhece esta cidade – uma loucura – você vai ter que esperar tudo se acalmar por aí. Você veio falar da chuva. Você vai cansar de falar da chuva. (Pausa) E se dessa vez eu contar?

O relógio volta a funcionar. E estamos de volta à sala de aula – o outro lado do outro lado do espelho. O Aluno calça rapidamente os sapatos, sem olhar para a Professora.

**ALUNO** – Estou pronto.

**PROFESSORA** – Eu, também.

A Professora se posta, abre os braços. E gesticula para que o Aluno se aproxime. Mas o Aluno hesita.

**PROFESSORA** - O que foi? Quer continuar de papo?

**ALUNO** – Hoje eu falei demais, não é?

**PROFESSOR** – Estava bom... Não estava?

**ALUNO** – Estava... É bom jogar conversa fora, às vezes. Falar do tempo...

**PROFESSORA** – É. Falar do tempo é bom. A gente fala, fala, e não diz nada. Nada de sério, nada de importante. Isso é bom mesmo...

*Silêncio.*

**PROFESSORA** – E aí? Vamos dançar?

**ALUNO** – Vamos.

*A Professora liga o som. Entra a “Stormy weather”, de Arlen Koehler, e, numa longa – longuíssima – pausa, os dois dançam uma coreografia. Inteira. Quase até terminar a música. Durante essa pausa os olhares vão se cruzando aos poucos no espelho, num crescendo, evitando-se e buscando-se, até um encontro final: face a face. E assim ficam. Até o final da pausa. Ouve-se um trovão. E o Aluno se solta da Professora.*

**ALUNO** – Melhor eu ir andando. Vai chover.

**PROFESSORA** – Ainda dá tempo. Vem (Tempo) Vem?

Os dois apenas se olham. Tempo. Cai o pano. Antes da chuva.

São Paulo, 18 de julho de 2000.

*A cicatriz é a flor*  
Newton Moreno

**TATOO** ( *enquanto organiza mesa com objetos de trabalho* )( *Imagem do sangue* )

Na galáxia do ouvido, existem segredos em estufa, desconhecidos do senso.

A língua perfura a toca, aguardando a memória por dentro. E voa, depressa, uma imagem, elétrica, nos fios da carne, madrugando, nos mantos do corpo, o que o corpo já sabe.

*Consultório de uma tatuadora.*

**TATOO**

Você está pronta?

**NAMORADA**

Você tem algo para me dizer hoje?

**TATOO**

Pensei numa frase.

*Elas trocam um longo beijo. Triste, melancólico e intenso.*

**NAMORADA** ( *tirando a roupa* )

Diz.

Minha pele quer te ouvir.

**TATOO** ( *Pega um bisturi. Desliza o bisturi pelo roupão* )

Posso gravar em seu ventre?

**NAMORADA**

Diz!

**TATOO** ( *aproximando-se* )

Deixa eu falar no ouvido?

**NAMORADA**

Não. ( *afastando-se* )

( *A namorada com peito nu* )

No meu peito, você nada escreveu.

**TATOO**

Você me disse: “A carne mais preciosa está por sobre o coração”.

A ela está reservada a frase mais bela.

**NAMORADA**

*E a última ? ( Pausa )*

**TATOO**

Sua voz cai nos meus ouvidos como gotas esparsas que inauguram a tormenta.

**NAMORADA**

E a última palavra que você me disser? E se a palavra mais bela for a última?

( *Pausa. De repente, agarrando-a forte* )

Você jurou me obedecer. Quando eu disser ‘acabou’, você escreve o fim no meu peito ou nos meus pulsos ou em meu pescoço?

Quando chove, tuas palavras acordam; latejam de lembranças.

( *Podéria mostrar algumas cicatrizes no corpo dela* ).

Nos meus banhos, desço minha mão para ouvir tua voz na minha virilha.

**TATOO**

Diz.

**NAMORADA**

Posso abraça tua voz, ensaboando minha pele, eu posso beijar as palavras que você me diz. Acariciar. Arranhar como um grito desesperado. Fazer cócegas como num sussurro.

### **TATOO**

Diz.

### **NAMORADA**

Carrego comigo cada sílaba tua. Eu nunca vou perder a memória da tua voz.

### **TATOO** ( *Grave* )

Diz.

### **NAMORADA**

Acabou.

( *Pausa longa* )

Lasciva, abri nosso diário, membro a membro, beijo a beijo, letra a letra.

Eu me pus nua para outros. Vários. Ofereci tua delicadeza.

Rompí o silêncio por baixo de minhas vestes.

( *Chorando* )

Como se me lançasse numa suruba de cegos.

Eles percorriam em êxtase nossas palavras e entendiam nossas trocas em cada parte minha.

Reconheceram o amor por suas pegadas, diziam : “por aqui passaram amantes” .  
Marcando a ferro sua jornada.

Beijavam meu corpo com os dedos.

Dedos rápidos como o prazer que engoliam, como se devorassem nós duas pelo tato.

Um exército de cegos me penetrando com seus dedos.

Me fizeram gozar. Tremer. Desmaiar.

Línguas ásperas e mornas, me lendo com gula.

Rasgaram nossa pele, machucando rimas e borrando a caligrafia estudada de nossas horas. Ardiam metáforas de sangue a cada corte.

Sofri as minhas lágrimas e as tuas, enquanto me embriagava em cada gozo.

( *Pausa* )

Perdão.

Mas...quando o outro leu você no meu corpo... eu te amei tanto.

( *Pausa* )

Diz. Você tem algo para me dizer hoje ?

### **Pausa.**

### **TATOO**

Parece que brinco de amor, cortando e assinando juras . Mas um corte é uma coisa séria  
É onde nasce o pacto. Do pacto fazem-se irmãos raças díspares, Fazem-se amantes  
crianças de colo.

### **NAMORADA** ( *sem forças, ameaçando um corte em tatoo com o bisturi* )

Você não tem lembrança alguma gravada na sua pele, você se lava e fica limpa

E fica outra. Eu me lavo e desaguado sempre em mim mesma. Sempre. Eu me lavo  
para dentro do mesmo cheiro. Eu me armazeno. Vocação para gaveta, álbum e  
arquivo. Eu fico para testemunho.

### **TATOO**

Uma vez brincaram de pérolas, costurando-as em meu peito. Eu as guardo, rítmicas, ao  
compasso do meu lado esquerdo. Minhas pérolas pingentes impressas no meu peito  
Quero dividi-las contigo. E nem me lembro do sangue que ofereci. Minha memória é de  
outros líquidos. Mas, você se engana, minha memória não evapora.

À noite, no escuro, eu te toco para lembrar como te amo. Aprendo a ler no relevo da tua pele. Nos montes de letras, no alfabeto de cartilagem, eu te toco para me certificar. E durmo, deslizando minha pele por nossas juras.

Cada cicatriz ensina uma alegria. ( *Pega o bisturi de volta* )

*Lembra quando te vi pela primeira vez ? Eu quis me apresentar e você me disse :*  
“porque não escreve teu nome na memória da minha boca com um beijo ?”

#### **NAMORADA**

Parei na sua frente e me despi inteira. No meio da chuva por alguns minutos. Sem me mexer. Para mostrar que eu era sua. Para te dar algo.

#### **TATOO**

Eu te colhi para dentro da minha loucura.

Precisava tocar uma pele ainda capaz de aceitar. ( *Toca a pele dela* )

#### **NAMORADA**

Fui eu quem te disse o que fazer com minha carne. Eu.

As palavras eram suas, o sangue era meu

#### **TATOO**

Para me tocar, é preciso destruir a casca, cortar a muralha, sangrar a prisão.

Você me pediu para desenhar em você algum sentimento.

Para cavar em você algum sentimento.

E eu arei toda a extensão de suas terras devastadas.

Se te embalsamarem hoje, você será o monumento, nossa estátua de carne e afeto.

#### **NAMORADA**

Na primeira vez, você roubou de São Pedro uma frase, tentando me enganar.

Lembra?

#### **TATOO**

“Que antes me seja arrancado do peito o coração que o amor”.

#### **NAMORADA**

Frase roubada de santo. Mentira que eu desmascarei nos teus olhos. Eu disse:

#### **TATOO**

“Você só imprime em mim, a frase que chegar ao meu coração antes dos meus ouvidos”.

#### **NAMORADA**

Só esta frase, esta frase que teus olhos me disserem melhor que tua boca.

#### **TATOO** ( *brincando com o bisturi no corpo dela* )

A tua pele, tímida, como se não escondesse textos de amor não dito na tinta quente de seu sangue. Acendi labaredas com minha caligrafia de lâminas. Seixos, azulejos, pedras encravadas no corpo, escritos cor de rubi, um livro em vermelho. Descarnado verbo, língua da pele.

Na tua nuca, eu escrevi a data de nosso primeiro dia juntas.

#### **NAMORADA** ( *passando a mão na nuca* )

02 de março de 2003.

#### **TATOO**

Nas tuas pernas, escrevi:

#### **NAMORADA** ( *passando a mão nas pernas* )

“que o tempo seja nosso cúmplice”.

#### **TATOO**

Na planta dos pés, lá...

#### **NAMORADA** ( *passando a mão nos pés* )

...na raiz...

#### **TATOO**

...poema sobre seivas, sementes e frutos. Para germinar dia a dia, passo a passo. Você movimentava nosso afeto. Minhas palavras andam, caminham pelo teu corpo. Nossa história ganha o mundo. Tuas pegadas têm a minha medida. Seus passos falam de mim. Quando você brigou comigo, na palma da tua mão, eu escrevi:

**NAMORADA** ( *alisando a palma da mão* )

“paz”.

**TATOO**

O sangue secava em paz. E eu dormi no teu colo, sonhando com teu perdão.

*Tatoo pega a mão da namorada e podemos ver inscrito uma cicatriz da palavra paz. Tatoo beija-lhe a mão. Trocam um beijo. Triste, melancólico e intenso.*

**TATOO**

Eu fingi não ler os outros poemas, mas havia versos e versos escondidos em cada dobrinha do seu corpo. Posso recitar o mapa inteiro, como quem fotografa o poema com a vista embaçada. Eu encosto a cabeça em teu ventre e escuto os gemidos de todos que o beijaram. Todos.

Quantas frases de outros eu não apaguei com as minhas?

Eu não escondi sob minhas palavras?

Outros vão ler meus versos e eu vou continuar minha escrita de novo e de novo e de novo.

E terei que escrever esta dor em outra carne.

A frase que eu tinha para ti. Posso escrever o que eu te disser agora?

**NAMORADA**

Ainda fala comigo? ( *Pausa* )

Qual a frase?

**TATOO** ( *Baixo ao ouvido. Não ouvida pelo público, só projetada.* )

A cicatriz é a flor.

*Pausa. A namorada desce o roupão, oferecendo-lhe a mama.*

**NAMORADA**

A carne mais preciosa está por sobre o coração.

*Tatoo prepara-se para cortá-la.*

**NAMORADA**( *em off* )

Quando o sol se guarda para fora do teu lugar,

lanço os balidos escuros das noites do meu sacrifício,

Torno-me a presa que se oferece alegre para o rito.

*Sou a virgem a ser imolada*

E vim com minhas próprias pernas,

Com a minha vontade.

**TATOO** ( *em off* )

Sou quem rezo ajoelhada a sua frente

Quem cava oráculos na tua pele

Espero o sol se guardar para fora de nosso lugar

Para entoar balidos,

Afiar minhas armas santas,

E acender incensos com o aroma de teu sangue

**NAMORADA** ( *Off. Olhando o público, enquanto é cortada* )

Se eles pudessem ver o que eu sinto.  
Ver minha vontade  
Ver para fora da armadilha dos limites,  
Ver que nasço outra com seu toque de lâminas.  
Outra.  
Este corpo é uma sombra aparentemente imperceptível,  
mas ainda assim uma marca forte.  
Esta forma.  
Marca de nascença, uma masmorra fofa e definitiva  
Quando penso em beleza, um músculo me pede poesia  
Mas tem que obedecer à esta métrica, triste e flácido.  
Não serei mais que estas fronteiras?  
Tenho medo deste ataúde que me foi imposto,  
Tenho medo que não haja outra aresta por baixo,  
Que eu não possa outra pessoa,  
Que eu comece e termine nesta cor.  
Não serei menos que esta sombra que se desenha assustadora a frente do meu passo ?  
Que se lança a minha frente  
Sombra que trai as certezas deste contorno  
Elástica, a sombra me alivia.  
Quero outro território.  
Que me abram na carne outras dimensões.  
Quero que você me atravesse com a língua da outra que sou,  
Com as unhas dela.  
Essa outra que eu quero,  
Mas eu a desenho para dentro do espelho, do sonho.  
Cavo e arranco-a pela raiz do desejo  
Não vou diminuir mulheres outras a essa idéia fixa do espelho,  
A essa idéia fixa da idade.  
Idade é uma rosa  
Que envelhece para explodir de beleza.  
Neste jardim cultivado com tuas sementes pontiagudas.

