Caixa de Pont[o]

Jornal Brasileiro de Teatro

[nº 14 - primavera.2021]
ISSN 2446-5670

• bárbara bublitz • carolina lira • carol pitzer • fábio garcia • flávio de carvalho
• marco vasques • rubens da cunha • tadeu renato • valdir rocha

Editorial

O mundo está em explosão constante. A verdade é que a história está aí para nos dizer que já superamos catástrofes imensas, poderosos vis, líderes vulgares e pestes violentas. mundo está em explosão constante. A verdade é que a história está aí para nos dizer que já superamos catástrofes imensas, poderosos vis, líderes vulgares e pestes violentas. Cada sociedade encarou à sua maneira a estupidez a ela imposta. Houve quem se entregou ao canto da sereia e se embebedou de sangue alheio. A arte quase sempre esteve à margem da sociedade. Quase sempre, porque em alguns períodos históricos alguns artistas foram acariciados e respeitados por poderosos. Uma outra verdade que se impõe no Brasil neste exato momento é que as práticas artísticas e pedagógicas estão sob ataque daqueles que têm o dever e a obrigação legal de protegê-las. As palavras perderam, em muito, suas potências, suas forças. O verbo está mais próximo do verme que da carne. O cenário é sombrio, o inimigo insidioso. Estamos em guerra. Esta é a grande verdade que assola o Brasil: o estado permanente de guerra. O país está em frangalhos, a econômica em dilúvio, as instituições em ataques constantes e, de quebra, vivemos num momento de recrudescimento da extrema direita, do fascismo, do aumento da miséria e da perda total do sentido de comunidade. Há um esforço, um projeto para extirpar os nossos sonhos, as nossas utopias e nossos desejos. Estamos sob ataques constantes e, como reação, precisamos inventar novos lugares de lutas e de existência. Inventar aquilo que Michel Foucault chamou de heterotopia. O Caixa de Pont[o] – jornal brasileiro de teatro vem se constituindo como nosso território heterotópico. Apesar de todas as dificuldades impostas, apesar de todas as burocracias, apesar de estarmos em perene ataque, apesar de estarmos sempre no limite da existência e da desistência, continuamos firmes crendo na força da palavra, na força do teatro, na força da música, na força da dança, enfim, na força da arte para driblar este tempo de armas, mortes, guerras insidiosas e perseguições gratuitas encampadas a quem ousa viver e acreditar na liberdade, num mundo mais igual, numa sociedade menos necrosada, numa política que privilegie o homem e a vida comuns. O Caixa de Pont[o] é o nosso ponto de envergadura e o nosso território de guerrilha! Boa leitura!

RedomA EDITORA

Expediente

Editores
Marco Vasques
Rubens da Cunha

Assistente editorial e diagramadora
Denize Gonzaga

Revisoras
Denize Gonzaga
Juliana Gonzaga (espanhol)

Responsável pelo site
Paulo Ramon

Ilustradoras
Bárbara Bublitz
Carol Silva

Capa desta edição
Bárbara Bublitz

Colaboradores desta edição
Carolina Lira
Carol Pitzer
Fábio Garcia
Marco Vasques
Rubens da Cunha
Tadeu Renato
Valdir Rocha

Conselheiros Editoriais
Celso Braida
Edélcio Mostaço
Fabio Lopes
Iur Gomez
J. Guinsburg
João Roberto Faria
Marco Vasques
Níni Beltrame
Paulo Ricardo Berton
Péricles Prade
Rubens da Cunha
Sandra Meyer
Vera Collaço

Contato
Servidão Maria da Glória de Melo 77, ap. 10
Córrego Grande, Florianópolis, SC 88037-450
www.caixadeponto.wix.com/site
caixadeponto@gmail.com
48 9 9607 8049

Os textos assinados
são de responsabilidade dos autores.

1.500 exemplares impressos por

Tipotil Indústria Gráfica

Um encontro performativo com Flávio de Carvalho

Por Marco Vasques e Rubens da Cunha

Experiência N. 3 - 1956. Fonte: Fundo Flávio de Carvalho - CEDAE - Unicamp.

A rotina é uma ilusão e pode ser substituída pela descoberta de novos fenômenos.
Flávio de Carvalho

Flávio de Rezende Carvalho nasceu em Amparo da Barra Mansa, Rio de Janeiro, em 10 de agosto de 1899 e faleceu em Valinhos, São Paulo, no dia 4 de junho de 1973. Foi escritor, dramaturgo, cenógrafo, arquiteto, *performer*, cineasta, jornalista e pintor. A presente entrevista trata-se de um mergulho ou fantasia feita em seus textos teóricos sobre teatro, moda, antropologia, antropofagia e demais experimentos empreendidos nas suas "dispersões poéticas". A entrevista que se segue é um diálogo ficcional construído a partir dos livros *A Moda e o Novo Homem*, *A Origem Animal de Deus*, *Experiência N. 2*, *A Cidade do Homem Nu*, *Os Ossos do Mundo* e outros textos teóricos publicados em periódicos, tais como "Problemas do Teatro", "Teatro Antigo e Moderno" e "A epopéia do Teatro da Experiência e o Bailado do Deus Morto", entre outros. Ás portas de se comemorar o centenário da Semana de Arte Moderna e de se chegar aos aniversário de cinquenta anos da morte desse artista provador e ímpar, resolvemos fazer um exercício imaginativo e sentamos à mesa com Flávio de Carvalho.

Poderia falar um pouco sobre a noção de bailado no decorrer da história, já que escreveu *O Bailado do Deus Morto* e fez cenário para outros bailados, além de ter levado à cena seu próprio texto em 1933?
No continente negro, a manifestação vital mais importante é o bailado, que é o grande teatro ao ar livre. O bailado é expressão das mais antigas do fluxo de movimentos e traz para a tona da consciência as formas mais antigas de exteriorização e do comportamento do homem. Da mesma maneira que o canto está antes do som articulado, também a dança é gerada antes do movimento articulado metronomizado e estereotipado da vida diária. Tanto no canto como no bailado existem fluxos curvilineares ou em linha reta sem articulações e que se encontram antes dos sons e movimentos articulados. [...] Nos povos africanos o bailado se encontra com frequência conjugado às formas curvilineares e com frequência encontramos associado ao bailado, a verdugada, a crinolina e mesmo o tutu da bailarina do Ocidente. No mundo ocidental, o tutu da bailarina se desenvolve com a formação e o desenvolvimento dos importantes cinco movimentos do bailado clássico. Estudando esses movimentos compreenderemos porque o tutu tinha que aparecer como forma fundamental do bailado. Os cinco movimentos fundamentais do bailado clássico são movimento de alegria fecundante e que se traduzem pela posição dos braços e das pernas, em espreita, observação, saudação, contato e carícia, adeus e fim. Esses cinco movimentos se formam e aparecem simultaneamente com o aparecimento quase exclusivo de mulheres no corpo de baile. No bailado africano, mesmo como de certo modo acontece com o início do bailado no Ocidente, tanto os homens como as mulheres usam a crinolina de maneira quase igual. O bailado pode ser considerado um ponto neutro no desenvolvimento das civilizações e pode ser comparado com as Idades Púberes da humanidade, por mim já discutidas, onde homens e mulheres se vestem da mesma maneira e com o período que vai do berço à idade púbere do homem, onde os dois sexos se apresentam com aspecto e trajos iguais. O século XVI, com frequência, mostra meninos e meninas trajando a crinolina e de aspecto igual.[1]

No seu livro *A Moda e o Novo Homem* você defende algumas teses polêmicas e que o centro da obra, fato admitido por você, é o corpo. Todos os seus livros, em minha percepção, têm o corpo como escopo primeiro. Uma das teses do livro é de que a moda, o vestuário tem raízes nos loucos, nos desabrigados da sociedade, no intitulado por você de "o homem em farrapos". Gostaria de saber mais sobre essa figura esfarrapada e "anti-hierárquica".
Dor, miséria e desprezo se apresentam no homem em

Espetáculo *O Bailado do Deus Morto*, 1933, no Clube dos Artistas Modernos. Direção: Flávio de Carvalho.

farrapos como rudimentos de um passado antigo, e esses rudimentos apontam a um fenômeno de reversão a um estado natural antigo, fazendo do homem em farrapos uma exibição de condições existentes num período perdido atrás da história, épocas em que não havia farrapos, mas sim longos pelos pendurados pelo corpo do antepassado antropomórfico. Dor, miséria e desespero são os reagentes catalíticos que em contato com o homem provocam a importante reversão na indumentária. Dor, miséria e desespero eram as condições dominantes nesse passado antigo. O homem em farrapos é o homem a caminho do abandono da roupa, é o homem a caminho de um vida idêntica à dos mamíferos inferiores. Possuindo o homem uma estrutura fisiológica de mesmo tipo dos outro mamíferos, ele poderia também viver sem roupa como os outros mamíferos o fazem. Assim é a imagem do homem primitivo, destituído de qualquer prerrogativa e que em nada difere do destituído de hoje e de qualquer tempo. É o homem ao qual a inferioridade é imposta. É o antigregário isolado das hierarquias; os farrapos curtidos pela poeira e pelo tempo tendem a fazer parte do próprio organismo e quanto mais antigos, mais se aproximam dos pelos que faziam parte do antepassado longínquo. Este personagem eminentemente poético e patético oferece os caracteres do seu corpo ao vento e ao sol... em holocausto à revolução natural. Este homem esquisito, este pária social, este último dos últimos, é modelo criador e inspirador de uma das modas mais requintadas e mais estranhas na elegância humana e mais duráveis que houve. A moda do trajo em farrapos usada pelo homem e pela mulher.[2]

E qual é a ação desses desajustados, desses seres antigregários, seres jogados ao imenso desprezo pela sociedade?

Exemplares de homens e mulheres que perderam o controle de seus desejos e da suas angústias e que se apresentam vagando pela rua, discursando histericamente para o público, às vezes imaginário. Exibem profundo aparato e ornamento, cobrem-se com flores e fitas, e cores, e panos diversos que se desdobram, agradavelmente. Marginais descontrolados que falam a um mundo próprio, o mundo da loucura e do sonho. São estes os detentores da grande imaginação e da grande moda. São os supremos criadores da fantasia humana. E tão desprezados pelo povo que passa.[3]

Mas essa tese se aproxima muito do conceito original de antropofagia e da defesa que o Oswald de Andrade fará, nos anos de 1950, do matriarcado e seus postulados por uma nova sociedade?