*Tatoo termina a cicatrização.*

**TATOO** ( *Olhando o santo sudário em que marcou o corte da namorada* )

Quantas peles eu tenho que rasgar para te ver nua?  
Quem beijou teus dentes?  
Quem te tirou a mordida, a presa morna, a fome úmida?  
Onde perdeste a possibilidade do amor?  
Em qual mentira?  
Em qual mentira?  
Em qual mentira?  
( talvez beije-o )

**TATOO** ( *Sozinha, repetindo a seqüência do início da peça* )

Assim se feria o barro/argila quando os chineses faziam a porcelana. Desenhavam dor e beleza na massa desforme. Sentiam cada linha, cada curva, cada figura, como se

machucassem a si mesmo. Seus dedos desmoronavam, cansados, fatias e fatias de carne despencavam. Horas trabalhadas, às vezes sem alimento e justa paga. Suas mãos tinham, ao final, esculpido o seu sacrifício. Doíam tanto que mal conseguiam segurar sua porcelana.

Doíam tanto que não conseguiam segurar a beleza.

***Pinokio***  
**Roberto Alvim**

*“Lá no fundo teu pai jaz  
com seus ossos de coral  
nos olhos pérolas traz  
pois o seu corpo mortal  
foi transformado no mar  
em tesouro singular.”  
“A Tempestade”, W. Shakespeare*

*figuras*

**A MULHER VELHA  
O HOMEM VELHO  
O MENINO  
A MULHER DE AZUL  
O GRILO FALANTE  
A AGENTE DA LEI**

*em um salão vazio*

*escuridão*

### **O GRILO FALANTE.**

no princípio  
um boneco

veioseivasmadeira

do jardim  
a madeira  
e o vento lá fora

só  
o céu  
raízes no céu  
vazio  
e as raízes  
raízes no céu no ventre as raízes  
do céu

no princípio um  
só  
do jardim um eco  
e a vertigem  
vertigem

perguntas?

### **A MULHER VELHA.**

só o que falta  
é undar-se à máquina  
quer ele unar tudo

urdir-me à máquina  
ele disse  
quero untir-me

pode a máquina só  
satisfanar no dreno  
vastos bolsões vastos  
drenando drenando

à máquina  
unzar-me  
ele disse

### **O HOMEM VELHO.**

lá sentado  
em sua terra lugarnenhum  
nenhum lugar seus planos

para ninguém  
em retorno não + há  
nada atrás nadanada + paratrás?  
nãonada  
mas em frente + nafrente ou fora  
FORA  
+  
porque de onde se vê nada para ver  
mas fora  
talvez

### **A MULHER VELHA.**

mas sulcando sapados  
talvez  
crescendo em satélites saposdesatélites  
de girinosbaleias  
em outrosoutros códices  
linhas de outras fugas  
crescendo  
ou paisagens outras  
do corpo da mente da alma  
paisagens novas do espíritocorpo  
mas em outro  
qual? ela disse  
outro

### **O HOMEM VELHO.**

o fim de algo  
é também  
um começo?

### **O MENINO.**

você está lá  
a casa  
sua minha casa a casa que é dele minha sua vocêeu estou lá aqui  
ele está você sempre esteve eu sempre aqui na casa lá  
que é dele minha casa sua nasceu nela cresceu ela cresceu com ele em você  
neleemmim esta casa  
onde estamos  
agora

canos dutos tubulações

escoam os restos de você detritos restos meus seus restos dele escoam pelos canos  
intestinos vísceras tubulações da casa o esgoto água encanada saliva e suor e restos e  
detritos seu ventre  
OLHE EM VOLTA

sala  
quartos  
paredes pode ver?  
ele pode  
eu posso?  
infiltrações nas paredes estrias na pele da casa em sua pele minha crescendo como rugas  
o tempo? eu digo o tempo ele responde

e o porão

rãs no porão

sapos vivem lá

vivem morrem procriam aqui nas poças do porão as ovas girinos se alimentando da  
umidade que + cresce se expande musgotecido + se espalha é o tempo que passa você  
diz que cresce ele fala dentro da casa eu respondo a chave?  
você ele  
pergunta da casa a chave?  
mas é só que  
que não há  
não há chave  
só agora você só agora  
percebe compreende você  
que não há chave não veio com a casa não chave? não há só agora eu compreende? está  
trancado ele eu compreendo  
dentro  
você você  
compreendeu?  
mesmo?

porque a casa enfim  
porque a casa finalmente a casa porque  
é o corpo  
celacorpo  
cubículo  
carne lacrada prisão da pele os órgãos algemas  
para sempre e para  
sempre? você pergunta ainda  
mas você pergunta  
de dentro  
como se corpomuro celacubícoloroto infiltrações tubos vísceras cárcere testículos veias  
e um ovário a pele correntes e não há  
saída possível não há casacelacorpo + o tempo  
saída?

o tempo  
e a casa  
e não há

ou não havia  
ou não havia saída  
do corpo do tempo fuga possível não não há saída  
ou não havia  
ou não havia  
fuga do corpo saída possível não não  
não havia  
fuga  
saída

até agora

### **A MULHER DE AZUL.**

o parque é negro  
daqui  
um parque todo negro as árvores  
é porque são escuras as árvores  
olhando daqui

no rio escuro à beira o corpo do peixe no rio escuro tem na boca o gosto da boca no hospital é só impressão?  
os pés e pernas e doem que as pernas mas sem gritos estão inchadas?  
gritando também as mãos e os olhos e a cabeça a minha não é engraçado? porque está crescendo ou?

está crescendo é só impressão?  
não é engraçado?  
por causa da dor é só?  
a cabeça minha uma impressão?

não venta mais

não

o tumor está dentro lá acordado em silêncio  
o tumor está a salvo aqui dentro mesmo quando venta  
nunca dorme o tumor que cresce sempre a salvo na cabeça crescendo em silêncio  
o tumor trabalha enquanto uma mulher de azul passa atravessa o parque  
o parque negro como o tumor que cresce  
sem gritos  
olhando daqui

isso tudo aconteceu ANTES

*escuridão*

### **O GRILO FALANTE.**

farpa  
pedaço soltosolto  
uma lasca daquilo solto  
lascafarpa  
solta daquilo

e agora

### **O MENINO.**

debaixo  
embaixo daquela vê? nessa ponte  
na ponte e debaixo dela  
lusco fusco

reboco que cai ali assim sentadinho na terra os grilos  
animaizinhos as formigas todas elas uma rã também  
estes todos animaizinhos  
capturados aqui embaixo  
ele na terra sou eu sentadinho ali  
agora bichos de estimação é para mim  
meus bichos meus pra estimação é uma rã?  
duas formigas quatro o grilo aleijado é que falta só uma  
uma perna é uma só?  
aleijados comem grama  
dou pra eles a grama é pedacinhos  
suficiente não vão morrer de fome é assim?  
não comigo agora eu dou não é assim?  
a comida  
da ponte embaixo  
cai a água do teto goteiras é pura em gotas caindo são goteira de beber  
pingando aqui  
embaixo  
e nos pés  
é o rio  
barulho nos pés  
correndo devagar acalma sempre desde que dá pra ouvir

o barulho  
é o rio  
correndosempre

mamãe?

é bem de comer peixe eu  
é tudo bem de comer eles não sentem  
eles não esses peixes nenhuma não é?  
os peixes

nenhuma dor

papai?

não é assim?

lusco fusco

escuta

olha

olhaolha paimãegrilorã  
é alguém?

alguma coisa um alguém?  
uma coisa  
é alguémcoisa  
EI?

alguma coisa  
está vindo  
pra cá

#### **A MULHER VELHA.**

se com rurbôtos  
do espelho + não  
rostes de purcados  
por ontem vertens  
em vãos de chão só  
no alto nada de não +  
RUR EM PEDAÇOS MAS UNANDO  
sem temponão mas encarnado  
em aço carne encarnado  
um corpo

#### **A MULHER DE AZUL.**

só?

#### **O HOMEM VELHO.**

casulo ainda

#### **A MULHER VELHA.**

as rostes em ordas  
conspurcados é metamorfose

falanges em corpoquimeras  
corpo da rã o corpo do sapo  
a baleiamorcego  
girinos de larva

**A MULHER DE AZUL.**  
é de um corpo só que fala?

**A MULHER VELHA.**  
eu a larva  
ou elevocê

**O HOMEM VELHO.**  
ou menino?

**A MULHER DE AZUL.**  
não

**A MULHER VELHA.**  
o menino a larva?

**O MENINO.**  
na ponte aqui

**A MULHER VELHA.**  
é o menino?

**O MENINO.**  
na ponte embaixo alguém está vindo coisaalguém

**A MULHER VELHA.**  
**O MENINO**

**O MENINO.**  
coisaalguém láaqui

**O HOMEM VELHO.**  
larva ova

**O MENINO.**

pra cá?

**A MULHER DE AZUL.**

NÃO

( )

**O GRILO FALANTE.**

que não não é  
maldição? não

mas graça + benção

mente alma excrescência

a alma?

verruga um cancro a mente do corpo

porque o tumor cerebral é é é

como como convite

o convite tumor do outro um começo

a cabeça?

excrescência

VERRUGA

**A MULHER VELHA.**

eu então

sua mãe eu

mamãe eu

ele seu pai papai ali

agora

aqui

**O HOMEM VELHO.**

o homem velho caminha pelas ruas dentro

pelas ruas caminhou mas agora nas de dentro caminha

ele vê a mulher de azul uma mendiga? perguntava ainda vive dorme no parque

corroída a mulher de azul ele vê se corrói por estar ali

não no parque mas dentro

presa

uma prisioneira

em seu corpo o próprio presa da doença ela grita corroída por estar dentro prisioneira

o homem velho caminha pelas ruas de dentro ao seu lado a mulher velha vê também

é a mendiga? ela pergunta

e ele repara depois ela sorri  
a mulher velha vendo também ele repara  
a mulher velha sorri

um sorriso

**MENINO.**

EI?

**A MULHER VELHA.**

sou eu

**MENINO.**

mamãe?

**A MULHER VELHA.**

e ela sorri

filho?

e ela eu sorrindo finalmente enfim sorri agora  
meu filho

o que você vê?

**MENINO.**

o menino olha

olha olha

e vê

é o amor?

no fim?

eu vejo mamãe eu

o amor

mas ouço gritos os gritos da queda antes

vejo a fumaça nas torres antes

os óculos dos velhos quebrados por botas os velhos mulheres crianças caídas cercadas

vejo a doença nas ruas os vidros

partidos

das vitrines EXPULSOS todos os homens expulsos

e vejo o amor

no fim

toda a sua glória em sua do amor toda  
perfeita

**A MULHER VELHA.**

me dê sua mão

feche os seus olhos

**A MULHER VELHA / O MENINO (acompanhando A MULHER VELHA num  
sussurro).**

MOSTRAI-ME SENHOR A VOSSA FACE

E O SENHOR RESPONDERÁ

EIS A ALIANÇA

A GRAÇA

A IMAGEM EIS A SEMELHANÇA

ENFIM RESTAURADA

EIS

AQUI

A FACE DE DEUS

*escuridão*

**A MULHER DE AZUL.**

de onde vem a dor?  
ela grita  
de onde vem?  
grita ela sozinha no parque  
porque não pode perceber  
compreender ela não nenhum de nós ninguém até agora  
que a dor não vem da doença não  
que a doença é o caminho para além da dor  
e ela grita sem percebercompreender  
que o tumor é um bebê  
que pare um corpo  
sem cabeça

**O HOMEM VELHO.**

ele Adão

**A MULHER VELHA.**

ela Eva

**O HOMEM VELHO.**

este lugar  
este tempo  
o paraíso  
reencontrado  
redescoberto

**A MULHER VELHA.**

construído  
inventado

*entra A AGENTE DA LEI  
caminha  
pára  
hesita  
caminha  
hesita  
pára  
caminha hesitante para o que vê*

**A AGENTE DA LEI.**

Um corredor imundo. Comecei a andar devagar, muito devagar, comecei a me aproximar devagar da porta pesada de madeira que estava aberta, entreaberta, eu podia

ver agora. E cada passo era dor porque minha pele estava gelada, porque um frio terrível fazia doer cada osso do meu corpo, cada músculo. Difícil respirar, o coração quase explodindo. Era medo. Era terror. Porque havia alguma coisa atrás da porta. Mas havia também o dever, a Lei, e eu empurrei e empurrei a mim mesma e entrei. E o que havia estava lá.

O que estava lá tinha a ver com aço e carne, nervos e motores, expostos. Sangue e óleo, circulando em tubos infinitos. Pedacos acoplados, em cicatrizes, ligados uns aos outros, os pedacos, costurados, nascendo, brotando uns dos outros, glândulas e metal, músculos, tendões, circuitos. Mas não uma cabeça, não, cabeça não, nenhum rosto, só partes. De um corpo. Uma criança? E os tubos, os fios, e o sangue, espécie de sangue, negro, sangue negro, óleo e sangue, circulando nos tubos, pelos canos, misturados em dutos.

E o que estava lá, aqui, diante de mim, à frente, tinha a ver com imortalidade também. E sexo. Orgasmos? Não – sexo. Eternamente.

É um menino?

#### **O GRILO FALANTE.**

efeito fantasma  
perder um membro braço perna língua  
sentir o membro mesmo depois de perdido  
e se você sente o pedaço  
então o pedaço perdido decepado separado  
então o pedaço a parte  
também SENTE  
VOCÊ

#### **A AGENTE DA LEI.**

Uma máquina?

#### **A MULHER DE AZUL.**

porque não era o corpo a prisão  
o corpo? não  
a prisão era a alma ela compreende finalmente antes de morrer  
e o tumor um bebê ela compreende um instante antes de morrer  
parindo o corpo novo  
sem cabeça

#### **A MULHER VELHA.**

o corpo  
em corpo hibridado três dias em fim  
glorioso o corpoanfíbio surgindo do mar eterno

sobe à terra desce dos céus espíritoemcorpo  
encarnado glorioso

**A AGENTE DA LEI.**

O que era aquilo?, ela se perguntou ainda, antes de deixar de ser, para sempre, quem ela  
foi um dia.

Aquilo, isto, o que é?

O QUE?

**O GRILO FALANTE.**

no princípio do princípio

é o que eu sou agora

**O HOMEM VELHO.**

tantas mortes para uma única vida plena em eternidade

tantos cadáveres para um único último corpo

**A MULHER VELHA.**

ressuscitado

glorioso

*cai de joelhos A AGENTE DA LEI*

**A AGENTE DA LEI.**

meu amor

*escuridão*

**fim**

***Românticos da idade média***  
**Tragédia-pastiche de Francisco Carlos**

REVERENDO                    Personalidade-fascinante   atividade:caridade  
autocrata sanguinário - devora os bens dos fiéis

ADELE-FATAL                Dona de uma Casa-de-Massagem na Idade Mídia  
Ex-freira

MISS BLAIR                    Secretária Nº 1 de Adele Fatal

LOBO-PODRE                Último Rebelde

JANE JÓIA                    Namorada-Cantora de Lobo Podre

ÂNGELO                      Adolescente do Riso Amargo

REPÓRTER DA TVEXISTE

TV-MONSTRO

FEITICEIRO BABÁ

COVEIRO-DE-HAMLET

ANJO-DO-APOCALIPSE

## ULTIMO REBELDE I

### LOBO-PODRE

Eu me fodo

*Eu arrebento os lábios-da-vagina mais-segura pregada*

Piroca-pênis-britadeira

Eu arrebento

Caralho-gotejante de tanta fricção convulsiva

Friq frik

Pele-que-entre-e-sae-e-endurece-mole-de pele ferro

Eu violento a boca-das-meninas-irgens

Com o meu picolé-Molotov-erecto

Eu mordo. Eu trituro. Eu tri-mordo

Uivos-lobos-uivos-alto-falantes

Do meio-da-florestamacabra impenetrável

charcos-movediços

areias-britadeiras que enfolem-para

o-cú-da-goela-dos-pântanos

ervas-daninhas devoram-o-intestino repleto-de-fantasia

O meu nariz é uma chaminé de lixo-urbanóide

Eu me sufoco eu me drogo eu me dopo

Eu me dromedário

## ÚLTIMO REBELDE II

### LOBO-PODRE

EU VOMITO:

Vidro Ferro-velho Parafuso Graveto Material Plástico

Soro-antiofídico tubo-plástico PVC ampolas Lama

Pedregulhos tubos-de-ensaio Verme cimento

Micro-computador ticket recibos

Sandwich refrigerante picolé chopp

Fita-cassete CDs DVs papéis-textos-teatrais relatórios

Cicuta ácido-sulfúrico soda-caústica VENENO

IGNORÂNCIA ÂNSIA Soda-CÁUSTICA PLUTÔNIO CÉSIO

Eu VOMITO

Pólvora CANÇÃO ÉBRIO comprimidos-analgésicos

Eu defeco:

Eu defendo Eu defeco trágica Clássica-Posição-de-Cagar

## DECLARAÇÃOdeAMOR Love&Ódio

### JANE-JÓIA

Você é um bandido Lobo-Podre

Você não tem a menor Ética-Sexual

Você é um Tarzan-Selvagem pervertido-corrompido

Você não perde esses trejeitos de canibal-rural

Vive sempre mordendo o bico-da-teta-das-pivas-fêmeas

Você é um jacaré-nativo

Você não presta  
O teu pacto-fatal com a natureza-nua faz de ti um Bárbaro  
Você é um bruto à procura de projeção  
Debilóide, a tua massa-cefálica está borrada de poeira  
& de teia-de-aranha de fezes-bubônica de rato-d'água-podre  
Você nunca aprendeu jamais e porventura  
A lição TIJOLO do MOBREAL  
Você é um rude, vive batendo a cabeça na pedra  
& nos troços velhos-do-automóvel  
Você se baba todo quando está digerindo alguma refeição  
Você morde a minha língua toda quando me beija Lobo-Podre  
Isso é Amor Lobo-Podre?  
Ontem à noite você quase arranca a minha língua  
E ainda diz que nutre por mim um amor-Inviolável  
Você deixou o meu beijo como o de um índio-texucarramãe  
Você é um bicho-selvagem-mordedor  
Uma Onça pintada Jaguatirica  
Eu tento o suicídio! Eu deixo uma carta-confusa  
Eu tomo um sonífero, eu me enveneno  
Morfeu me possui em sono  
Eu me entrego mesquinha-devassa-largada  
Eu suicido-gozando-flagelada  
Eu incendeio com gasolina-azul os meus pentelhos  
depois risco-a-tampa-da-minha-vaginha-com  
lanhos de gilete tri afiada  
Eu vou ser famosa sim, meu Lobo Mau  
Vou ser manchete de jornal  
Escândalo-Sexual  
Eu apelo Lobo-Podre  
Eu tenho uma ansia-medonha  
Uma bola-de-cristal, na pista-duma-boite, me esbofeteia  
Eu estou elétrica perdidamente-elétrica  
Possuída por uma musicalidade-extravagante  
Eu vomito canções  
Os ouvidos é que estourem  
Eu vou estourar o Cu-do-teu-Ouvido, Lobo-Podre  
Com uma Canção-de-Amor do Tom Jobim

## LANCHE

### JANE-JÓIA

Vamos lanchar Lobo-Podre

### LOBO-PODRE

Só se for sandwich no triller

Hot dog

### JANE-JÓIA

X-egg

bacon, pão francês, ovos, tomate, katch-up

Servido numa bandeja-de-prata é um luxo-lanche  
guardanapo-de-papel com fios prateados  
Coca-Cola digestiva pra empurrar  
& o pisca-pisca propaganda o Lanche  
Sandwich com passa, amora, cereja, ameixa, azeitona  
uma delícia sandwich-gigantesco tamanho-barriga  
banhado em banho-Maria  
Gostoso gostostranho o amargo é do rum e do gim  
Lanche que não finda estou me sentindo mal

## CONGESTÃO

### LOBO-PODRE

Sandwích-Oficial

Bacon é o coração do teu amante o SENADOR

### JANE-JÓIA

Ele era o dona da Gravadora Local

Ia produzir o meu disco

Desmancha-Prazer-Lobo-Podre

Você só aprendeu desmancha-Prazer

(Ele arranca a grana do Bolso-Dela)

A minha grana!

### LOBO-PODRE

Grana-Suja! Vendida! Foi ele que te encheu

Cuspo em cima e ainda faço uma farra com os amigos

### JANE-JÓIA

Bêbados! Podres-de-Cachaça! Ladrões!

(Corre pra a janela vai se atirar)

Eu me transformo numa andorinha

### LOBO-PODRE

Te transforma numa mosca pecinha-vendida

Fita-cassete fora de rotação

### JANE-JÓIA

Eu preciso tomar um Laxante-Efervescente

### LOBO-PODRE

Teu intestino vai dissolver-todo

### JANE-JÓIA

Ciumento. Possessivo!

### LOBO-PODRE

Me traindo com um velho-demagogo

### JANE-JÓIA

Eu viro uma andorinha

### **LOBO-PODRE**

Te transforma numa mosca-permissiva

## **NOVO AMOR**

### **ÂNGELO**

O meu korpo  
Acidente-Geográfico-desconhecido  
Eu sou um New-Romântic  
Velhas Cantadas  
Apoiadas em frases Chavões  
do fundo Final do baú  
Traças&Mistérios  
Oh! Meu grande amor  
frases-passadas  
mas ansiedade-New  
Eu te provoco           outro pedaço amor  
Vem que terá alguma coisa  
Nem que seja o vazio experimental  
Nem que seja a sensação descartável  
Toma essa flor  
rosa-de-Plástico-artifício  
EU TE AMO MUITO!

## **CASA-DE-MASSAGEM DE ADELE FATAL**

### **REVERENDO**

A Casa-de-Massagem de Adele-Fatal  
As mãos de Adele táteis ágeis  
Os pontos-de-energia tocam  
do pescoço descendo a coluna abaixo até o gânglio-coccigeo-espinhal  
Pressão, eflurase, fricção, beliscamento, percussão, vibração  
Uma delícia! Um alívio relaxante  
Mãos de Adele-Fada  
Os banhos-térmicos-quentes-sedativos-ou-tônicos  
Os perfumes  
Os óleos-lubrificadores  
Ai Adele   que alívio    que calma  
A Casa de Adele é um Paraíso  
Donde anjos-tensos saem transpirantes-de-serenidade  
Ai Adele gostaria que tuas mãos massageassem-SEMPRE  
O meu membro, minhas costas, meus-peitos, meu umbigo, minhas coxas  
Me purifica, me Santifica  
Adele mãos santíssimas  
E o convento Adele?