Em São Paulo, fundou-se há alguns anos a ideologia antropofágica, uma exaltação do homem biológico de Nietzsche, isto é, a ressurreição do homem primitivo, livre de tabus ocidentais, apresentado sem a cultura feroz da nefasta filosofia escolástica. O homem como ele aparece na natureza, selvagem, com todos os seus desejos, toda a sua curiosidade intacta e não reprimida. O homem que totemiza o seu tabu, tirando dele o rendimento máximo. O homem que procura transformar o mundo não métrico no mundo métrico, criando novos tabus para novos rendimentos, incentivando o raciocínio em novas esferas. Esta ideia iniciada em São Paulo por Raul Bopp, Oswaldo Costa, Clóvis Gusmão, Oswald de Andrade e outros, com ramificações no Rio e em outros estados, foi entusiasticamente recebida pelo filósofo Keyserling e pelo urbanista Le Corbusier, quer viram nela um meio de progredir: uma possível felicidade longínqua.[4]

E daí deriva a sua proposição e a sua tese da "cidade do homem nu". Que homem é este? Que cidade é esta?
O homem antropófago, quando despido de seus tabus, assemelha-se ao homem nu. A cidade do homem nu será sem dúvida uma habitação própria para o homem antropófago. Lá ele poderá sublimar os seus desejos organizadamente. Lá ele poderá sentir em si a renovação constate do espírito; o movimento da vida aparecerá de um realismo estonteante, e ele compreenderá que viver é raciocinar velozmente e dominar os tabus pela compreensão. A cidade americana não é mais a cidade-fortim da conquista. Ela será a cidade geográfica e climatérica, a cidade do homem nu, do homem com raciocínio livre e eminentemente antropófago. A cidade antropofágica satisfaz o homem nu porque ela suprime os tabus do matrimônio e da propriedade; ela pertence a toda coletividade, ele é um imenso monólito funcionando homogeneamente, um gigantesco motor em movimento, transformando a energia das ideias em necessidades para o indivíduo, realizando o desejo coletivo, produzindo felicidade, isto é, a compreensão da vida em movimento. A cidade do homem nu será toda ela a casa do homem. O homem encontrará na sua casa imensa as suas necessidades organizadas, arquivadas em locais apropriados, permitindo o acesso fácil e imediato. Ela não perderá energia inutilmente como o nosso homem de hoje. A sua fadiga será a mínima, o seu rendimento espantoso surpreenderá a ele próprio; ele encontrará na sua vida uma nova felicidade, a felicidade da eficiência: um novo orgulho, o de ter conquistado a sua alma, o orgulho da compreensão da sua existência e do desejo de mudar sempre.[5]

A sua *Experiência N. 3*, que se constitui na construção e exibição de um novo traje para o homem, pode ser encarada como um passo para o que sua tese aponta? O que o motivou a construí-lo?
Duas palavras sobre o trajo atual e sobre o trajo adaptado do trópico. A minha intenção de projetar um trajo adequado ao trópico era somente uma necessidade de modificação da indumentária, mas também era um prognóstico, foi um prognóstico feito há 11 anos, de acontecimentos que estão se iniciando hoje. Esses acontecimentos são muito importantes porque demonstram a existência de um nivelamento entre o homem e a mulher pela indumentária e que nós vamos possivelmente presenciar em tempos futuros. A indumentária que inventei era provida de válvulas no blusão, de maneira que o movimento dos braços permitia a renovação do ar situado entre o tecido do corpo, enquanto que o movimento das pernas permitia a renovação do ar entre o saiote e o corpo. Procurei inventar uma indumentária correspondente ao *smoking*. A gola em redor do pescoço é apenas um substituto do colarinho. Pode ou não ser usada, mas não chega a apertar ou incomodar o pescoço nem impedir a circulação. Tem uma finalidade psicológica, de ponto de apoio, para compensar a inferioridade quando ele anda por aí. Nas pernas eu coloquei uma meia de malha de pescador, que hoje se chama de meia de malha de pescador e que realmente era uma meia de bailarina. A função da meia de pescador era a de esconder as varizes que certas pessoas têm. A sandália é uma sandália comum. Eu não pude aperfeiçoar a sandália nem desenhar uma nova sandália. Na época não havia tecidos apropriados. Com os tecidos atuais, a ventilação seria quase perfeita. Esse modelo é um pré-modelo, por assim dizer.[6]

E qual é a ação desses desajustados de quem falávamos acima, desses seres antigregários, seres jogados ao imenso desprezo pela sociedade em relação à moda, indumentária e comportamento social?
Exemplares de homens e mulheres que perderam o controle de seus desejos e da suas angústias e que se apresentam vagando pela rua, discursando histericamente para o público, às vezes imaginário. Exibem profundo aparato e ornamento, cobrem-se com flores e fitas, e cores, e panos diversos que se desdobram, agradavelmente. Marginais descontrolados que falam a um mundo próprio, o mundo da loucura e do sonho. São estes os detentores da grande imaginação e da grande moda. São os supremos criadores da fantasia humana. E tão desprezados pelo povo que passa.[7]

E o matriarcado de Oswald de Andrade, de que forma se aproxima de tudo isso, pois você escreve o livro *A Moda e o Novo Homem* no ano de 1956. Havia seis anos que Oswald tinha escrito a tese "A Crise da Filosofia Messiânica".
O processo de nivelamento envolve um processo de depreciação da entidade nivelada. É um processo que funciona de baixo para cima como se consegue observar nas bases de toda a história da indumentária. Vimos que a aristocracia recebia esse processo de depreciação inconsciente imposto pelo movimento da história, usando colares, brincos e pulseiras, que eram apetrechos originados do uso para conter em submissão escravos e prisioneiros de guerra; elementos da mais baixa hierarquia. A presente ansiedade da mulher conduzirá, ao que tudo indica, a uma situação de superioridade sexual. O seu feminismo de hoje é, além de um desejo, um prognóstico de uma situação próxima pela qual o seu sexo será o dominante.[8]

Em relação à cidade do homem nu, além dos tópicos já explicitados por você de sua rejeição à propriedade privada, ao casamento, enfim, a um estancamento milenar do Ocidente, a que mais ela se opõe?
A cidade de hoje apresenta um aspecto heterogêneo e ridículo: ela é a imagem ética do patriarquismo burguês em decomposição, e é incapaz de se manter íntegra, de se defender contra os apetrechos agressivos inventados pelo homem. A arte de matar passou de muito a arte de construir e de se defender. Notamos que o aparelhamento agressivo se desenvolveu dentro de um espírito de coletivismo, enquanto que a moradia do homem seguiu o rumo de uma fantasia individualista cretina, se enfeitando com o acúmulo de dinheiro como meio mundanista. A cidade de amanhã

Experiência N. 3 - 1956. Fonte: Fundo Flávio de Carvalho - CEDAE - Unicamp.

será projetada para preencher um certo fim, do mesmo modo que se projeta hoje um motor. As cidades serão erguidas para aguentar uma vida anímica intensa, serão cidades sugestivas, sem a sombra de deus, com uma visão sempre jovem; serão as usinas que construirão a inocência, a do homem sem passado – um novo modo de ser virgem.[9]

Por falar em "ser virgem", a sua *Experiência N. 2*, realizada em junho de 1931, resultou em um livro homônimo. Em 9 de junho de 1931, o jornal *O Estado* de São Paulo assim noticia o fato e diz: "Nas suas declarações, disse que, há tempos, se vem dedicando a estudos sobre a psicologia das multidões e tem mesmo alguns trabalhos inéditos sobre a matéria. Para melhor orientação dos seus estudos resolvera fazer uma experiência [...]." Qual é o objetivo desta Experiência? Pode falar um pouco sobre seu procedimento e sua realização? Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me ocorreu a ideia de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar psiquicamente a emoção tempestosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente.[10] Dei meia-volta, subi rapidamente em direção à catedral, tomei um elétrico e meia hora depois voltava munido de um boné. A procissão formada escoava vagarosa ao som de um cântico sem cadência. Massas de povo, cabeças descobertas, assistiam à passagem, embevecidos, saturados de bondade e autossatisfação. Parecia que todos tinham alcançado o limite do céu; uns olhavam para os outros satisfeitos, saciados. Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o meu chapéu na cabeça e andando em direção oposta à que ele seguia para melhor observar o efeito do meu ato ímpio na fisionomia dos crentes. A princípio me olharam com espanto – me refiro à assistência, porque aqueles que eram da procissão se portavam diferentemente, eles eram os eleitos de deus, os escolhidos e formavam uma massa em movimento lento, contrastando em qualidade com a assistência imóvel; eram, portanto, praticamente, o único movimento em todo o imenso percurso da procissão, e esta situação de movimento naturalmente exigia o monopólio da atenção geral, e uma presença perturbadora como era a minha deveria influir diferentemente na procissão em movimento e na assistência.[11]

E como se desenrolou este jogo entre a procissão, o público assistente e a sua ação invasiva? A procissão era o principal atrativo. Exigia os olhares de todos e um elemento perturbador se tornava, assim, em

maior ou menor grau, um rival da beata a ser desejada. Isto explicará mais tarde porque a atitude da procissão para comigo era bem diferente da atitude da assistência. À medida que caminhava recebia da parte jovem da assistência olhares agradáveis e da parte velha um certo desagrado. Na procissão, um grande número de negros idosos me olhava pacatamente, resignados; as velhas de ambas as cores não se indignavam; olhar de submissão e súplica que dizia "tenha dó de mim", e a parte de ter dó diminuía em intensidade à medida que a juventude crescia. Quando insistia na minha arrogância, muitas olhavam para cima e apertavam com mais fervor o objeto entre as mãos; muitas vezes era uma vela possante; parecia que o fervor aumentava. Às vezes cochichavam a descoberta da minha pessoa à companheira ao lado. Meu estado fictício experimental se aprazia de encontrar o obstáculo, uma qualquer coisa que destacasse a minha fantasia, dando-me a ideia de que tinha de ir longe para me tornar mestre das coisas. Minha atitude atraía e em parte monopolizava a atenção. A minha atitude era realmente provocadora. A assistência, até então passiva, começou a aquietar-se.[12]

E é neste instante que as manifestações se acirram e sua presença começa a ser hostilizada?

Os protestos aumentam. A multidão me comprimia: o ambiente estava pesado e hostil. Segui meu caminho como pude, apertado e cutucado, já agressivamente. Com dificuldade conseguia passar; os homens não se arredavam um dedo, e era obrigado a empurrá-los docilmente; as mulheres da assistência permaneciam passivas, tanto quanto me foi possível observar. Estava penetrando uma zona distintamente hostil, pois pela frente, fartamente munidos de estandartes e fitas vermelhas, castiçais, terços e outros acessórios, apareceu uma horda de moços bem vestidos, muitos dos quais usavam óculos. Eram evidentemente pessoas de colégio, universidades, profissionais diversos. Pertenciam à chamada classe burguesa e estavam, creio, tentando cantar alguma coisa. Não podia nem mesmo hesitar – o meu mecanismo de cálculo preconcebido me fazia automaticamente conservar o chapéu na cabeça e encarar o mundo em redor com grande calma aparente. Sem dúvida, a premência do momento exigia uma diretriz bem caracterizada, e creio que esta só podia ser produto de uma seleção natural para mim psiquicamente inconsciente. A emoção do momento se apoderava de mim cada vez mais, quando por detrás me arrancam o chapéu da cabeça. Viro-me instantaneamente, mas o personagem já tinha desaparecido. Um imenso rumor enchia o espaço, uma multidão de braços com os pulsos cerrados ameaçava e agitava, bocas enormes berravam raivosamente "lincha", crucifixos, estandartes coloridos estremeciam em cadência com a diretriz do ódio. A vontade era unânime, pega... mata... lincha... padres, velhos, moças, jovens, todos vibravam de raiva, o ruído ecoava por toda parte, tudo era ressonador, eu sentia um volume imenso de som invadir os meus ouvidos, me lembro muito bem que não tinha medo, parecia azombado, mas consciente do que se passava, meus músculos estavam rígidos. Num momento brusco penetro na ladeira a toda, seguido pela parte avançada da corte. Olhei para trás e vi uma porta pequena que não tinha visto. Instintivamente precipitei-me para a porta. Do lado de fora gritavam, mas não sei o que gritavam. Ouvi uma voz do lado de fora; a voz repetiu-se e fui informado que estava preso.[13]

Sua trajetória com a censura policial e religiosa é longa. Além de exposições fechadas, da voz de prisão por conta da sua ação de 1931, tem também o episódio do Teatro da Experiência. Pode falar um pouco sobre o que vem a ser o Teatro da Experiência?