## O CONVENTO

### ADELE FATAL

Eu tinha 14 anos  
Mamãe morreu de barriga d'água  
no leito-de-morte me fez um pedido:  
Adele, minha filha, o mundo é cruel, o mundo é sujo, é corrupto  
Te encerra num convento medieval  
Fui para o convento  
Madre Adele tomava banho nua, tinha dores nas costas  
As mães faziam massagem  
Eu fervia água com incensórios e enxofre  
E o fumo da caldeira invadia o convento  
Era uma sauna um forno um caldeirão infernal  
“Deus tinha me escolhido” eu gritava descendo as escadas  
“Maldita seja a sua escolha”  
e as freiras todas se sufocavam  
com a fumaça da Sauna que se alastrava pelo castelo-convento  
e elas pediam piedade e clemência de deus  
estavam Tontas Debilitadas Como Bonecas de Plástico Derretendo  
Tossiam suavemente copiosamente por todos os suspiros-poros  
Sonambulentas imersas  
Um fugiam deixavam o convento por meio de uma floresta-  
cheia de fantasma&demônios  
outras desfalecidas nos sanitários do convento  
como vermes que se arrastam no estrume  
Eu saí, Deus tinha me escolhido!  
Eu tinha essa certeza  
Abri essa Casa-de-Massagem-hidro-elétrica  
é a minha pena-penitente

## CELEBRAÇÃO

### REVERENDO

Eu vim para que todos tenham vida e vida insaciável  
Às vezes eu sinto Adele, é transa-de-sensitivo  
Eu Penso que a tua casa é um convento medieval  
Tem horas que eu acho que eu vou me imolar como um Cordeiro  
num sacrifício

### ADELE FATAL

Não faça isso padreterno

### REVERENDO

È muita tensão Adele ...  
meus pontos de energia estão todos reprimidos  
mas tem a fé Adele  
& as tuas massagens que me relaxa  
e excita a minha vitalidadedesagrada

Estou bem, relaxado, sedado, maravilhado, purificado  
a tua Massagem me santifica Adele  
mãos santas operam milagres  
Adele antes de eu parir me oferece um charo

**ADELE FATAL**

Um charo um charo para o Santo reverendo, meninas

**REVERENDO**

Me serve também um Chá-de-Cogumelo-e-de-Papoula  
(elas trazem um charo-Kilométrico ele puxa  
puxa-excessivamente, fica chapado, tem acesso-messiânico,  
depois elas trazem Chá-Xícara-Chaleira, ele bebe  
elas-bebem Todos. Comunhão)

É uma ansiedade-mística que não para nunca  
Adele Minha Filha

**PURGAR**

**ADELE FATAL**

Reverendo o Sr. não vai purgar?

**JANE**

O Senhor não vai fazer catarse?

**MISS BLAIR**

O Sr. não vai gozar?

**ADELE FATAL**

É através do pecado que os homens se redimem para a salvação  
(Reverendo e elas formam um Fuzuê-Erótico, no fim ele esta morto de cansado)  
Gozou Santíssimo?

**MISS BLAIR**

Gozou Padre Santo?

**REVERENDO**

É uma cruz é um peso. Tragam um Urinol  
Preciso mijar  
(elas trazem um urinol-Papagaio, Ele urina  
depois eleva o urinol-oferenda)  
Tomai e Bebei&Babay deste cálice  
Ele é o meu sangue que é dado por vós

**ADELE FATAL**

Não se torture tanto assim Santo Padre

**MISS BLAIR**

Não se martirize

**ADELE FATAL**

Não provoque uma anemia no seu Santo Korpo

**JANE JÓIA**

Não morra de Leucemia

**OFERENDA**

**REVERENDO**

Depositam esmolas restosMigalhas TraposTralhasRestosMiseráveis  
Mas sois tão pobres mais-Pobres-que-os-ditos-pobres  
& ainda sobra lugar pra tanta miséria  
porque a Miséria que os mantém não os mantém em pé  
não tem o que dar nem a quem mandar nem a pisar nem a gritar insultos  
E não se esmurram seus cotovelos Não se socam suas munhecas  
Não tem efeito no ar o arranco de seus coices  
e tanta miserabilidade descida. Entrai no Templo.  
Fumai, bebei & vos drogais  
Pois dos Eternos-Pobres é a Casa do Senhor-Santo-Porco-Rei-dos-Pobres

**INDUGÊNCIAS**

**MISS BLAIR**

A Casa-de-Massagem de Adele Fatal  
É uma Prisão-de-Indulgências

**ADELE FATAL**

(Toda amarrada para pagar uma penitência)  
Eu sou Escrava  
Preso dentro da minha Própria-Casa  
O Deus que me desposou me libertará

**REVERENDO**

Que é você Adele tão assim imaculada-mãos-de-Massagem?

**ADELE FATAL**

Eu sou uma Pata-Louca-Aprisionada  
Eu sou uma Outra

**REVERENDO**

Uma outra o Quê? Uma outra Verdade desvairada?

**ADELE FATAL**

Não, uma OutraVontade Besta Vontade  
Ovelha-de-Rebanho-Tresloucada



Vai para o Seminário    Garoto

**ANGELO**

Eu rezo mas eu fujo  
Eu me encosto no muro cinzento  
Eu sou da cor dos muros

**LOBO**

Eu sou um delinqüente            LUSBEL!

**ANGELO**

No Natal eu acendo-velas    diante do Presépio  
Eu me confesso no banheiro com o vaso-sanitário  
Eu ouço música em disco-laser,  
eu vejo filmes no vídeo-cassete,  
eu vou ao Cinema

**LOBO**

Eu me divirto ouvindo a sirene-do-Carro-Patrolha

**ANGELO**

Eu queria ser um Ator no momento mais Angustiante  
Da loucura-de-Hamlet  
Ser ou não ser um indeciso.  
Em janeiro            chove muito  
nas calçadas perto dos canais cria Lodo  
eu fico lá me escorregando no Lodo&naLágrima  
A Lua se esconde atrás da Nuvem Escura Poluente  
do inverno-chuvoso  
Eu detesto olhar o Céu  
Eu acho que só os rostos Felizes    devem OlharParaíso  
não os Rostos lanhados de Angústia  
o Rosto de um ator tem que ter uma utilidade-Facial Qualquer  
nem que seja mínima, nem que seja imbecil

**LOBO**

Deixa de rodeios            Garoto  
Fala logo  
E a Grana?

**ANGELO**

Então, você me bate?

**LOBO**

Só se rolar uma Grana  
Você Paga?

**ÂNGELO**

Pago (Dá uma nota de 20 reais)

**LOBO**

Então, eu te arrebento o olho.

(Dá um soco no olho de Ângelo que cai atirado numa poça d'água)

**AO TELEFONE**

**MISS BLAIR**

Alô... da casa de Massagem de Adele-Fatal.

**JANE JÓIA**

Quem fala por favor?

**MISS BLAIR**

Aqui quem fala é Miss Blair a Secretária nº 1 de Adele

**JANE JÓIA**

Eu gostaria de falar com o Lobo-Podre.

**MISS BLAIR**

Lobo-Podre?

Credo !

Lobo-Podre foi expulso por Adele  
da Casa de Massagem  
tinha um caralho escroto-que-fedia  
Jogava enxofre na sauna-a-vapor  
que acabava o cheiro do eucalipto  
Urinava na cama-redonda  
Lobo-Podre é um bruto!

**JANE-JÓIA**

Eu sei disso Miss Blair, eu sou a namorada-dele

**MISS BLAIR**

Namorada? Dele? Como consegue? Larga esse sujeito minha filha.

**JANE-JÓIA**

Jane-Jóia, o meu nome é Jane-Jóia.

**MISS BLAIR**

Largue esse, sujeito Jane-Jóia  
ele não oferece o menor futuro pra-você

**JANE-JÓIA**

Eu sou cantora  
Eu tenho talento  
Potencial-Vocal  
Um Arraso

**MISS BLAIR**

Pois passe aqui na Casa-de-Massagem  
Cante uma canção  
e esquece esse animal

**JANE-JÓIA**

Eu passo mesmo eu faço um show  
é uma chance.

**MISS BLAIR**

Sim é uma chance Cante-uma-Canção e esqueça um animal  
Adeus Tchau Adeus Tchau esqueça esse Cabeça-de-Pau.

(Desligam).

**MEDITAÇÃO****ADELE FATAL**

(Entra na suíte)

Miss Blair vem fazer oração

traz o teu amiguinho

Seis horas ! O reverendo vai fazer meditações

vivemos numa época-de-crise

Estamos cercadas por tantos medos

o Reverendo clama aos Céus para que:

as nossas bucetas não se esgotem tão cedo

os nossos espartilhos não percam seus fetiches tentadores

os nossos quadris não percam seus mecanismos-frenéticos

e as nossas mãos não percam suas ágeis-habilidades

(Vão todos Meditar)

**A SECRETÁRIA Nº 1 DE ADELE****ANGELO**

Você é uma princesinha Miss Blair.

**MISS BLAIR**

Adele me faz de escrava.

**ANGELO**

Aprendi muita coisa com você

Sex-enciclopédia.

### **MISS BLAIR**

Eu gosto de Adele  
Adele me tirou dum orfanato.  
Me criou num colégio de freiras  
Chamava filinha.  
Dava presentes, visitava, mimava  
me escondia sua vida  
dizia que era pianista profissional  
de uma Igreja Presbiteriana pan sexual  
Adele era meu Ídolo  
um dia Adele faliu  
veio correndo me buscar  
as freiras não queriam e gritavam:  
“Não leva Adele a flor do lírio é bela”  
mas Adele me arrastou pra Casa de Massagem  
Cheguei lá, Adele me entregou pra um velho milionário  
que me mordida e me furava  
13 anos eu tinha  
Adele é uma falsa. Adele é uma vaca. Uma tartaruga pesada  
Uma frankesteniana

### **ANGELO**

Então Adele é má?  
Te vingas coloca uma serpente n´água que ela toma banho  
amoníaco ou água no ouvido-dela enquanto dorme  
Eu voguei triste sempre na estrada-da-Infância  
eu não ficava nu na beira do lago como as outras crianças  
esse cheiro-de-eucalipto deixa o meu nariz-alérgico-irritado  
o calor da Sauna é asfíxiante.  
uma floresta nebulosa um inverno tenebroso quente.

## **JOÃOZINHO E MARIA PERDIDOS NA CIDADE DE VIDRO, FERRO E CONCRETO ARMADO**

### **ANGELO**

Então se Adele é uma bruxa nós estamos em meio a um conto de fadas, eu e você somos João e Maria, é isso, Adele é a madrasta má, você é Marianinha eu sou o Joãozinho.

### **MISS BLAIR**

Brincar de Joãozinho e Maria, doces de super mercados, o Super-mercado é a floresta assombrada e suas preteleiras estão cheios de doces confeitados. A madrasta má Adele nos deixou perdidos nessa floresta de ferro, vidro, e concreto armado. Adele nos atirou sem dó nessa selva da cidade. O que vamos fazer? Como faremos para voltar para casa de Massagem?

### **ÂNGELO**

O reverendo é o nosso pai. O reverendo é a autoridade paterna . É o nosso pai

### **JANE JOIA**

O reverendo Pai. Ele ouviu a madrasta má que quis atirar os filhos na selva da cidade, perdidos, nos estamos estamos perdidos, Mariazinha. Cidade escura, mal assombrada. Uma peste medieval invade a selva de pedra, vidro e ferro. Cidade tom sépia que envolta está em bruma escura de um buraco todo industrial. Uma intoxicação de agrotóxicos.

### **ÂNGELO**

Seremos contaminados Mariazinha através das verduras e legumes que comemos.

### **MISS BLAIR**

Seremos contaminados Joãozinho. Alimentos químicos cancerígenos Joãozinho  
Os doces da bruxa Adele comprados no supermercado também são cancerígenos.  
Morreremos de câncer, Joãozinho

### **LOBO-PODRE**

Vocês são a cruzada de crianças, eu sou aquele cachorro vadio de pescoço magro com um pedaço de couro amarrado, ensinado o caminho errado. Eu não um cachorro bom eu sou um cachorro mau. Não tem autoridade, não tem pai, deus salve a Rainha e seu império babaca, só anarquia, só tem caos, nada, nunca, nada, nunca, nada, nunca e caos. Todos governam, todos se governam, vamos atacar fogo nesse Super-Mercado, crianças, cruzada de crianças, tocar fogo nesse super mercado “Paraiso do Credito”, a Rainha será carbonizada no ato em que compra e come , queijo cabra aromatizado com pimenta, cerveja, whisk e queijo gorgonzola, agora e na hora do chá inglês, peixes e frituras, morte! .... Não tem rainha, não tem império, vomito no pudim-com-uvas-passas-e-groselhas da rainha ....não, nunca e nada. Cavalosbostas fodase fodase o sol panaca.

### **ANGELO E MISS BLAIR**

Você nosso cachorro vadio Lobo Podre, guiado por ti nossa cruzada infantil conseguirá fugir dessa floresta de ferros, ninguém te matará, pois só tu saberás o caminho de louca-saída, E você Jane Joia é aquele passarinho canoro que sem querer comeu as migalhinhas de pães que marcavam as pistas de volta para casa, embaralhando e perdendo os caminhos dos irmãozinhos.

### **JANE JÓIA**

Cidade sinistra! E esses super-mercados com seus seguranças gigantes, dragões armados até os dentes, dragões do extermínio? E essa Go-girl-no-caixa eletrônico, boneca-máquina-caixa do Super-Mercando perguntando pelo cartão de crédito do super mercado,

### **ADELE FATAL**

Srs. Crianças tendes o cartão de crédito do Supermercado, Paraíso do Crédito?

### **LOBO-PODRE**

É monstra de 3 caras com coxa e vulva de fora, é besta 666, La deusa Del Consumus.

### **ANGELO E MISS BLAIR**

Isso é uma cruzada de crianças ou uma guerrilha de guris??

### **LOBO PODRE**

É isso Joazinho!

É isso Mariazinha!

### **ÂNGELO e MISS BLAIR**

E quando voltaremos par a casa?

### **LOBO PODRE**

Só quando estiver morta a Madrasta-Raíinha, tocaremos fogo no super mercado para matar a besta da caixa registradora, a madrasta e a Rainha e por fim na autoridade.

### **JANE JOIA**

Me sinto num conto de fadas, idade média de conto infantil.

A mãe nos deixa infantilizados, os cartões de créditos nos deixam infantilizados, matemos nossas mães que nos que deixam infantilizados.

### **LOBO-PODRE**

Adele-Besta-666-Caixa-do-Super-Mercado. Matemos nos mães-madrastas.

## **O SIGNO DO CRÉDITO**

### **ADELE FATAL**

Nasci sob o signo do crédito, os objetos do consumo são os astros que regem a minha vida moderna, uma conjunção astral de produtos e produtos, uma rosa mística, uma mágica, eu a Santa da Mercadoria, os objetos-produtos do consumo acenam em minha direção todos os segundos, não há um único momento que eu não seja solicitada por suas fúrias, eu os desejo ardentemente, seus efeitos publicitários sedutores despertam nos órgãos dos meus sentidos, uma necessidade carnal, perdida e achada nesse mundo de compras e compras, desequilibrada, tentando achar em alguém ou em algum objeto um equilíbrio para o meu personagem de Santa entre compras e compras.. Rezo, somatizo, entro em transe místico, uma sintonia mercenária, um efeito de compra, compra, compra, uma energia consumista me atrai, me ataca.

Eu que não comprava nada, que nunca comprava, e que entre freiras humildes vivia, eu também uma freira, até fizera voto de pobreza, por obrigação de santa-congregação, como Cristo que também vivera em total pobreza. Eu que era de Cristo esposa Madalena. Não comprava nada. Nada vendia. Exilada do consumo entre as paredes de renúncias de um convento. Agora estou e sou consumida, o fogo ardente do consumo se apossa do meu corpo e ardente meu corpo é só consumo, só compra e vende e produto e fogo, incêndio de tanto produto, crédito e mercado super.

## **OBJETOS-FANTASMAS**

(Lobo Podre escondido atrás de uma prateleira do super-mercado, fingindo ser a voz dos objetos-fantasmas)

Você quer comprar deusa? Eu me vendo, eu me vendo pra você, Madre-consumista. Eu sou um bom produto. Eu não quebro e se quebro, quebro na hora certa de fazer outro crédito.

### **ADELE FATAL**

O objeto é meu, estou usando-o com suprema confiança, mesmo que eu só tenha pago o valor da entrada da compra e ainda me falem 35 mensalidades, mesmo que os fantasmas dessas 35 mensalidades me assombrem todas as noites no meu leito de sono e morte, mesmo que eu só tenha pago o valor de entrada eu tenho uma certeza, uma confiança, esse objeto é meu, ele me pertence, ninguém poderá me tomar, pois tenho o contrato macabro das prestações que é o texto mágico da minha liberdade e da posse do meu objeto amado, tenho liberdade toda para usá-lo - e posso usá-lo e abusá-lo, gozá-lo dentro de mim, senti-lo nas minhas entranhas, é meu, é meu, é meu, ninguém, nenhum tribunal, nem terrestre ou divino me recrimina. Liberta, liberta.

Só tem uma ressalva, o tempo que levo para pagar meu amado e o

que ele dura, é o tempo que o uso, ao pagar a última prestação ele quebra, meu amado se quebra e é o fim do meu objeto de desejo e sexo.

Só de pensar que posso desfrutar do objeto-amado antes de quitada a última prestação me gozo toda, logo que pago a entrada já posso gozar do meu objeto desejado, me gozo toda, paguei a primeira prestação peguei o objeto-produto, paguei, paguei.

### **UM OBJETO FANTASMA SOLANDO**

(Lobo Podre escondido atrás de uma prateleira do super-mercado fingindo ser a voz dos objetos-fantasmas)

É verdade Rainha do Crédito, atriz dos Supérfluos, duro o tempo que me pagas, depois quebro, reza uma lenda que o meu funcionamento está ligado a minha decadência, como um amargo-cordão-umbilical-mecânico. Pagou a última prestação, quitou? plaft, e pode me jogar na lita de lixo, costuma-se dizer que as firmas americanas que nos criam fazem coincidir o nosso ocaso com a quitação da última mensalidade.

### **ADELE FATAL**

Vou as compras Alga me convoca, algo convocando o meu ser compulsivo de compra, sou uma compradora compulsiva, o crédito é a minha nova fé, dia e noite oro, rezo e medito para ele. Ouço as vozes e vozes das ofertas ecoando em todos os santíssimos, mercados ecos e ecos de vozes-ofertas solicitando o meu desejo de ávida consumidora.

Ávida-dolar. Vim comprar a prestação,

69 suaves e profundas prestações

### **REVERENDO-DEUS-CONSUMUS**

Bom dia Santa das Geladeiras abertas, qual a compulsão agora???

Qual a tara de objetos????? Pode entrar a loja é sua, os produtos a crédito todos são seus, pode levar, pode gozar até aqui no meio do super mercado se quiser, se o desejo for demais, e se tiver pressão-compulsão prá gozar já.

Os produtos são assim mesmo, uns oferecidos sedutores.

Vivem sempre se oferecendo a créditos suaves e a horrores, 69 prestações, muitas mensalidades, muitas masturbações suaves.

O crédito está entranhado no nosso sociológico moder-nus, está penetrado no nossos-convivêncius. Vem, te ajoelha e reza, pois aquele que arrastou o rabo e o joelho no chão é de ordem orar a deus e ao demônio, coloca toda tua fé em mim, Deus-Consumus.

Antes não vivia-se sobre o signo do crédito, vivia-se um outro signo astrológico, outra astrologia, era um outro horóscopo, vivia-se um outro tempo místico, era o tempo da noção tradicional de propriedade . Hoje o signo supremo e todos os 12 signos giram giram ao redor do credo-crédito. Hoje os objetos são práticos, efêmeros, voláteis, escorregadios de tantos e tantos que são inventados, mãos mecânicas com dedos que coçam costas, chegam e somem das nossas mãos como sabões de Omo, frágeis, lisos e quebráveis.

## **OBJETOS-FANTASMAS**

(Lobo Podre e Jane-Joia escondido atrás de uma prateleira do super-mercado fingindo ser a voz dos objetos-fantasmas)

### **JANE-JOIA**

Nós estamos aqui na prateleira do super-mercado te esperando, Deusa Compulsiva de Consumo. Nós somos práticos, belos, baratos, gostosos e de boa qualidade, nos somos o teu desejo mais obscuro, o que está lá no fundo, nos somos lata, caixa, pacote, garrafa, embrulhos nos somos Enes-objetos-emprateleirados-oferecidos. Como aquele anão misterioso e malvado, habitamos a goela profunda dos teus desejos de sombra, somos o teu abismo das gulas e grutas escuras.

Voamos, circulamos por todos os tempos

Por todos os comércios

Por todos os contextos moder-nus

Sempre na frente

O capital, vil dinheiro, deu-nos asas celestes

Nós é que somos os livres no contexto modernus

### **LOBO PODRE**

Vem, nos toca, nos compra no crédito

Em 333 suaves prestações ou em 666.

Nós nos entregamos logo logo.

Você terá a nossa posse após pagar o valor da entrada ao pagar-o-estrago da primeira prestação. Aí, já podes gozar de nós, nos consumir, nos chupar e nos engolir. Há! Há!

Há

Que felicidade a nossa, ter uma Senhora tão bonita e bondosa como nossa dona-de-goço.

## **ADELE FATAL**

“A antecipação do gozo no tempo”

gozo logo que pago a primeira parcela da prestação  
muito antes bem antes do tempo do vencimento

gozo antes do tempo

porque quando vencer a última parcela do pagamento e chegar o tempo-verdadeiro-da-  
quitação, minha televisão já terá pifado e até terei que correr imediatamente as lojas de  
eletrodoméstico para comprar outra vez uma nova no crédito. E lá vai crédito  
novamente, e é pau no crédito. Avé cheia de contas a crédito e de vencimentos  
angustiantes.

Tenho diante de mim 69 meses de prestações de um geladeira da Atlântida

Que desespero, que luxo-divino

Tem asas geladas

Gelo tudo mágico

Tomo água gelada

Mágica elétrica

Água elétrica

Batizada-eletrica-gelada

## **REVERENDO-DEUS-CONSUMUS**

Crianças olhem só, eu sou um Pai Noel Eletrônico, um Robô-Noel, uma mãe protetora,  
todo o colo maternal financeiro, colo e carinho.

Eu sou o mensageiro do crédito. O último Cavalheiro, o Cavalheiro supremo do  
Crédito. E esse Super Mercado o Paraíso-do-Credito é meu, sou eu o dono dele, o meu  
Super Mercado tem paredes, tetos, janelas, piso e portas de Chocolate Copenhague,  
doce e doce é o meu chocolate de sonho e de fadas como aquela casinha mimosa,  
telhados de chocolate, paredes de biscoitos e janelas de jujubas que Joãozinho e Maria  
encontraram perdidos no meio daquela floresta de contos.

## **ADELE FATAL**

Eu mesmo compro tanto, eu mesmo esqueço de pagar, e não tenho consciência clara  
nem do que compro nem do que deixo de pagar. Endividada, até compro outro produto  
como consolação daquele que não consigo pagar e de dívida a dívida, de crédito a  
crédito, coloco a prova todo o auge da minha irresponsabilidade humana, nessa  
girândola social de crédito e compra e dívida e compra ...

## **REVERENDO-DEUS-CONSUMUS**

*Comprem em crédito, comprem em crédito, eu estou vos pressionando, eu sou o Deus  
do Crédito, compre, e ponho mais pressão, comprem meus produtos a crédito.*

(Deus Consumus flutua sobre os produtos do supermercado, voando e extasiando os  
consumidores com seu show-áereo-publicitário, pára em cima de uma pirâmide de  
latas de extrato de tomate. Lobo Podre saca do bolso da calça um revólver e dispara um  
tiro no ombro de Deus-Consumus, como querendo detonar-lhe a asa que propicia vazio-  
voo-promocional, o voo decresce, Consumus cai, desaba esparramado sobre o montulho  
de latas de extrato de tomate, Lobo dispara muitos e variados tiros que perfurando as



para nós não interessa se rouba o Quê e Porquê  
já estamos acostumados com tantos n°\$-violentos  
Você só nos interessa porque habita os  
subterrâneos da TV essa milésima-Maravilha-do-Mundo  
então você existe, temos perfeita-convicção-disso

## **SESSÃO - PERGUNTAS&RESPOSTAS**

### **PÚBLICO Nº 1**

Alô, Lobo-Podre!  
Estamos falando com você pelo telefone  
Você nos ouve?  
Nós estamos vendo você!