O Teatro da Experiência é apenas um centro de pesquisas para o teatro, é um laboratório onde serão feitas observações em torno da ideia de criar um novo teatro para o Brasil e para o mundo. Não queremos reformar o teatro, mas sim demolir os velhos deuses, construindo uma nova estrutura idealística capaz de dirigir as indecisões do mundo moderno. Já iniciamos experiências em cenários, em novas formas de dicção, métodos de iluminação diversos, enfim, uma porção de coisas novas, algumas das quais certamente irão para adiante, e outras com certeza fracassarão, como acontece com todo teatro de pesquisa. O Teatro da Experiência é um laboratório, portanto não pode estar sujeito à censura das coisas. Como pode um laboratório ser censurado? Como fazer observações em torno de uma nova ideia debaixo de uma censura qualquer? É tão ridículo quanto submeter as teorias de propagação a uma censura policial. Um laboratório de teatro em base nada difere de um laboratório de química ou de física. O espírito que o dirige deve estar aberto a todos os fenômenos. Observar significa aprender e calcular. O Teatro da Experiência será um centro de observação e de pesquisas para criar coisas novas.[14]

Em 15 de novembro de 1933, você lança o Teatro da Experiência com a montagem de *O Bailado do Deus Morto*. No que consiste esse bailado? Pode falar um pouco sobre a montagem?

Este bailado representa nossa primeira experiência, no sentido de revolucionar as teorias dos bailados. É uma criação do Teatro da Experiência, coisa inteiramente nova, um bailado com monólogos e diálogos, onde a orquestra de instrumentos africanos dança juntamente com os bailadores. *O Bailado do Deus Morto* procura estabelecer a longínqua origem animal da ideia de Deus, o monstro mitológico que pastava entre as feras do mato e que é seduzido pela mulher inferior, e colocado entre os homens. É uma lenda triste com cantos, soluços nostálgicos e diálogos estranhos, onde a assistência entrevê o drama magnífico de uma escala histórica de alguns milhões de anos de comprimento. O papel principal de *O Bailado do Deus Morto* está confiado ao pintor Hugo Adami, que o desempenha com envergadura de mestre. Adami sente o papel que representa. Os outros papéis estão distribuídos da seguinte forma: a mulher inferior, Carmem Melo; primeira preferida, Risoleta Silva; segunda preferida, Guilhermina Gaynor; carpideira,

Dirce Lima; regente, gongo, urucungo, Henricão; reco-reco e uquiçamba, Armando Moraes; tamborim, Carlos Boa Villa; cuíca, Osvaldo Bentinho; bumbo, Francisco Pires. A atuação do todo é excelente, destacando-se a dança de Risoleta, de Carmem Melo e de Guilhermina Gaynor. Henricão mostra-se à altura de seu cargo de regente e compositor.[15]

Apesar de fechado pela polícia, três dias depois da estreia, o Teatro da Experiência se ocupou de outros trabalhos e autores?

O Teatro da Experiência se ocupou, mas não chegou a representar com peças de Oswald de Andrade, Brasil Gerson... deu além alguns espetáculos sem importância, destacando-se no entanto uma coletânea de danças com cânticos da época da escravidão, que causou vivo sucesso e onde Henricão e sua "troupe" brilharam. Procópio Ferreira e Joracy Camargo hipotecaram uma solidariedade completa. Procópio vai fazer novas experiências sobre o teatro, coisas que ele não ousa fazer no Boa Vista, e Joracy Camargo está escrevendo algumas peças sem a preocupação de censura. "Esperança", a peça de Nicolaiev, será em breve representada no Teatro da Experiência. A interessante bailarina Lubov Sumarokova, do famoso corpo de baile de Diaghilev, dará um espetáculo com alguns números de canto do senhor Kusnetsoff. Entre os novos autores desejosos de provar a parte experimental do nosso teatro, estão: A. C. Couto de Barros, Antônio de Alcântara Machado, Oswaldo Sampaio, Jorge Amado, Paulo Mendes de Almeida, Brasil Gerson, Galeão Coutinho, Menotti del Picchia, Hermes Lima, Nabor Cayres de Britto, Joracy Camargo, Raymundo Regel. Entre os atores: Maria Paula Adami, Ritinha Seabra, Lélia Abramo, Mussia Pinto Alves, Hugo Adami, Baby Prado, Oswaldo Sampaio, Alice Benne, Pola Molotoff. Cenógrafos como Jorge Munch, que trabalhou no teatro de Reinhardt, Tarsila do Amaral, Santa Rosa, Hugo Adami, Esther Bessel, Cássio, Oswaldo Sampaio, Madeleine Roux.[16]

Você vem se dedicando muito à teoria teatral. Os seus livros Experiência N. 2 e A Origem Animal de Deus são, sob o meu ponto de vista, manifestos que defendem o gesto inaugural do teatro. E vem falando muito sobre teatro antigo e moderno. Gostaria de saber mais sobre o assunto.

O teatro de ontem reproduzia a vida do homem com uma certa precisão, repetia a noite as sensações vividas, e aqueles que encontravam no palco uma vida desconhecida achavam graça porque não tinham ainda vivido aquelas sensações, os outros bocejavam. O homem mudou; uma parte do seu pensamento procura a análise científica das coisas, outra parte anseia por alguma coisa que ele não sabe bem o que é, um desejo inconsciente transformado em angústia pela indecisão, uma projeção de sensações recalcadas no passado, uma revolta. É como se essas sensações aparecessem todas ao mesmo tempo buscando eroticamente, procurando uma sublimação. Esta ânsia se manifesta com pouca frequência no passado, o passado dominado pelo pensamento de renúncia a um Deus inconveniente, concentrou na repetição das coisas. O homem copiava o seu vizinho e respeitava os seus avôs. Um ou outro revoltoso heroico apareceu romanticamente transformando a ciência, o modo de pensar a arte. O novo século encontra a ideia religiosa de repetir dogmas um tanto confusa. Aparece angústia indecisa, armazenada durante milhares de anos, o homem busca porque a pesquisa insólita acalma seus nervos. Esse desejo métrico é o fator gerador de toda arte, é o entusiasmo biológico que produz, maravilhoso, livre de religião, de casta, de família. A ideia de cenário para mim forma um único conjunto com a ideia de teatro. Separar um do outro é um ato de cretinismo dificilmente crível. O teatrólogo deve também saber fazer cenários, ou vice-versa. O problema é um só; movimentar coisas iluminadas e sonoras para provocar uma reação sensacional na assistência. Não importa se os atores são fixos e sonoros e os cenários em movimento, ou vice-versa, ou uma combinação desses. A arte consiste em apresentar uma série de sensações visuais e sonoras, e provocar na assistência uma emoção profunda que forçosamente varia com a capacidade de perceber do assistente. O cenário não precisa ter nenhuma significação objetiva, não precisa representar os objetos que encontramos na vida. O cenário, os atores, o som, a iluminação devem formar um aglomerado de coisas em movimento, um conjunto emotivo sensacional, provocando no homem uma reação sublimativa, excitando o seu erotismo possivelmente contido pela civilização, jubilosamente fecundando a sua alma com novos desejos. O contínuo teatro, cenário, assistência não é um dogma místico, criação de um decreto, como a virgindade de Maria ou a brancura do Espírito Santo, ele é um campo de expansão da imaginação do homem, ele simboliza o entusiasmo, ele é um meio sonoro visual e psiquicamente tátil de mostrar ao mundo quanto o homem pode raciocinar. Na associação livre de ideias em psicanálise, o paciente se manifesta por meio da palavra e, portanto, é quase forçado a se referir a objetos que existem na realidade, deixando de lado muitos que lhe vem à mente e que a palavra não exprime. O teatro nesse sentido é mais completo porque pode apresentar uma associação livre muito mais livre que aquela que a psicanálise tira do inconsciente do homem. O cenógrafo que pinta formas na tela e constrói formas sólidas não necessita que essas formas representem a realidade. O meio de expressão é mais livre que o da psicanálise que não é nada livre e está mal classificada. O som inarticulado é também de grande importância como elemento de composição expressiva, assim é a música sem estrutura. (Ao que parece a psicanálise é tão limitada que não leva em conta essa manifestação inconsciente). Todas essas manifestações existem no teatro de hoje de uma maneira separada e elaborada; vê-se que uma não faz parte da outra, a ideia do conjunto desaparece, desaparece portanto uma das ideias de arte. O teatro como o amor deve ser livre, sem restrição; a causa da desunião dos elementos no palco é a restrição, ela desgruda os elementos. Nenhuma exigência orgânica decreta um limite ao pensamento do homem,

Montagem do espetáculo *O Bailado do Deus Morto*, 1933, no Clube dos Artistas Modernos.

como querem os nocivos passadistas. Vi uma vez um ditado curioso e certamente interessante: "um povo sem visão perece". Os nossos teatrólogos são verdadeiras máquinas de repetir, nós somos no momento um povo sem visão.[17]

E o ator. Que tipo de ator o teatro que você propõe exige?
Uma nova modalidade de teatro requer um tipo de ator do nível intelectual superior. Para jogar com as grandes forças anímicas das plateias, para fornecer instantes de contraste violento, realçando o efeito estético comparativo da peça, precisamos nos utilizar às vezes de palavras fortes. Palavras estas que têm por finalidade fazer oscilar a magnitude dos laços afetivos entre espectadores, atores e autores.