### **LOBO PODRE**

Eu estou ouvindo  
daqui da cela eu vejo as câmeras na minha frente  
Eu ouço vocês pelo telefone  
Eu entrei pela porta do Banco as duas da madrugada  
& immobilizei com uma metralhadora o segurança  
que brincava com uma pistola-de-plástico

### **PÚBLICO Nº 2**

Você está arrependido Lobo-Podre?

### **PÚBLICO Nº 3**

Quando você mijar a cor da sua urina é Laranja?

### **PÚBLICO Nº 4**

Você tem olhos azulados.  
Ou você usa lentes de contacto?  
Ou colocaram gelatina-azul na frente-da-Câmera?

### **PÚBLICO Nº 5**

O teu pai comeu manga com febre quando menino?

### **PÚBLICO Nº 6**

Qual a cor da tua cueca Lobo-Podre?

### **LOBO PODRE**

Eu estou aqui  
Eu estou vendo vocês  
Vocês estão me vendo?  
Estou com um fio-cabo-de-câmera-enrolado-no-pescoço  
não fiquem pensando em suas casas  
que eu estou me enforcando

### **PÚBLICO**

Não estamos pensando nisso, Lobo-Podre

Somos muito otimistas

### **JANE-JÓIA**

(Aparece na frente das Câmeras)

Lobo-Podre sou eu Jane-Jóia

Tua namorada eu vim TVisitar

Olhe como eu estou brilhante meu amor

### **REPÓRTER**

Muito bem! Maravilhoso!

Então olhe para as câmeras minha querida

Mostre para o Público

que você é uma namorada-dedicada

Ama o amado Ladrão preso na Prisão que bão!

Olhe para o público minha querida

mostre que você ama o seu amado e sente sofrer por ele

### **JANE-JÓIA**

(Faz um numerito ridículo com Canto&Pantomima)

Lobo-Pobre é meu amado

Lobo-Podre é um descarado

Lobo-Podre é um desazado

### **REPÓRTER**

Mas você ama ele não é filhinha?

### **JANE-JÓIA**

Amo ele e amo a TV e a TV nos ama-ambos. Eu e Ele.

### **REPÓRTER**

E a TV ama você e ele e a TV acredita em você!

É a maior-amação e todos nós existimos

Não é TV?

### **TVMONSTRO**

Todos nós existimos, mas, como na Santíssima Trindade, O Pai reina sobre a Trina. Na Realidade: A TV Existe, os Outros advém de sua Ridícula-Graça & Amém. Vejam a minha Boca-Olho. Bocolho. Eu como Imagens Eu Trituro Miragens. Mastigo cozo com fogo na minha goela. Depois cuspo, vomito seres que vão habitar o mundo-novo-fictício, pois eu é que sou a hiper-realidade-moderna. Todos os seres desse planeta são paridos no meu-olho-proveta-câmara,

### **PÚBLICO**

Sim mãezinha, a benção mãezinha, vamos dormir um pouquinho,

daqui a pouco voltaremos para mamarmos o leite-do seu peito-olho

Boa Noite,Lobo-Podre!

### **LOBO PODRE**

Boa noite !

(Desligam as Tvs e dormem)

## **OLHAR-FASCINANTE**

### **ELAS**

O Reverendo tem um olhar-de-Furor-Fascinante  
que quando nos atinge perfura o ânus-do-nosso-coração-aflito  
tem um aceno com a língua impressionante  
Verte água da nossa-gengiva  
tem um cacete-magnético que ao nos encontrarmos  
testa a testa com ele  
para recebermos a benção  
escorre leite das nossas mamilas  
Mamãe eu quero Mamãe eu quero mamãe eu quero mamar

## **ORAÇÕES (Num parque verde da cidade)**

### **REVERENDO**

I

Persigam o índio fugitivo que recusa o rito ele deve ser morto pela bala justiceira de uma pistola cristã, depois fervam num caldeirão com imundices regionais para os jacarés e as onças comerem.

II

Eu quero ser martirizado, que uma tribo de índios canibais me devore numa refeição como se come um risoto de frango. Agora e na hora da minha morte.

### **TODOS**

Amém!

III

### **REVERENDO**

Jejuai jejuai

Comer perverte e corrompe os intestipas provoca fezes  
Comer prova mal-intento. Merda! A fome é doce-alimento  
O meu corpo está possuído por uma sensação-de-ausência-Gástrica  
Tomo água apenas para que meu intestino não vire já um torrão de Brasa

IV

& quando vossos Intestinos rebeldes reivindicarem, entregai-vos a promiscuidade sexual. & mete & chupa e amassa & rola e morde & espreme com gente-bicho-ferro-instrumentos-plásticos

É a devassidão-Mística o templo-do-prazer

V

E desta forma eu me elevo & sempre & mais para o alto  
Como uma pomba-louca-histórica  
fulminada por explosões-de-raios-luz  
O Deus da Pomba Grande

## **ÂNGELUS ÓCULOS ESCURO – ANJO KITSCH**

## **ANGELO**

Coloco meus óculos escuro, dia-noite, vejo luz-escuro, dia-noite, Todo dia é noite, luz é escuro. Anjo-kitsche. Eu sou um garoto nostálgico. Um ângelus antigo.

Um antigo no caos e no entulho do moderno, fico um anjo kitsch

Verniz de uma era de patriarcas e mobiliários fixos. Eu sou um arcanjo-triste, eu sou um garoto romântico meditando meus móveis antigos, grandes salas e quartos sonhadores, amentando meus móveis modernos mínimos, o tom sépia dessa cidade pesadelo, atmosfera tenebrosa, tensão e medo, temo só de pensar que em alguma esquina escura posso topar com algum personagem aterrorizante, um robô maligno, um monstro eletrônico, corpo de homem e rosto de ventilador ou cabeça de lobo e tronco e membros mecânicos, monstros comedores de moças românticas, e rapazes adolescentes apaixonados. Cidade gótica, maligna, inóspita, terra inabitada, inferno e babel de ta-ti-bi-tatis semânticas, inferno de semióticas, choro lágrimas ácidas, lágrimas artificiais, chove o tempo todo chuva ácida, cidade das luzes, city das desgraças, ácida a minha melancolia adolescente, ácido-angelus, rio, tento, tento gargalhar, chuveiro hidráulico, choro lágrimas de plástico, poluição hídrica essa dos meus sentimentos adolescentes, neblina aborrecente, tento, gargalho, esgotos entupidos, água acumulada, cidade inundada de tanto que a população indócil atira lixo nos esgotos que entupidos, não escorre água da chuva ácida, ratos podres aí as minhas lágrimas de acrílico e acetato. Desato minha gravata lilás, ela me enforca, força convencional que sufoca os meus hábitos jovem, gravata cheia de personagens de histórias em quadrinho tentando personalizar meu mundo, meu mundo é o de dúvidas, não consigo me libertar dessa infância de fadas e de ângelus, ângelos que viram diabinhos adolescentes com seus tridentes quentes, frios. Mesmo em área aberta, áreas verdes, parques e jardins de gótica cidade, me sinto sufocado, sem ar nem sei como e onde respirar, ar... e porque é escura e cinzenta a cidade poluída vejo-a escura sempre, mais escura ainda atrás das lentas escuras de escuro óculos, aura escura, Ângelus, eu óculos escuros, uso, desuso, uso. Coloco meus óculos escuros, dia, noite, vejo luz-escuro, dia-noite, todo dia é noite, luz é escuro. Anjo-kitsche.

## **LAMENTUS ECOLOGICUS**

### **MISS BLAIR**

Da terra desolada da selva da cidade já não brotam mais jacintos naturais, só jacintos artificiais de plásticos, não existe mais restos de canteiros de terra no entremeio dos asfaltos e nos quintais acimentados das casas na cidade-petrificada, então, não podemos mais plantar nossos jacintos naturais. Quando cai do céu uma grande tempestade, a cidade por falta de terra que absorva a água, de tanta enxurrada, fica toda alagada e o castigo que Deus deu aos da terra e poupou Noé se atira sobre nós, casas e almas alagadas, pessoas mortas, automóveis afundando, cidade afogada, pólis-praga. A população-apocalíptica, cega muda e surda joga lixo e entulho nas ruas, que em dia de dilúvio são levados pela água e acabam entupindo os bueiros, galerias e córregos da cidade, fechando as saídas e inundando a metrópole abandonada. Que saudades dos meus jacintos naturais.

### **ÂNGELO**

Não fique assim nostálgica, mesmo assim em plásticos, te acham a menina dos Jacintos.

### **MISS BLAIR**

Ângelo oferece flores, jacintos para Miss Blair que adora flores, que adora natureza, mas ao invés de lhe oferecer flores naturais de jardins cultivados, lhe oferece jacintos de plástico.

**ÂNGELO**

Toma esses jacintos, adoras tanto flores e seus perfumes.

**MISS BLAIR**

Adoro flores naturais e as que me das são de plástico.

**ÂNGELO**

A partir de hoje te chamarei a menina dos jacintos

É que me chamam o Anjo Kitsch, excessos e excessos de sentimentalismos, e como tal ofereço cópias em vez das originais, esforça-te e no perfume da cópia sentirás o perfume da original. Cheira e sente o meu amor no perfume dos jacintos de plástico, no perfume do amor-cópia sentes um amor original.

Mesmo assim criamos nosso pequeno jardim de jacintos, nosso pequeno paraíso, nosso cantinho de éden, nessa metrópole de sombras.

Ó Charlotte amada-virtual, porque me abandonaste em terra abandonada. Pobre Werter, cartas e cartas, terra árida, amante abandonado, cama de asfalto, pó e cinza, selva de poluições, céu sinistro, cemitérios, tumbas, enterros, pistolas, urubus. Estamos afundado. Terra desolada, esqueletos de automóveis, cemitérios-sucatas. Selva de chumbo, caminhões de guerra, fogo e calor. Não esquece os jacintos, coloca num copo d'água, senão eles morem de nostalgia. Disseram de ti a menina dos jacintos arrancados da terra, fabricados de plásticos, oh! meu amor! se morro de paixão é artifício. Saudade artificial, jacintos de plástico. Vou me suicidar vou tomar uma caixa inteira, 30 bolinhas de anfetaminas

(Miss Blair toma-lhe a caixa de nembutal anfetaminas)

## A FESTA

Presentes: Adele Fatal e o Reverendo

Miss Blair	Angelo
Lobo-Podre	Jane-Jóia
O Coveiro	o Repórter

**LOBO-PODRE**

(Para o Reverendo)

Conceda-me essa contra-dança?

**REVERENDO**

Pois não Cavalheiro

**ANGELO**

Eu não sei dançar

eu nunca senti alegria nas festinhas-infantis

eu não consigo acertar o passo  
eu me sinto ridículo assim-aqui

**REVERENDO**

Adele o espírito é uma máquina  
que precisa sempre de combustível-novo  
o Senhor-Santo-Pai  
o abastecerá-sempre

**ADELE FATAL**

Amém!

**LOBO-PODRE**

A Grande-Meretriz da Babilônia está na festa

**JANE-JÓIA**

Onde? Me apresente preciso conhecê-la

**ADELE FATAL**

Muito prazer!

**LOBO**

Veja, ela está dançando com o reverendo, cheia de nomes de blasfêmias  
e tem nas mãos uma taça-de-ouro cheia-de-Abominações  
e de imundices de sua fornicação e está escrito em sua testa o nome:

**JANE-JÓIA**

Mistério, a Grande Babilônia, a Madre-Mãe-Fornication  
e das abominações da terra  
Ébria do Sangue dos santos & dos mártires

**ANGELO**

Dança esdrúxula  
eu não consigo me sentir animado. Essa Música!

**MISS BLAIR**

Quanta alegria invade a Festa

**ANGELO**

Música que deprime aos meus neurônios

**JANE-JÓIA**

Eu sempre me saí bem nesses bailinhos

**ADELE FATAL**

Essa louca dança tão frenética (É Jane Jóia que dança)

**ANGELO**

Parece que as pessoas estão rindo da minha depressão



Sim, yes, está bem, tá legal, obrigado, tchau (Desliga)  
(Fala aos outros que esperam)  
Ele não vem, ninguém vem, podemos dançar sossegados  
(Uivos-farra)

**COVEIRO**

Eu amo você.