Você se considera um arqueólogo não comportado, um pensador selvagem, um investigador constante que não distingue teoria e prática artística. Por quê?
O arqueólogo bem-comportado se parece um tanto com o psicólogo bem-comportado. Mecanizados por um catecismo científico eles têm medo do mundo e do pecado e só enxergam a linha traçada pelo catecismo – são equilibristas que pisam resolutamente sobre um fio suspenso no escuro e poucas vezes se lembram que psicologia e arqueologia não são atos de equilíbrio, mas sim coisas que surgem da grande sugestibilidade do mundo, coisas catastróficas que se sentem e cuja emoção e sensibilidade são apenasmente ampliadas pelo raciocínio. Uma introspecção arqueológica privada de sentido, isto é, da força penetrante da elaboração poética, nunca pode ressoar à plástica do resíduo e restabelecer o tumulto anímico colocado pelo homem na época examinada, mesmo porque o Homem que criou o resíduo não era arqueólogo. Para desvendar os acontecimentos representados por um resíduo, é necessário sentir a sugestibilidade do resíduo, sentir a força psicológica acumulada, e emanada do resíduo, e com o auxílio do raciocínio compreender a emoção sentida. O arqueólogo tem que penetrar nas sucessivas fases que plasmaram o resíduo, tem de ser intensamente humano e sentir o palpitar da alma do homem e da civilização que confeccionou o resíduo; além de humano, e de sentir todas as emoções do artista e da civilização que construiu e fez, ele tem também de ser psicólogo, isto é, compreender os motivos dessa construção e dessas formas.[18]

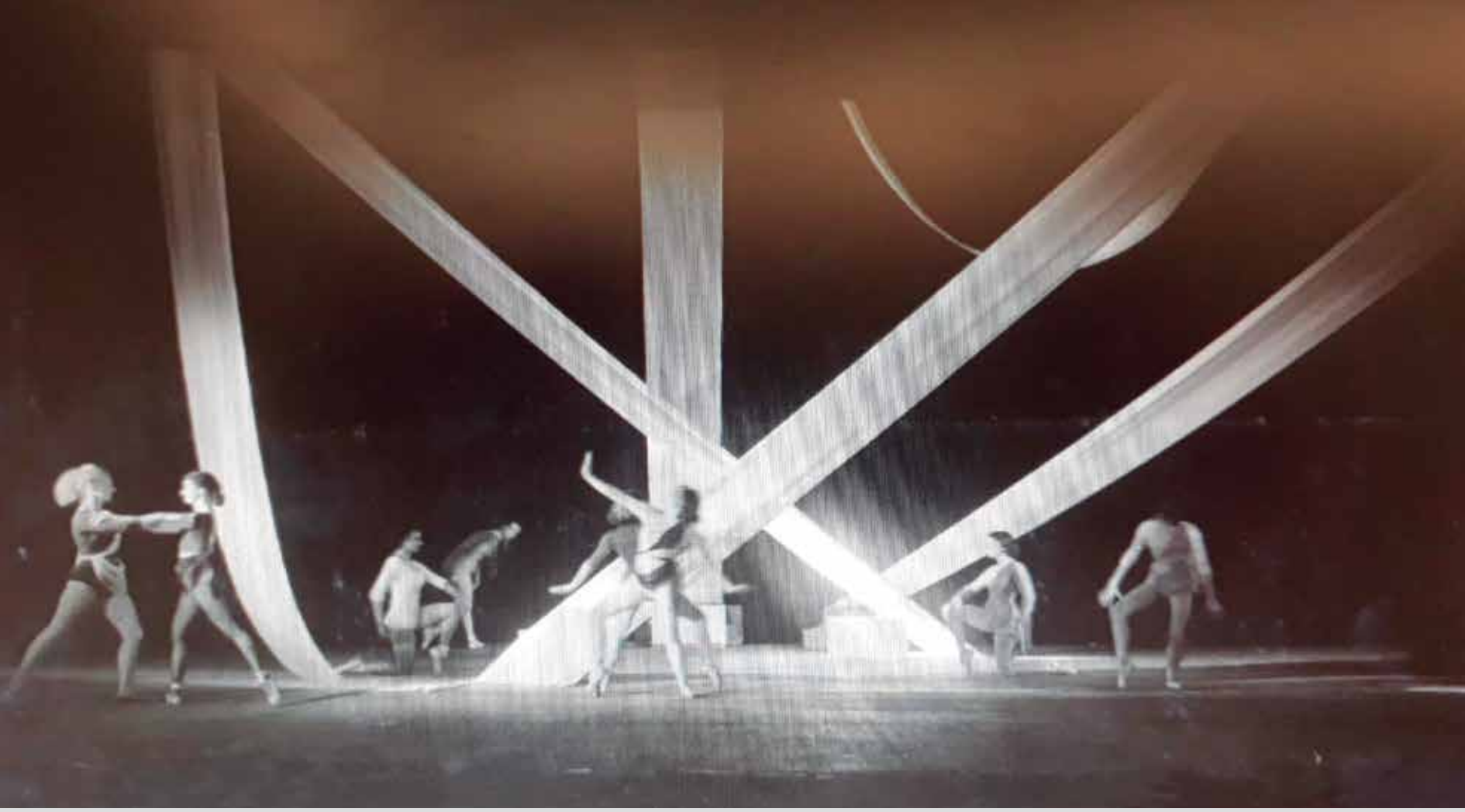
---

[1] CARVALHO, Flávio. A Moda e o Novo Homem. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 137-138.

[2] CARVALHO, Flávio. *A Moda e o Novo Homem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 85-87.

[3] CARVALHO, Flávio. *A Moda e o Novo Homem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 9.

[4] CARVALHO, Flávio de. *A Cidade do Homem Nu*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010, p. 24.



Bailado Dorinha Costa, com música de Camargo Guarnieri e cenografia de Flávio de Carvalho. Teatro Municipal de São Paulo, 1950-51.

[5] CARVALHO, Flávio de. *A Cidade do Homem Nu*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010, p. 24-25.

[6] "Trópico e Vestuário". Conferência de Flávio de Carvalho no seminário de Tropicologia, organizado por Gilberto Freyre em Recife, escrita em 1967.

[7] CARVALHO, Flávio. *A Moda e o Novo Homem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 199.

[8] CARVALHO, Flávio. *A Moda e o Novo Homem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 200.

[9] Resposta retirada do texto "Uma Concepção da Cidade de Amanhã", escrito em 1932 no *Diário da Noite*, em 17 de março.

[10] Percebe-se aqui uma aproximação com o argumento do filme *O Anjo Exterminador*, de Luis Buñuel. O mecanismo usado no filme é o de revelar o inconsciente pela pressão que se instaura na mansão da qual os personagens, por alguma força estranha, não conseguem sair. Muito se fala, ao comentar o Surrealismo, sobre o automatismo psíquico; no entanto, há um outro tipo de dispositivo muito usado pelo movimento, que é justamente instaurar pressão no organismo para impulsionar o inconsciente e sua expressão. Flávio de Carvalho, nesta Experiência, se aproxima bastante desse modo de ação e consequentemente do Surrealismo.

[11] CARVALHO, Flávio de. *A Experiência N.2* – Possível Teoria e uma Experiência. Rio de Janeiro: Nau, 2001, p. 16.

[12] CARVALHO, Flávio de. *A Experiência N.2* – Possível Teoria e uma Experiência. Rio de Janeiro: Nau, 2001, p. 16-17.

[13] CARVALHO, Flávio de. *A Experiência N.2* – Possível Teoria e uma Experiência. Rio de Janeiro: Nau, 2001, p. 20-21.

[14] CARVALHO, Flávio de. O que vai ser o Teatro da Experiência. In: *Folha da Noite*, São Paulo, 11 nov. 1933.

[15] CARVALHO, Flávio de. O que vai ser o Teatro da Experiência. In: *Folha da Noite*, São Paulo, 11 nov. 1933. O texto também está no livro *Flávio de Carvalho*, publicado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, que teve curadoria e organização de Rui Moreira Leite.

[16] Esta resposta é um cruzamento de textos retirados do livro *A Origem Animal de Deus*, texto que fundamenta teoricamente *O Bailado do Deus Morto*, também publicado na mesma obra, com texto do livro *Flávio de Carvalho*, lançado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, que teve curadoria e organização de Rui Moreira Leite.

[17] Texto transcrito e atualizado ortograficamente por mim. Este texto se chama, originalmente, "Theatro antigo e o moderno", foi escrito por Flávio de Carvalho e publicado no jornal *O Homem do Povo*, em 31 de março de 1931. Antes d'*A Experiência N. 2* e da montagem de *O Bailado do Deus Morto*, portanto. Esta resposta foi retirada do texto "A epopéia do Teatro da Experiência e O Bailado do Deus Morto", escrito por Flávio de Carvalho e publicado tanto no livro *A Origem Animal de Deus* quanto na *Revista Anual do Salão de Maio*, de 1939.

[18] CARVALHO, Flávio de. *Os Ossos do Mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005, p. 47.

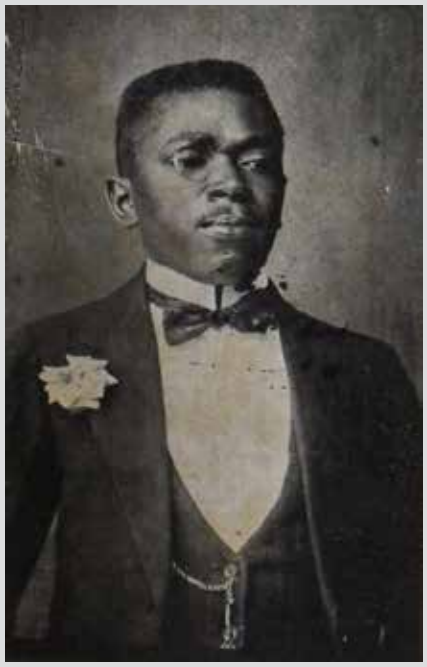
O negro no teatro catarinense: a música e as influências literárias na obra de Ildefonso Juvenal (1918-1942)

Por Fábio Garcia

Domingo, 24 de novembro de 1916. No palco do Teatro Álvaro de Carvalho, estava o cancioneiro Eduardo das Neves, conhecido compositor e intérprete de modinhas nacionais. Os jornais da cidade noticiaram sua estada na capital catarinense, dedicando-lhe elogiosos adjetivos ao ser, pela plateia, ovacionado. Ao longo dos dias que estivera na cidade, Eduardo das Neves teve contato com Trajano Margarida e Ildefonso Juvenal, ambos escritores negros locais.

A passagem de Eduardo das Neves teve grande influência em Ildefonso Juvenal. Conforme as imagens acima, vemos ambos os artistas vestidos de paletó, monóculo ao rosto, gravata borboleta; no peito, o relógio de algibeira; e o olhar altivo de escritores e compositores musicais negros do pós-abolição.

Desconhecido, seja como roteirista, ator ou personagem, o negro passou tal qual o *homem invisível* de



Ildefonso Juvenal na década de 1920. Fonte: Arquivo do autor.

Eduardo das Neves

Ralph Ellison, ou seja, ignorado por grande parte da crítica especializada. Com vistas a problematizar este campo de análise, colocamo-nos na tarefa de analisar as influências musicais e literárias na obra de Ildefonso Juvenal.

Para tanto, foram selecionadas as peças teatrais *Hilda, a filha do suposto traidor*, publicada originalmente em 1918; *O Colar de pérolas*; e *A filha do operário*, todas alvo de publicação no livro *Teatro: obras completas* (SILVA, 1942). Ao custo de 5$000, *Teatro* foi apresentado ao público contendo elementos anteriormente publicados no livro *Painéis*, editado pela editora A Phenix, em 1918. Composto por cinco peças, o livro aglutinou *Dignidade e Justiça* (drama patriótico); *A filha do Operário* (drama de ação social); *O colar de pérolas* (comédia dramática); *Waltrudes, o nauta veneziano* (drama) e *Hilda, a filha do suposto traidor* (drama patriótico).

Como metodologia de pesquisa, optamos pelo *paradigma indiciário*, ou método Zadig — cuja proposta é observar os indícios, as marcas, os vestígios para se chegar às conclusões —, bem como pela utilização da crítica literária no sentido de compreendermos os interstícios textuais e a subjetividade do autor. Outrossim, o presente artigo ancora-se na perspectiva da interculturalidade crítica, a qual visa lançar novas abordagens teórico/metodológicas nos estudos acadêmicos, assim como na elaboração de políticas educacionais, voltadas à diversidade etnicorracial como elemento dinamizador da sociedade, com vistas à superação de preconceitos e práticas discriminatórias. Assim, propõe-se pensar o *negro* enquanto *sujeito histórico* frente à luta por cidadania e de enfrentamento do racismo. A historiografia catarinense produzida entre os 1960, 70 e 80 buscou "engessar" o negro à condição de cativo, correlacionado a um misto de indolência e acomodação frente aos castigos físicos e à privação de liberdade, o clássico clichê do negro *Pai João*. O

exemplo de Tio Marco é sintomático nesse sentido.[1] Esta abordagem teve início com o estudo dos sociólogos Octavio Ianni e Fernando Henrique Cardoso, ligados na época ao grupo de sociologia paulista coordenado pelos professores Florestan Fernandes e Roger Bastide.[2] Surge daí os alicerces da "pretensa irrelevância" da participação negra na capital catarinense. Segundo Cardoso (2000, p. 188), "em Florianópolis não houve, pois, condições para que se desenvolvesse nenhum movimento que pretendesse reagir contra a discriminação racial, e que pudesse, dessa forma, interferir criticamente nas auto-avaliações dos negros". A conclusão averbada pelo pesquisador, longe de ser uma fala individual, tornou-se um paradigma teórico e metodológico dos estudos posteriores. Em estudos da década de 1970, estes argumentos são novamente retomados quando intelectuais vinculados ao Instituto Histórico e Geográfico - IHGSC promovem análises relativas ao modo de produção escravista e às formas de organização das populações afrodescendentes. Entre a produção dos membros do IHGSC, destacam-se os trabalhos de Cabral (1951; 1979) e Piazza (1975). Neles, a tônica predominante é a do negro coadjuvante da História, limitado em sua condição escrava, numa posição de passividade diante do sistema e das relações pessoais de opressão, possibilitando a Cabral afirmar que, pelo reduzido número de escravos existentes em Santa Catarina, houve um abrandamento das relações senhor/escravo. As ideias de abrandamento senhorial, inexistência de movimentos contrários à discriminação racial, aliadas à crença de que após a escravidão a população negra esteve totalmente alijada dos espaços de educação formal, compõem um conjunto de sofismas, argumentos que, por muito tempo, inibiram aprofundamentos sobre o tema. Contudo, analisando as fontes do período, pós-abolição, iremos encontrar numerosos casos de afrodescendentes ocupando espaços de destaque no cenário nacional e regional. Em Santa Catarina não se pode menosprezar as trajetórias de Abdon Batista, Cruz e Sousa, Manoel Ferreira de Miranda, Antonieta de Barros, Leonor de Barros, Ildefonso Juvenal, Trajano Margarida, João Rosa Júnior, entre tantos outros. Diante das evidências, podemos levantar a hipótese de que houve, nesta época, um grupo intelectual negro em Santa Catarina e no Brasil.

Influências literárias

As peças teatrais produzidas por Ildefonso Juvenal, entre os anos de 1918 e 1942, sofrem influência do renascentismo europeu, do romantismo e do discurso nacionalista. O gosto pela leitura chegou a Ildefonso por meio de sua mãe, Henriqueta de Castro e Silva, uma mulher negra, letrada, que lia para os filhos nas horas de lazer. Mais tarde, já órfão de pai, coube ao autor de *Hilda* participar do sustento da casa, auxiliando sua mãe na criação os irmãos menores. Entre os escritores citados direta e indiretamente em diálogos de suas personagens, encontramos diversos autores de renome internacional e alguns de âmbito nacional. Entre os estrangeiros, identificamos William Shakespeare (inglês), Guy de Maupassant (francês), Joaquim Teófilo Fernandes Braga (português), Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (italiano), o escritor Dante Alighieri (italiano) e conhecimento de história grega. Dentre os autores catarinenses, encontramos Luiz Delfino e João da Cruz e Souza em meio a diversas canções populares. Marcado pelas leituras e pelo discurso positivista, Ildefonso procurou nos elementos da história nacional os conteúdos necessários para compor suas peças. O destaque conferido à Guerra do Paraguai e aos seus principais personagens recebem longos diálogos em duas de suas peças, *Dignidade e Justiça* e *Hilda, a filha do suposto traidor*.

Na virada do século XIX e início do XX, o teatro tinha o objetivo de educar, civilizar, demonstrar os bons costumes, assim como nos dramas no teatro grego os temas estavam voltados para as questões sociais em voga. Segundo Schimitz, (1994, p. 21), "o teatro era o ponto de encontro de pessoas jovens e importantes das cidades e o local onde se realizavam as festividades cívicas e sociais". As peças de Ildefonso Juvenal não ficaram circunscritas ao espaço florianopolitano. Suas obras percorreram o circuito literário e artístico do Sul do Brasil. O autor, como membro da Academia Rio-Grandense de Letras, da Academia José de Alencar, Paraná, contribuiu em diversos jornais. O percurso de um livro passava pela influência de amigos que, conhecendo a obra do autor, as difundia por meio de jornais ou revistas; suas peças eram lidas nos mais diferentes espaços dos três estados do Sul. Neste contexto, chegou à cidade de Rio Grande/RS o livro *Painéis,* em 4 de outubro de 1922.

A peça *Waltrudes* foi levada ao público pela companhia teatral G.L.D. Filhos do Trabalho, com o objetivo de auxiliar a família do marinheiro Júlio Ramos, que passava por dificuldades financeiras após a sua morte. Em abril de 1947, o escritor Carlos Alberto Minuto publicou no jornal de Rio Grande artigo narrando o início de

G.L.D. Filhos do Trabalho

SARAU 24

Tendo este Gremio resolvido levar um beneficio em prol da familia do extincto Julio Ramos, que acha-se em condicções precarias e, confiado nos corações generosos e almas caridosas esperamos o concurso do publico em geral. O sarão realizar-se-á no palco-salão da S. UNIÃO OPERARIA, gentilmente cedido pela sua Directoria na noite de

22 do corrente, AS 21 HORAS

PPIMEIRA PARTE

Ouverture pela orchestra do Rancho C. Braço é Braço, que gentilmente presta o seu concurso.

SEGUNDA PARTE

Será levado á scena o drama em 3 actos, intitulado

WALTRUDES,

o Nauta Veneziano

da lavra do escriptor Ildefonso Juvenal

PERSONAGENS

Henrique	sr. Alberto Correia
Paulo	« Carlos Minuto
Walfrides	Sra. VIRGINIA MOLINA
Waltrudes	Sr Antonio Mattos
Xenophante	« Bs aventura Fernandes
Mathilde	Jandyra Molina
Um guarda	Sr Octacilio Lyra

Material de divulgação da peça *Waltrudes*. Fonte: Arquivo do autor.

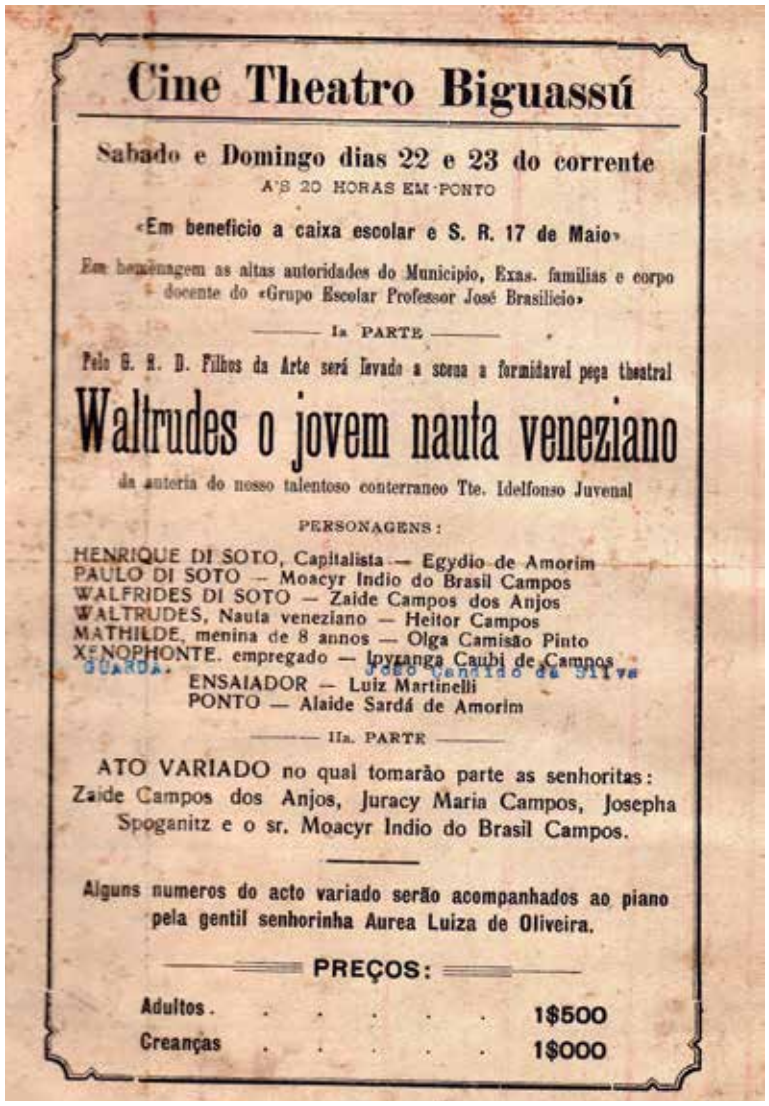
sua amizade intelectual com Ildefonso Juvenal. Minuto traz sugestivas contribuições para analisarmos este fato:

> Conhecemo-lo em 1920, quando ainda tenente farmacêutico da Força Pública e através dessa irradiação intelectual que nos chegou o gênio de Gutenberg - a imprensa. Representava-se em tão em Rio Grande, um drama do escritor patrício: Valtrudes, ou o nauta veneziano. Foi esse o veículo de nossa correspondência e daí novos trabalhos e uma amizade que ainda perdura.[3]

Habituado ao cenário político e cultural, Ildefonso compartilhou com a poetiza e educadora Antonieta de Barros o palco da União Beneficente e Recreativa Operária – UBRO, localizada no centro de Florianópolis, em 1933. Ocorria o Festival de Arte: em homenagem à gloriosa data da abolição dos escravos do Brasil, evento composto de duas partes: a primeira dedicada aos oradores e a segunda a apresentação do Grupo Teatral João Dal Grande Bruggemann, com a peça *Cala a boca, Etelvina*, de autoria do carioca Corrêa Varella. Não tardou para que o palco da UBRO recebesse as peças de Ildefonso. Em 9 de junho de 1933, o grupo Dramático Liberdade levava à cena a peça em homenagem a Ildefonso Juvenal. O acesso às peças não era relativamente elevado. Por 1$000 o público tinha acesso ao teatro.