**JANE-JÓIA**

Com esse olhar tão indiferente?

**COVEIRO**

Eu só sei olhar assim. Não percebeu ainda que eu sou vesgo?

**JANE-JÓIA**

Eu odeio Você!

**LOBO-PODRE**

Então pare de me procurar de me seguir de ficar apertando o meu órgão genital

**MISS BLAIR**

Me dá um beijo-na-boca

**ANGELO**

Beijo-na-Boca é uma coisa-ardente, se a gente se beija assim  
nunca mais se separa

(De fora alguém bate palmas, alguém corre a porta, atende  
e volta com o bilhete e entrega ao Repórter, os todos cercam o Repórter que lê o bilhete)

**BILHETE**

**REPÓRTER**

Queridos amigos bruxos dançantes  
que vieram prestigiar o nosso bailinho  
se divertiram beberam comeram dançaram gozaram  
são pontualmente 5 da manhã  
59 minutos 59 segundos  
tocaremos agora a última-música  
a úl ti ma Aproveitem bem  
obrigado por vossa bela-presença  
nos encontraremos na Próxima  
Boa –Noite. Um beijo. Adeus

(Todos dançam a última, como um fim-de-noite, bêbados  
cansados, sonolentos, arriados, vão saindo do baile, cambaleantes  
se desvestindo, até que a música cessa)

## PIC-NIC

### ADELE FATAL

Vamos sair para um pic-nic, preparem a lancheira toca-disco Vai ser divertido

### REVERENDO

Adele a terra prometida é muito distante

### ADELE FATAL

Mas nós não vamos atrás da felicidade eterna  
Apenas um pouco de lazer

### REVERENDO

Adele quando se parte se parte por inteiro  
Organizaremos uma Cruzada-Moderna  
cheia de efeitos-spielberg-especiais  
conquistaremos a Terra-Santa o Santo-Prazer o GozoTotal

### ADELE FATAL

O Sr. tem certeza Padre-Santo?  
Conquistaremos?

### REVERENDO

Total ! Partamos

### ADELE FATAL

Meninos vamos andando O Pic-Nic

### OS JOVENS

O Pic-Nic Adele?  
Que legal ! Adoramos Pic-Nic !  
No Bosque-Municipal?

### ADELE FATAL

Não, na Floresta-Negra do Inferno-Verde  
(Partem com lancheiras num automóvel)

## DANCING-MEDIÚNICA

### LOBO-PODRE

Feiticeiro Babá  
Curandeiro dos bons  
Doutor PHD em Ciências-Ocultas-Mediúnicas-e-Paranormais  
Tem 7 sopros, vai virar pedra  
espanta espíritos-abusados  
pegou uma papeira que desceu pro escroto  
o saco dele ficou como um Cogumelo-Atômico  
dá baforada num tarugo de tabaco misturado: pó-de-membro-de-boto e

fermento de diarreia de rebento de puta empestada de doença braba e piolho chato de pentelho dum crioulo doido que passa o dia comendo sujeira num montulho-de-ferro-velho. Feiticeiro-Babá. Médico, benzedeiro, curador, Pajé, Pai-de-Santo. Marquei uma consulta com Mestre Babá, um amigo me indicou os serviços do feiticeiro e disse: Lobo-Podre Babá é homem de serviços-pesados. Pra cavalo, Caralho! Esse amigo tinha um tumor-brabo em cima do peito que não sarava nunca, já tinha ido ao médico que sarjou com um bisturi! Inchou de novo, foi num Psicólogo, o psicólogo disse que era-emoção-forte-somatizada, ficou tão sugestionado que quase morreu com mania-de-perseguição, foi pra Acumpuntura, tão-tenso, pegou um tétano das agulhas-enferrujadas. Já estava com a vela na mão: aí levaram pro velho Babá, o velho defumou, soprou, babou durante 7 dias. No final o doente levantou, dançou, esperneou e foi trepar numa baiúca com uma puta.

(Lobo-Podre está no Consultório do Feiticeiro Babá no meio de uma Floresta-Negra-do-Inferno-Verde. O Consultório de Babá é um misto de: Consultório Médico ou Dentário-Sofisticado (dentes cheios de computadores) com o interior dessas malocas Indígenas onde os Pajés fazem seus Catimbós. Luzes, refletores de teto, pisca-pisca, bola-de-Cristal, estroboscópica, Luz-Negra, som altíssimo-elétrico com um clima daquelas discoteques do Tempo de John Travolta)

## **BABÁ**

Pode arriando as calças & deitar no chão meu-moço.

## **FEITICEIRO BABÁ**

### **BABÁ**

A sessão é dolorosa mas é providente, mas tem mal-olhado meu nego  
Olho vesgo, olhotroncho de mulher ciumenta & marido vingativo  
Macaco de polícia de mira, tem bandido querendo enfiar punhal no  
teu saco pra arriar tua valentia.

& voa & zoa  
rola  
asa-de-besouro  
bosta

eu vou deixar a tua musculatura toda trancada como parede de concreto enfio nas tuas  
veias via poros: Agulha, alfinete, prego & pedaço-de-arame te segura meu cabra

bafo bafa  
poeira zoeira  
tronco de bananeira  
e peito-esperra-leite  
fui-fúria

tronco-de-aço meu filho pode bater martelo, machado, picareta  
tá tudo fechado & toma essa garrafada pra ficar com o pau torto&afoito

tira a zoeira  
tira a azarenta  
tira o tiro-tiro

Você vai ser Cavalo-de-Aço meu filho pode brigar com um Dragão  
Teu corpo extintor de incêndio braço de boxe coice de Touro Brabo

Arranca toco  
Trota, rebuceteia

trinta-soco  
saúde-vermelha

(Lobo-Podre está todo espetado de prego, alfinete, agulha, espinho-de-Laranjeira – como essas galinhas-assadas que servem de despacho nas macumbas, a Floresta invade o consultório, galhos, folhas, arbustos entram por janelas portas paredes racham)

Metamorfose  
Gente vira Bicho  
Ô Xente diabo me segure  
Pé-de-pato mangalou 3 vezes

Babá balançou  
Tiatiatiatia...  
O maracá  
Balançou  
Esperma espirrou  
Tiatiatiatia....

(A procissão invade o consultório-selva e arrasta Lobo Podre e o Feiticeiro, obrigando-os a seguirem com a cruzada-moderna em meio a floresta em tempestade.)

## PROCISSÃO

(Misto-de-bloco-de-sujos do carnaval como aquelas Cruzadas-Medievais que iam brigar pelo Santo-Sepúlcro, festa e martírio, a frente: O Reverendo numa mão: a Bíblia, na outra: um Megafone onde ele-berra para fauna fera da Floresta-Negra do Inferno-Verde. Miss Blair/Lobo-Podre/Jane-Jóia/ Ângelo/Repórter-de-TV. Uns levam incensórios, outros bebem, outros tomam comprimidos, outros cortam Pulsos, outros se aplicam pico, outros tomam chá de cogumelo, crack, cheiro-de-lança-perfume, Miss Blair grita histérica)

## O FIM DA CRUZADA

### REVERENDO

Adele minha seguidora fiel, minha procissão-zorra, meu círio-suruba, temos que fugir Adele do mundo-pavoroso. A civilização-humana é uma maldição, gente comendo carne crua de gente com massa de tomate, mostarda e maionese.

Esses monstruosos projetos-internacionais, as mídias esses elefantes das trans-comunicações a invadir o espaço-sagrado das nossas-meditações. Estamos nus em meio as megalópolis-gélidas, estamos sendo caçados por Cães-de-Caça-Andróides. Vamos fugir meninas, venha Adele, precisamos encontrar um abismo onde possamos repousar. Eu sou o caminho a verdade & a ruína, ninguém chegará a Perdição-Total senão por mim

### ADELE FATAL

A Cachoeira !  
A Cachoeira Mestre Santo  
Nos lancemos Nela

## **REVERENDO**

Passamos por todas as perversões que o mundo-oferece, atravessamos o Pântano-do-Mal. Pagamos todas as nossas Malditas-Dívidas. Chegaremos até a Casa-do-Senhor-Nosso-Santo através do Abismo-da-Cachoeira.

(A New-Cruzada se atira no Abismo-da-Cachoeira  
Lobo-Podre apavorado fogo em Direção a Cidade)

## **O COVEIRO DE HAMLET**

(Uma cena ocorre paralela a cena do coveiro no cemitério,  
Lobo Podre perambulando pelos subterrâneos da cidade.)

### **EGO-1 DO COVEIRO**

Esse junkie deve ser enterrado em santo barro melado vomitou no dogma e cuspiu na própria salvação? Cuspiu hóstias, bolas de caralhos e ainda quer ser enterrado sobre a cruz do pai ou do fantasma.

### **EGO-2 DO COVEIRO**

*É para o Lobo sim, então caga-cava a cova que vai sufoca-lo, um calo no pé da nossa cumbuca, vai pro céu ou vai para o porão do inferno.*

### **LOBO PODRE**

(Falando no telefone celular perambulado pelos subterrâneos da cidade)  
Braços armas e caralho-sujo de Adão coveiro que cavou primeiro, enfiou na terra o sexo, a tara e o trabalho, chutando a bola de todo trambolho. Adão-elétrico-Frankenstein- outsider, underground e subterrâneo.

### **EGO-1 DO COVEIRO**

Cavo instante o sepulcro que vai recebê-lo  
(Cava e Canta)  
Jovem, jovem amava  
Berrava, fodia e vomitava  
Agradável vomitava  
Agradável o uivo parecia, agradável a vida  
Se divertia, passava o tempo  
corroía o jeans da calça desbotava,  
o jeans azul virava jeans cinza,  
o bom ruía nada traz o bom, vomita a vida, agradável.

### **LOBO-PODRE**

(Lobo podre fala no telefone celular com o Coveiro, em voz-fantasma.)  
Não sei o que faz esse homem-escuro que berracanta enquanto rasga o cu da cova, o cu da terra, ou o próprio. Não tem consciência do seu cu enquanto caga-cava. De tanto cagar o cu já sabe o ócio e o ofício. De tanto cagar-cavar já se acostumou ao cantouco e ao traje de morte.

## **EGO-2 DO COVEIRO**

(No celular)

Meto essa pá na tua cumbuca, arrebento teu crânio, daí ficas zozzo e pirado.

## **EGO-1 DO COVEIRO**

(Canta)

A idade-monstro de garras, enfia suas garras de sexo nos buracos das minhas idades e me arrasta para o cu da terra como se de pó eu não fosse e de pó da terra eu não cheirasse.

(Dá uma cavada, revira a terra aparece um crânio)

## **EGO-2 DO COVEIRO**

Aquele Crânio tinha uma língua & podia outrora cantar

E agora está em poder do Senhor-Verme

Descarnada a boca-partida

E batido Crânio pela enchada-do-Coveiro

Evolução Revolução Darwim

Ossos que só servem para partida de fut-Krânio-Baal

(Lobo Podre invade o cemitério voando alucinado numa motocicleta negra, com um capacete negro. Próximo aos Coveiro ele pára e desce da motocicleta.)

## **EGO-1 DO COVEIRO**

Quer jogar bola comigo, besouro rola bosta, nesse féretro-infecto?

## **LOBO-PODRE**

Quero corvo-jogador, jogador de jogos-ferétro-futebol.

(Os dois EGOS do Coveiro colocam o crânio no chão, dão um chute na bola-caveira, jogam, os Dois-Egos-d-Coveiro e o fantasma do Lobo.) (No jogo o coveiro faz o gol – entre duas sepultura e Lobo-Podre perde.)

## **LOBO-PODRE**

Bola outsider, bosta, deu azar o lance de saco, de testículos inchados o acaso – o chute da bola abolirá o acaso e o azar jamais. A bola o dado o deu bolo e o ocase.

## **OS DOIS EGOS-DO-COVEIRO**

Jamais jogarás uivo-futebol (urra forte)

## **LOBO-PODRE**

O acaso bola abolirá. Eu vomito o caos.