De acordo com Collaço (2006), os grupos teatrais da época eram constituídos por pessoas de ambos os sexos e na sua maioria de jovens, o que lhes possibilitava um espaço de convívio social e de encontros, muitos dos quais trabalhavam como operários, marinheiros, estivadores e empregados do comércio local. Quando pela década de 1940 chegou a Florianópolis a Companhia Teatral Politeama Oriente, instalada na praça Hercílio Luz, buscou-se novamente as peças de autores locais que pudessem contribuir no evento em homenagem ao Dia do Trabalho, e disso resultou na escolha da peça *A filha do Operário*. No município de Biguaçu, Grande Florianópolis, a peça *Waltrudes* perfez a exibição da companhia teatral G.R.D. Filhos da Arte, primeira companhia teatral do município de Biguaçu, que estreou no cine Teatro de Biguaçu, na década de 1930.

Os grupos teatrais locais, ávidos de peças escritas para o teatro, muitas vezes tinham que adaptar obras literárias. Diante da carência de textos e de autores atores locais, foram bem recebidas as obras de Juvenal.



Cine Theatro Biguassú

Sabado e Domingo dias 22 e 23 do corrente

A'S 20 HORAS EM PONTO

«Em beneficio a caixa escolar e S. R. 17 de Maio»

Em homenagem as altas autoridades do Municipio, Exas. familias e corpo docente do «Grupo Escolar Professor José Brasilicio»

Ia PARTE

Pelo G. R. D. Filhos da Arte será levado a scena a formidavel peça theatral

Waltrudes o jovem nauta veneziano

da autoria do nosso talentoso conterraneo Tte. Idelfonso Juvenal

PERSONAGENS:

HENRIQUE DI SOTO, Capitalista — Egydio de Amorim
PAULO DI SOTO — Moacyr Indio do Brasil Campos
WALFRIDES DI SOTO — Zaide Campos dos Anjos
WALTRUDES, Nauta veneziano — Heitor Campos
MATHILDE, menina de 8 annos — Olga Camisão Pinto
XENOPHONTE, empregado — Ipyranga Caubi de Campos
GUARDA. João Candido da Silva
ENSAIADOR — Luiz Martinelli
PONTO — Alaide Sardá de Amorim

IIa. PARTE

ATO VARIADO no qual tomarão parte as senhoritas: Zaide Campos dos Anjos, Juracy Maria Campos, Josepha Spoganitz e o sr. Moacyr Indio do Brasil Campos.

Alguns numeros do acto variado serão acompanhados ao piano pela gentil senhorinha Aurea Luiza de Oliveira.

PREÇOS:

Adultos . . . . . 1$500
Creanças . . . . . 1$000

Material de divulgação da peça *Waltrudes*. Fonte: Arquivo do autor.

Tipologia das canções

As canções aparecem em três entre as cincos peças que compõem o livro *Teatro,* totalizando nove canções. Em todos os casos são entoadas por personagens trabalhadores, sejam eles escravos, empregados ou operários. Provavelmente, Ildefonso busca ter maior empatia do público com estes personagens, numa época de inúmeras transformações urbanas no centro da capital. Em geral, podemos caracterizar as canções como músicas populares. Dentre as músicas relacionadas, conseguiu-se identificar os autores de duas modinhas: Teófilo Braga (1843 a 1924), cancioneiro açoriano, e Francisco de Lacerda (1864-1934), cancioneiro português. Em algumas peças encontramos casos de junção de quadras, misturando quadras de autorias identificáveis e outras não identificáveis. Como na peça *O colar de pérolas*[4], executada por Gerci, 18 anos, personagem principal da trama.

Ando triste como a noite.
Autoria de Francisco de Lacerda.

Ando triste como a noite,
Nada me alegra o sentido;
Ninguém sabe o bem que perde,
Senão depois de perdido.

Possui relação com as Canções populares da Beira. José Leite Vasconcellos - A sema santa

A folhinha do salgueiro,
É a primeira novidade;
Quem madruga não alcança,
Que fará quem se ergue tarde?

Autoria não identificada

Quem é pobre é sempre pobre,
Quem é pobre nada tem;
Quem é rico sempre é nobre,
E às vezes não é ninguém[22].

Porém não podemos afirmar se a prática de misturar versos de canções na fala de uma mesma personagem era uma prática de Ildefonso Juvenal, pelo simples motivo de não conseguirmos identificar, até o presente momento, a autoria das demais composições. Os temas abordados tangem o amor (duas incidências), a saudade (três incidências), a tristeza (duas incidências),

a melancolia (uma incidência) e exaltação ao trabalho (uma incidência). O amor enquanto tema é recorrente nas personagens femininas e nos jovens. No primeiro caso, *A filha do operário*[5], iremos encontrar Maria Rosa, 18 anos, empregada doméstica na casa do comendador Januário da Silveira, cantando a seguinte quadra:

Já tem flor a laranjeira
Já chegou a primavera
Vou saber do meu amor
O que ele ainda espera.

Eu canto todos os dias
Pra disfarçar a minha dor
Eu bem está muito longe
Está longe o meu amor...

Quem me dera ter as assas
Que possui o passarinho...
Voaria bem depressa
Pra junto do meu benzinho

Meu amor é pobrezinho
É um simples lavrador
Mas o cofre do seu peito
Tem riqueza de valor![23]

A canção entoada por Maria abre a peça, dividida em três atos. Solteira, Maria é cortejada ao longo da peça por Maneca, 50 anos, serviçal, que busca convencê-la a se casar com ele. A dor do amor não vivido em Maria também é compartilhada pela personagem Hilda, 18 anos, filha do comendador Januário na peça *Hilda, a filha do suposto traidor*[6].

Choro por ver que os dias passam breves
E te esqueces de mim quando te fores,
Como as brisas que passam doudas, leves,
E não tornam atrás a ver as flores.

O que há de comum na trama das personagens? Ambas sofrem a ausência de seus amores. A primeira chora pelo amor não vivenciado, guardado, talvez, na lembrança dos tempos idos. Já a segunda lamenta a morte de seu amado nos campos de batalha. As personagens femininas de Ildefonso trazem consigo forte apelo sentimental. Suas emoções são capazes de romper com as estruturas sociais, como em *Valtrudes: o nauta veneziano*, em que Valfrides foge para longe do seu pai para viver um romance intenso e verdadeiro. Ou, ao contrário, a aceitação das estruturas sociais, como em *Hilda*, em que a personagem aceita se casar com outro homem após receber a notícia da morte de seu amado. O que dizer de Gerci, que, enfeitiçada pela ideia de participar de um baile de gala, na capital do país, se deixa iludir por um falsário que a rouba, trazendo dessa forma a ruína financeira para sua família. Tão falso quanto o próprio colar de Maupassant, também era de vidro o amor que seu namorado tinha por ela, pois, quando Gerci teve que trabalhar para adquirir o sustento do lar, este o abandonava.

A saudade, tema de personagens em *Hilda* e em *O Colar de pérolas*, aborda uma questão pouco explorada pela historiografia catarinense — a capoeira na literatura local ou a capoeira para antes da década de 1970. Fregolão (2008), em *A capoeira na história local: da velha Desterro à Florianópolis de nossos dias*, aponta alguns indícios da presença de capoeiristas em Desterro durante a segunda metade do século XIX. Esses indícios estariam ligados às leis de proibição, repressão a escravos e os códigos de conduta do período:

> Artigo 38 - Ficarão proibidos daqui em diante, os ajuntamentos de escravos ou libertos para formarem batuques, bem como os que tiverem por objetos dos supostos reinados africanos, que por festas, costumam fazer. Todos que contravierem serão multados em 4$000 reis, sendo livres e não tendo como pagar em 4 a oito dias de cadeia, e sendo cativos, e achando-se sem licença de seu senhor, será castigado conforme a Lei. O senhor que der tais licenças será multado em 4$000 reis.
>
> Artigo 63 - Os escravos que se encontram jogando nas ruas, praças, bosques ou esconderijos, serão entregues à polícia, para os fazer punir e se com eles se acharem pessoas livres, serão estas multadas em 2$000 reis ou três dias de cadeia. (Idem, p. 42)

Ainda segundo Fregolão, a capoeira havia aparecido em Desterro por meio do *trânsito cultural*, ou seja, indivíduos embarcados nos navios comerciais teriam trazido a prática da capoeira de outras regiões para Desterro. A hipótese levantada pelo pesquisador ecoa de certa forma nos diálogos e cantos dos personagens de Ildefonso Juvenal. Em *Hilda*, encontraremos Zebedeu, escravo de 60 anos, recordando com certo banzo o tempo em que jogava capoeira à frente do corpo musical do batalhão militar. Em conexão a esta passagem, temos Mariana, 50 anos, empregada em *O colar de pérolas*, cantarolando:

> Amanhã é dia santo
> Dia de corpo de Deus;
> Quem tem roupa vai à missa,
> Quem não tem faz como eu..." (SILVA, p. 192).

A quadra ainda é executada por diversos grupos contemporâneos de capoeira pelo Brasil afora. A personagem Mariana ainda menciona em seus diálogos a triste história de Pedro Cem, rico empresário que por conta da avareza perdeu tudo o que tinha, passando a viver de esmolas. Encontramos referência a este caso em Waldeloir Rego (1968, p. 219):

> Vou narrar agora um fato
> Que há cinco séculos se deu,
> De um grande capitalista
> Do continente europeu,
> Fortuna que como aquela,
> Ainda não apareceu.
> Pedro Cem era o mais rico,
> Que nasceu em Portugal,
> Sua fama enchia o mundo
> Seu nome anda em geral,
> Não se casou-se com rainha
> Por não ter sangue real.