## **EGO-2 DO COVEIRO**

(Canta em hardcore)

A sepultura lúgubre é para o cão.

só um buraco estreito como o cu, é o que convém

a vil hóspede.

### **LOBO-PODRE**

Esse buraco é para quem?

### **EGO-1 DO COVEIRO**

(Canta em hardcore)

A sepultura lúgubre é para um cão.  
só um buraco estreito como o cu,  
é o que convém  
a vil hóspede.

### **LOBO-PODRE**

Esse cu ardente de barro e ranço , urro!  
Estás dizendo que é teu.  
Porque já estás enfiado como uma rola enfiada nesse cu infecto de terra.

### **EGO-2 DO COVEIRO**

Os que estão fora do cu da terra não são donos  
Eu que estou enfiado nele, gozo na lama, e sou seu dono.

### **LOBO-PODRE**

Não é teu só porque enfiaste violento o pau no ânus da terra besta, é para os mortos,  
para o cu deles, não o cu da vida o cu dos vivos, o cu da porta.

### **EGO-1 DO COVEIRO**

É para um louco, louco e podre é para um homem. É para um lobo.

### **EGO-2 DO COVEIRO**

Arrebento o cu da terra, o cu da terra é apertado,  
Doe e reclama.

### **LOBO-PODRE E COVEIRO**

Quando jovem ah! amava hur! o tempo gozava-asa, me consome e me leva ave.

Eu me batia pelas paredes úmidas da vida, geadas.

Amava agradável me consumia agradável.

Amava agradável consumia drogas AH! Há! Cracks! Agradável!

Amava-amava! (Sobe na moto e some alucinado na fumaça da noite do cemitério.)

## **EXÉQUIAS**

( Entra no Cemitério o Coro que canta o Réquiem

Todos vestem macacão cinza

o Anjo nº 1 traz nas mãos um Livro que ele mastiga e devora

o Anjo nº 2 traz uma Pedra-Barro-Terra

o Anjo nº 3 traz um Pacote-Presente (crânio-caveira)

o Anjo nº 4 traz uma incensório que parece uma máquina-moderna

o Anjo nº 5 traz uma enorme vela branca de 1 metro

o Anjo nº 6 traz um cravo amarelo

o Anjo nº 7 traz uma barriga-grávida e uma coroa de 7 estrelas

dos 7 anjos alguns usam óculos-escuros, outros revólveres na cintura. O Coro se arma em fila-Indiana estática. Lobo-Podre invade o cemitério, baleado, ensangüentado, arrebatado. Pára em frente o Coro. O Coveiro já acaba a cova. Inicia o Réquiem em dicção-pauleira cada Anjo recita-canta uma frase)

## REQUIEM

### CORO

Você viveu sempre tão deprimido Lobo-Podre!  
Você nunca conseguiu passar no Vestibular!  
Não escovava os dentes pela manhã!  
Você era extrovertido, mas, no fundo não passava de um tímido-melancólico!  
Não se deu bem no serviço-militar!  
Você viveu sempre forjando uma alegria aparente!  
Você não se divertia nas festas mesmo sendo afrontado!  
Você sempre foi muito pobre de espírito & de estado-material!  
A inveja sempre perseguiu você o Ciúme o ressentimento!  
Você teve uma existência muito mínima, Lobo-Podre!  
A Religião sempre te foi uma coisa desprezível!  
Nunca entendestes o Teorema-da-Santíssima-Trindade!  
Nunca votou sistematicamente nas eleições parlamentares!  
Nunca você se confrontou de fato & de direito. Miserável! Inconveniente!  
Onde está a tua ousadia a tua força de vontade inconformada?  
De que serviu a tua rebeldia?  
Você roubou. Furou. Matou. Enganou!  
O mundo é mesmo uma teia-de-aranha, você escapole de uma cai-na-outra!  
A tua Vida foi sempre cheia de tentações. Voodooos  
Você tinha uma prática sexual muito mal-resolvida. Insatisfeito!  
Você era uma deboche-man, mas no fundo não passava de um grande solitário!  
Sempre comeu mal, vestiu mal, bebeu mal, gozou mal!  
Os teus orgasmos eram sempre encharcados em prantos!  
Você tinha dores terríveis nos testículos!  
vomitava no meio do ato-sexual  
Comia mal! Bebia mal! Sentia mal! Sempre mal!  
Se arrependia de tudo o que fazia. Fracassado!  
Não precisava fazer isso!  
A vida é toda assim um desencontro-interminável!  
Você sempre foi pobre, tão pobre de marré, marré de si!  
Nunca teve posses, bens, possibilidades!  
O que você faz aqui? Passou por todos os lugares!  
O que você procura nesse Lugar?  
Você não se apercebe em que lugar está pisando?  
A tua ignorância-insistência, Homem-Cão!  
Sorri Lobo-Podre é Carnaval.  
O Bloco dança patético nas alamedas-do-Necrotério  
Tragam a oferenda-adereço  
O teu-presente  
Nunca recebeste presente algum na tua existência ansiosa  
Papai-Noel sempre se esqueceu de ti Há-há-há-há-há Lobo-Podre  
Recebe o teu Presente (O Anjo nº 3 entrega o pacote-presente-caveira)

### **LOBO-PODRE**

Não reconheço esse Presente. (abre o Pacote)

### **CORO**

É uma Máscara-Carnavalesca  
Viva o Zé! Viva o Zé ! Viva o Zé Pereira !

### **LOBO-PODRE**

Não consigo decifrar esses Presente

### **CORO**

É o teu ego-Insatisfeito Lobo-Podre Há-há-há-há-há  
Viva o Pereira-Lobo-Zé atrás da máscara-vomita-vidro-o-bloco-mortuário

### **COVEIRO**

Existe uma relação-libido do homem&a terra  
BarroLamaGosmaMorraGala  
ÁguaMeladaLágrimaSêmen  
PóPoeiraFumaça FrutasLegumesErvas  
Serás Sempre Pó Serás Sereno  
Serás Sempre Pó Serás Só

+  
Sós  
Serás sóis  
Seróis  
S.O.S.  
Sereno-só-Sempre  
Sempre  
Sempre Sereno Sempre  
Sós  
Pós

### **COVEIRO**

Uma pá de terra & outra  
Uma carrada tonelada de barro  
o peso terra sobre nosso santo peito tuberculoso  
Que a minhoca coma o que os Homens  
não conseguem decifrar!

## **APOCALIPSE**

(O Anjo-do-Apocalipse em suas mãos o Livro-da-Vida:  
através do qual os mortos serão julgados por obras & abusos)

### **ANJO**

Caiu a Casa-de-Massagem-de-Adele-Fatal, a habitação-dos-Demônios

a guarida de todo Espírito-Imundo, Albergue de toda Árvore-Hedionda  
porque todas as nações beberam a cachaça-de-sua-furiosa-prostituição  
e os sujos-da-terra fornicaram com Ela. & os usuários tornaram-se ricos com Ela  
& felizes com os excessos de suas delícias.

### **ADELE FATAL**

Temos que mentir, mentir em excesso

### **REVERENDO**

A mentira é a chave de todos os perdões e de todos portões.  
Isso verdade ou ficção, Adele-TV?

### **ANJO**

Ai daquela Grande Meretriz  
que estava vestida de linho-fino e de púrpura&escarlata  
e que se adornava de ouro&pedras-preciosas  
Como num momento foi reduzida a nada  
& os sujos lançam pó sobre sua cabeça e fazem alaridos  
chorando&lamentando&rasgando (Zorra-de-pó)  
Quem aí lavou as suas vestes com o Sangue do Cordeiro?

### **LOBO**

Eu não lavei  
eu andava sujo andrajos  
a única calça jeans que eu tinha  
Ficava dura de poeira & de cera de suor

### **ANJO**

Bem-Aventurado  
Os  
Que  
Lavaram  
Seus Jeans, suas mini-saias e suas cuecas  
com o Sangue do Cordeiro

(Nas mãos do Anjo aparece numa nave-espacial, suas janelas são monitores de TV)

### **ANJO**

(Cruzando os sinais e as mensagens)  
E você Lobo-Podre, preso nessa nave-rede-mundial-espacial-cadeia  
amarrado por 1000 anos, toma um selo na tua testa.  
Fecho a nave-espacial, outro selo sobre ela, lanço-a no espaço de sinais que é o Inferno  
ou o Céu. E o falso-Profeta, e a ex-freira da Casa de Massagem, a cantora e o casal de  
namorados e também o Feiticeiro e o Repórter de Tv. Todos no mesmo barco-rede-  
furado-e-platinado, serão atormentados de Dia e de Noite pelos Séculos dos Séculos.

### **REVERENDO**

É o Céu Adele! O Paraíso! Felizes!

### **ADELE FATAL**

O céu é lindo, Very-belo! Felizes!

**ANJO**

E o Inferno & a Morte - os ímpios - foram lançados no Abismo-dos-Sinais  
e aquele que não se achou inscrito no Livro-da-Vida  
foi lançado no Abismo-dos-Sinais. Realidade física ou virtual?

**MISS BLAIR E ANGELO**

(Alegres)

Viva!

Estamos finalmente na Disneylândia

A Cidade-Total-das-Diversões

VIVA!

*FIM*

## REFERÊNCIAS/PLÁGIOS/CITAÇÕES

### LIVROS

A VIAGEM NA IRREALIDADE COTIDIANA - Umberto Eco  
O ANTI-CRISTO – Friedrich Nietzsche  
OS CANTOS DE MALDOROR – Isidore Ducasse - Lautreamont  
O QUE É PÓS-MODERNO – Jair Ferreira dos Santos  
AS FLORES DO MAL - Charles Baudelaire  
CENÁRIOS EM RUÍNAS – Nelson Brissac Peixoto  
REVOLUÇÃO MOLECULAR: PULSAÇÕES POLÍTICAS DO DESEJO – Felix Guattari  
HAMLET – William Shakespeare  
CONTOS– Edgar Alan Poe  
APOCALIPSE - Livro das Revelações de São João Evangelista – Bíblia  
O NOME DA ROSA – Umberto Eco  
UIVO – Allan Ginsberg  
CANTARES – Ezra Pound

Ityn!  
Et ter flebiliter, Ityn, Ittyn!  
E ela foi até a janela e se atirou  
“Ao mesmo tempo, o tempo, andorinhas cantando:  
Ityn!  
“É o coração de Cabestan no prato”  
“É o coração de Cabestan no prato?”  
“Nenhum outro sabor em troca deste”

in Canto IV

MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRARAR – Oswald de Andrade  
TERRA DESOLADA – T. S. Eliot  
WERTHER – Goethe  
O SISTEMA DOS OBJETOS - Jean Baudrillard  
A CRUZADA DAS CRIANÇAS - Bertolt Brecht  
NEOROMANCE – William Gibson

### **VISÕES PERIGOSAS: UMA ARQUE-GENEALOGIA DO CYBERPUNK - Adriana Amaral**

### **MATE-ME POR FAVOR – A HISTÓRIA SEM CENSURA DO PUNK - Gillian McCain - Legs Mcneil**

HEINER MULLER - O ESPANTO NO TEATRO – Ingrid Koudela  
SANGUE NA SAPATILHA OU ENIGMA DA LIBERDADE PARA PINA BAUSCH - Heiner Muller  
O ANJO DA HISTÓRIA - Walter Benjamim  
O ANJO SEM SORTE - O ANJO DO DESESPERO – O ANJO INFELIZ - Heiner Muller  
PASSAGEM DAS HORAS - Álvaro de Campos – Fernando Pessoa – especificamente

### MÚSICA

“Tranque as janelas Joãozinho ou seremos comidos pelos Tubarões Voadores” Arrigo  
Barnabé

### PINTURAS

ANGELUS NOVUS - Paul Klee,  
HIERÓNIMUS BOSCH, FRA ANGÉLICO, PETER UEGHEL, RAFAEL SANZIO, ANDREA  
MANTEGNA, EL GRECO, GIOTTO

### FILMES

O NOME DA ROSA - Jean Jacques Annaud  
BLADE RUNNER” – O CAÇADOR DE ANDRÓIDES - Ridley Scott  
O MENSAGEIRO DO DIABO – THE NIGHT OF THE HUNTER - Charles Laughton