Em 1942, ano de publicação de *Teatro,* a capoeira já estava incorporada como elemento de identidade nacional, diferente da visão que se tinha dessa arte, tida como contravenção até início do século XX. Isso explica em certa medida a referência positivada na fala das personagens. Afora o hino em exaltação ao trabalho, as demais composições são recorrentes nas cançonetas da época. Ildefonso deixa transparecer que sua preocupação era muito mais estética do que formal, ou seja, visava dar realce às falas e representações de suas personagens utilizando as canções do gosto popular do período. Já havíamos identificado a empatia do público com as cançonetas em *Negras pretensões* (GARCIA, 2007), quando Eduardo das Neves estivera em Florianópolis, no ano de 1916. Os jornais da época trouxeram, além da imagem do artista, uma nota exaltando as qualidades da apresentação.

> Continua a fazer-se aplaudir pela platéia florianopolense o festejado cancionista brasileiro Eduardo das Neves. Na Segunda-feira e ontem ele cantou várias cançonetas e modinhas, com muito agrado, tendo, à pedido geral, bisado vários trechos. Inegavelmente, o rouxinol brasileiro agradou a nossa platéia que lhe não regateia aplausos. Hoje será exibido o belo filme, em 5 partes O poço Comum. Eduardo das Neves cantará deliciosas cançonetas (Idem, p. 76).

Hino ao trabalho pertence à peça *A filha do operário*. O hino composto pelos maestros Francisco Ernesto dos Reis e cópia do Maestro Brasílio Machado, ambos pertencentes à banda da Polícia Militar de Santa Catarina, é uma exaltação ao trabalho, representado enquanto elemento virtuoso ao desenvolvimento individual e sucesso da pátria:

> Exaltemos num hino o trabalho bendito
> Fanal de todo o bem pela terra disperso
> Resplandecente sol de poder infinito
> força que faz vibrar a vida no universo!
> Saudemos o trabalho, eterna providência
> Emanada de Deus pró bem da humanidade
> Que transforma a miséria em fértil opulência
> Dando a tudo prazer
> A tudo alacridade!
>
> Coro:
> Salve! Homem do trabalho
> Que fazem vibrar no malho
> O hino do progredir
> Salve ditosos obreiros, denotados pioneiros
> Do presente e do porvir! (SILVA, 1942, p. 101)

A presença de militares no cenário cultural de Florianópolis está associada à leitura política feita por Benjamin Constant do positivismo de August Comte (CARVALHO, 2008)[31]. Caberia aos militares, sobretudo, os oficiais, encabeçar as transformações sociais necessárias para consolidar e desenvolver a República em Santa Catarina. Ora, não foi por acaso que na década de 1920 a corporação militar realizou um chamado cívico aos jovens catarinenses para que assumissem seus postos na entidade (SILVA, 1934)[32]. Participaram do efetivo da Força Pública e da Companhia Isolada de Atiradores: José Boiteux Piazza, Arthur Nagib Nahas, João Mechiades Gonçalves de Souza, José Arthur Boiteux, Jöe de Luiz Martins Collaço, entre outros. Ildefonso Juvenal, após dar baixa da Força Pública em 1919, retorna à corporação no ano de 1923, após a conclusão do curso de Farmácia do Instituto Politécnico de Santa Catarina. Ildefonso é nomeado 2° Tenente Farmacêutico e é responsável pela organização e inauguração da ala de farmácia dentro da Força.

Por fim, buscamos apresentar ao longo deste artigo os principais aspectos históricos, musicais e literários que nortearam as peças dramáticas do escritor e dramaturgo Ildefonso Juvenal. Das evidências aqui trabalhadas, podemos considerar que a premissa de "irrelevância social do negro", como atestou Cardoso, não se sustenta por si só. Podemos considerar ainda uma dimensão de ação cultural, que interligava os literatos no Sul do Brasil. Neste aspecto, ressalta-se as análises dos periódicos da época enquanto valiosas fontes documentais ao pesquisador. Historicizar a produção feita pelos intelectuais negros no pós-abolição, assim como *Teatro,* podem suscitar novas perspectivas de pesquisa em Santa Catarina e no Brasil.

---

[1] Marcos Manuel Vieira, mais conhecido como "Tio Marco", era natural do município de Santa Teresa, próximo a São Pedro de Alcântara – SC, era muito procurado pelos moradores do local por saber rezas e orações de cura. Tinha por objetivo construir uma capela, sonho que não chegou a realizar em vida. Após sua morte foi um Santuário em homenagem a Bom Jesus da Santa Cruz, do qual Tio Marco era devoto. Ver, ANDRADE, Djanira Maria Martins. *O escravo Marcus Manoel Vieira e o Santuário do Bom Jesus da Santa Cruz*. Prefeitura Municipal de São José, 1988.

[2] Os estudos de Bastide e Fernandes inovam ao adotar instrumentos teórico-metodológicos da sociologia crítica para o enfrentamento de uma questão premente do desenvolvimento do país: a inserção do negro na ordem social capitalista brasileira. Destacam-se os estudos: BASTIDE, Roger. *Brancos e negros em São Paulo*: ensaio sociológico sobre aspecto da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulista. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971. FERNANDES, Florestan. *A integração do negro à sociedade de classes*. São Paulo: Ed. Ática, 1978. FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

[3] MINUTO, Carlos Alberto. Ildefonso Juvenal. *Jornal do Rio Grande*: Rio Grande do Sul, 28 de abril de 1947. Ildefonso Juvenal dedica a Carlos Minuto a peça *A filha do Operário*, onde se lê na epigrafe da peça: "A Carlos Alberto Minuto, festejado prosador, poeta e teatrólogo sul-riograndense".

[4] *O colar de pérolas*, comédia dramática de três atos, publicada em 1942. (SILVA, 1942, p. 212).

[5] *A filha do operário*, drama de ação social de três atos, publicada em 1942.

[6] *Hilda, a filha do suposto traidor* – drama patriótico de três atos, publicada em 1918, p 159.

[Fábio Garcia, editor, historiador, mestre e doutorando em Educação pela UFSC]

Uma atriz apaixonada pelo ofício faz assim

Por Carolina Lira

Foto: Ian Magalhães.

aqui sentada no chão de madeirinha deste mesmo quarto, no ano passado, nascia Maria Giulia. sigo incrédula depois de contabilizar surpreendentes quinhentos mergulhos. sim, chamo cada apresentação de mergulho. não existe ingresso, existe passaporte sensorial. não é pago em reais, e sim em "ondinhas do mar". se tudo o que existe precisa ser nomeado, eu precisei inventar um vocabulário novo para me situar diante daquilo que eu estava criando. e se tem uma coisa que é marca da minhas criações como atriz é artesania.

muito antes de saber que existia um nome metido a besta em inglês ("moodboard"), eu já tinha me habituado a criar complexos "quarto de inspirações" completamente analógicos. cada personagem tinha suas texturas, seu cheiros, sua paleta de cores. eu gostava de ir descobrindo nuances no meio. algumas vezes eram caminhos para texturizar a voz ou colorir um gesto. tudo é processo, e eu sou uma entusiasta deles.

provavelmente tem uma verve da pesquisadora que me persegue. sempre fui muito curiosa. desde criança. depois de adulta desemboquei em um programa de mestrado interdisciplinar. foi ele o responsável por me catapultar de volta pra vida artística. a escrita ali diante de mim. comecei a me sentir engessada com a escrita na academia, embora meu pai, ao ler minha dissertação, tenha dito que aquilo era um romance, e não um trabalho acadêmico. recebi aquilo como um elogio. guardei aquele comentário como quem guarda flores num jarro.

corta. 2020. ano da pandemia. isolamento social. tudo estranho no mundo. Webteatro. como assim, gente? como é que eu vou dar um texto olhando para uma câmera? sem encarar o olho de alguém? sem encarar a plateia? "é o que temos", eles disseram. depois de seis meses longe das pessoas e com excesso de telas, tudo o que não queria era ter uma momento de prazer que envolvesse imagens. dores de cabeça, dores na cervical, dores nas articulações. diagnóstico: superexposição às telas.

eu não me sentia capaz de empurrar um trabalho goela

abaixo das pessoas. chegou um momento da minha vida que eu não queria mais olhar para o computador. não fazia ligação de vídeo. o que me salvava era conversar com os amigos por telefone. um letreiro luminoso à la Tracy Emin se acendeu internamente com a frase-bússola de Beckett: não consigo continuar, não posso continuar, é preciso continuar. Acostumada a trabalhar no Teatro Vila Velha com Márcio Meirelles, um diretor que gosta de multidão, tive que enfrentar a fera da solidão neste novo jeito de fazer teatro.

entrei no Núcleo de Dramaturgia Feminista porque precisava estar em movimento. será que ainda sei escrever? veio o primeiro exercício. fiz o texto e mandei para algumas amigas. "quando chega o capítulo 2?"

aquilo virou um desafio. vamos lá, vamos escrever. Ufa, acabei, vou mandar. Opa, não, perainda. eu não vou entregar esse texto por escrito. vou dar carne, sangue e coração para essa mulher. eis aqui a oportunidade de voltar a fazer teatro! o precipício me encarava. Tudo já estava ali. texto, abismo, sonho... dramaturgia, arremesso, atriz. "Águas que rolam e quenturas" nasceu junto com a primavera pra falar de temas que considero urgentes: maternidades e envelhecimentos. com personagens que em seus discursos e percepções reforçam aquilo que Chimamanda Adichie chama tanto atenção: "o perigo da história única".

fugir da maternidade romantizada como o diabo foge da cruz. como traduzir a maternidade real? ferida exposta? A solidão abismal em que mães são jogadas todos os dias, no puerpério e na vida inteira? a cruel e injusta "tarefa do cuidado". quem cuida de quem cuida?

apesar de ser um solo, esse trabalho foi costurado com a ajuda de muitas mãos. a maioria das referências literárias e musicais que aparecem são da Bahia, singela homenagem de uma menina nascida e criada em Salvador. quando tudo ainda estava na fase embrionária, duas perguntas orientaram meu processo criativo: "como a voz pode ser carne?", "como a palavra vai tocar com as mãos?" as respostas para as provações desta peça-chamado continuam sendo só para quem se atreve a mergulhar com a personagem. Como quem pinta uma partitura de cores esmaecidas.

a zona limítrofe entre realidade e sonho se confunde cada vez que alguém atende do outro lado da linha. quem está falando? não sou mais eu. aviso aos navegantes: "aqui quem fala é Maria Giulia". e o mergulho começa.

Nota de rodapé

"Águas que rolam e quenturas" conta a história de mulheres de gerações diferentes de uma mesma família. Um mergulho no cotidiano delas entre seus sonhos, desejos, frustrações e medos. Maternidade e envelhecimento são temas centrais nos conflitos que se estabelecem entre as personagens. Esse experimento sensorial é uma alegoria sobre comunicação em um mundo no qual é tão difícil ouvir o outro. Quando a distância se impõe imperativa num contexto pandêmico, o teatro se reinventa dentro de cenários imaginados, borrando a fronteira entre a realidade e o sonho.

Cada sessão é feita com uma única pessoa de cada vez; por isso as apresentações têm horário marcado. Nas recomendações, apenas uma escuta atenta e a permanência em um lugar tranquilo para que a ambição da criadora seja alcançada: fazer o teatro chegar até os ouvidos de quem está do outro lado da linha. Numa tentativa de se aproximar do estado de concentração de uma pessoa na plateia antes de uma peça começar, o primeiro momento é uma leitura de um texto. Após a finalização da leitura, uma ligação. Um jogo se estabelece por meio dessa escuta ativa. Uma ligação se tornou raridade num mundo de mensagens escritas e no império dos áudios com velocidade acelerada no WhatsApp. Assim como se torna cada vez mais raro escutar, ter empatia, des a c e l e r a r. A presença da atriz convoca um estado de presença de quem está com ela. Recomenda-se seguir o fluxo das ondas de emoções.

Trechos da peça

Eu gosto de escrever como se dança. Eu experimento as palavras no texto como se experimentasse movimentos no corpo. O corpo do texto vai criando uma longa coreografia. Que músicas saem das palavras que eu digito? Que notas estão no choro de Serena agora? Algum dia serei uma boa mãe? Algum dia minha mãe vai achar que eu tenho condições de cuidar de uma criança?

Ela acha que eu estou desperdiçada na arte. Ela não acredita em arte. Ela não entende de arte. Ela não se importa com arte. Ela acha que arte é coisa para pessoas que nasceram com um dom divino, não pra mim. Que eu devia trabalhar. Como se o que eu fizesse não fosse trabalho. Como se fosse fácil. É muito difícil explicar para as pessoas que arte é trabalho. É muito difícil tentar explicar pra minha mãe coisas que talvez nem eu mesma entenda. Por que eu continuo sendo artista afinal de contas?

É muito difícil terminar qualquer coisa: uma cena, um poema... como entender que acabou? Mas se existe alguém que sabe que sabe como terminar poemas, esta pessoa não sou eu, é a Lívia Natália. Em um dos meus poemas favoritos, que se chama "Insurreição", ela termina assim: "partir é imensidão". Eu podia apenas ter sublinhado essa frase, de caneta vermelha, que é a cor do sangue, da paixão, da tragédia, e tudo estaria posto. Talvez não fosse o fim mais bonito, mas teria sido o mais poético.

José disse que minha escrita tinha força. Camila disse que eu entregava tudo e não deixava espaço pra leitora imaginar. Eu respondi que sou assim mesmo. Intensa. Eu me entrego toda. Sempre. Se o teatro não esconde nada, a dramaturgia talvez siga a mesma regra.

[Carolina Lira, atriz e dançarina, Salvador, BA]

O Fim da História (monólogo coral)

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e
vazio, mas um tempo saturado de agoras.
Walter Benjamin, Teses sobre o conceito de História (Tese XIV)

(CLIO)

O tempo é só uma formalidade?

não sei há quantos dias espero que algo aconteça
nem sei mais se espero que aconteça
era apenas o caminho de sempre de sempre
sempre fazia este caminho todo dia o mesmo caminho
de casa ao trabalho do trabalho para casa
claro que tem outras coisas tem outras coisas que a gente faz
visitar a mãe no domingo ou conversar com amigos no domingo
ou ver tv no domingo
ou ficar dormindo
é gosto de dormir
gosto de gatos também

tem um gato que sempre está no meu caminho
ele vem da rua e me traz
a rua pra dentro de casa
acho que ele tem outra casa outro nome
mas às vezes ele é meu quando consigo que ele seja
queria que ele fosse meu só meu
queria que me pertencesse o gato mas ele se recusa
quero que ele seja só meu então dei um nome
Zéfiro chamo ele de Zéfiro porque era assim que chamava meu primeiro gato
e o segundo e o cachorro e o peixe que vive quatro antes sem precisar de bomba
de oxigênio quatro anos ele vive incrível não é? sem ar
sem ar

depois de comer dormir ficar no pé do meu marido
digo ex-marido ele foi embora foi embora semana passada
não aguentei e mandei ele sair e ele aceitou sem perguntar saiu
e encontrei ele na rua depois o gato
o gato passou por mim na rua
e fingiu que não me conhecia fugiu de mim chamei Zéfiro
ele talvez chame bichano ou tião ele saiu e nem me olhou nos olhos
gatos são todos uns filhos da puta

mas era sempre aquele caminho beirando aquele rio imundo
e o homem sempre vinha sempre pedia não ele não pedia
é verdade agora me lembrei ele nunca pedia só deixava
pendurava aquele papel cheio de coisas sem sentido
sem sentido quem é que entendia um monte de palavras
que não tinham nenhuma um monte sem ligação
sem um mínimo sabe quem é que entendia sem lógica nenhuma
todo final de tarde aquele trânsito infernal aquele mundo parado
e ele o mendigo passava sorrindo não não sorria ele era meio como é que fala
triste não meio carlitos é melancólico é acho que é isso
se bem que ele sorria mas não entendia nada do que estava
escrito se era mandinga pedido de socorro maldição será que era?

não sei não entendia não conseguia e voltava antes do farol abrir
voltava e recolhia mas não pedia nada ficava olhando ele passava
aí depois comecei a achar depois de tanto ver era como se ele já fosse conhecido
como se fosse conhecido de muito tempo um dia falei: não obrigada
mas ele colocou o papel assim mesmo falei não obrigada
mas ele colocou o papel assim mesmo falei não obrigada
ele disse
de nada

o médico disse: ele vai ficar bem
você está bem? você
vai ficar bem
você conhece alguém
quero dizer conhece ele?

não é bem conhecer acho que só decorei a imagem dele
como é que se diz mesmo?

o que você quer dizer é que ele de certa forma você sabe dele
tanto quanto sabe do rio aquele rio morto marginal

ele está morto?

não não foi o que quis dizern ele não conheço ele
mas é como se soubesse dele antes como se fosse uma espécie
de saudade sabe porque já vi o rosto antes
sempre faço o mesmo caminho
ele estava lá sempre
O MENDIGO
parei no farol e ele estava lá e estava chovendo
não tive a intenção ele correu de repente ele veio pra cima
ATROPELEI

ele é meio velho não sei 60 ou 70 pode ser que seja um jovem
seja igual a mim talvez tenha ficado mais velho mas seja um jovem
não sei de onde veio nunca falei
nunca com ele posso?
acho que o nome dele é Zéfiro

tenho que contar para você ou para alguém é um buraco um rasgo um abismo que
me controla meus braços rodopiam e deslizam no vento relutante que chega como
frio e carrega o que resta e nada muda ou muda e a metamorfose não parece
chegar até aqui preciso falar se ninguém me ouve não existo?
mas ele nunca me machucou muito não

cheirava mal
era velho
não ele não pedia nada ele era ele
só era um outro ali um personagem
naquela cena que outra de mim via todo dia

gosto mesmo é de ouvir música não posso com o silêncio gosto de música gosto
de cantar gosto mesmo é de cantar junto sozinha a vida não?

foi na semana passada no domingo acho não hoje é domingo
mas já faz tempo na sexta-feira foi isso sexta-feira
muito abafado noite muito quente na sexta você viu a chuva que caiu
lá pelo norte que estado foi mesmo? lá pelo norte

ele nós já não você sabe faz tempo que a gente não
se entendia

ele dizia dizia pouco conhece ele
sabe que não gosta de falar sobre
outra coisa que não seja aqueles malditos fios ele passava o dia falando
daqueles malditos fios
como eles se ligam por baixo da terra como faziam para iluminar
para ligar tudo
fios coloridos e embrenhados na escuridão
(acho que vou cortar o cabelo)
aí a gente você sabe não sei

como assim não sabe como não
sabe a gente sempre sabe
a gente é mulher a gente sabe quero dizer
a gente sente não é? vê eu sei
quando é e quando não
estranha esta história não acha

não mãe não acho nunca achei nada

paciência olha com seu pai paciência
ele não fala também conhece seu pai
ele não fala
e quase nunca está em casa nem sei onde anda
onde anda a esta hora
sei que ele está quem não sabe
ele? você não sabe era pequena
não lembra
é pequena não lembra
não tem como
ele é seu ele é seu pai você sabe
ele sabe
tenho que esperar

está no trabalho
ele
ele está no trabalho digo ele arranjou um emprego ele
parou de jogar
de apostar em tudo
duvido

ele saiu
sou feliz sou
tenho você tem ele
a gente precisa dos outros
sempre não importa como
a gente precisa eu rezo rezo rezo
porque no tumulto
a gente se entende
hoje fui visitar o túmulo dele

ele era duro difícil de saber parecia outro lugar
um estran
os estrangeiros quero dizer
os bárbaros invadiram
as terras eram de fora era o que ele dizia os de fora

o tempo é o corpo da história
meu corpo é a história do tempo?

ele era de fora da cidade
o professor de história foi ele quem contou dos povos
as legiões que invadiram o império romano
foram derrubando os humanos os palácios
eram os bárbaros ele me falou dos outros
dos vândalos dos persas dos americanos
da pressa do pântano dos medos os medos ele era assombroso
o professor

a história não existe
a não ser que vocês
que vocês a narrem
quem pode narrar por vocês?
quem pode
navegar
você?

não quero mais voltar lá
aquele emprego de merda aqueles filhos de uma grande vaca
todos viraram pedras de sal
não posso mais voltar atrás olhar pra trás
não posso não tem mais
aquele prédio aquele emprego aquele idioma

então o que você quer dizer é que não
sabe quem é ele
pode falar com ele está acordando
sabe um nome um qualquer?

aquela língua maquinal
alô bom dia entendo senhor conhece as vantagens quero seu dinheiro
toda honra e toda glória agora e para sempre AMÉM

amem e sejam

agentes da história
os seres humanos são
ao mesmo tempo conduzidos por ela

conduzia o carro devagar você se machucou?
ele acordou aos poucos eu acordei
sem marido sem pais sem país sem emprego
acordei sem nome no meio da avenida
feito um raio que chegou ao chão e não vê
nada à frente e nada atrás foi assim que nos falamos
O MENDIGO E EU
sua barba seus olhos eu entendo foi sem querer

essa fatalidade?

os mesmos olhos a mesma
mania de achar que pode andar sorrindo com ironia

mesmo quando veste um pano velho um homem velho toda a sujeira da cidade
impregnada no corpo desgraçado você tem a mesma o mesmo rosto
os mesmos olhos o mendigo
O MESMO ROSTO você parece
o professor de história desgraçado
EU não fui agente de porra nenhuma não

naveguei e não posso levar nada

você quis? quer?

tive vontade sim de te atropelar
tive vontade
SIM
foi a vontade de te atropelar
você merece morrer por mentir pra mim
por esta noite que não tem fim

olhos de escolha você é gente
de agir?

não entendo nada do que você

agora é de inaugurar as horas?

fala, você fala?

e agora e agora e a glória e agora

você gosta de cantar?
gosta de cantar?

e agora e agora e a glória e agora
e agora e agora e a glória e agora
e agora e agora e a glória e agora

eu te mato

encontra aqui
e agora e agora e a glória e agora
e agora e agora e a glória e agora
e agora e agora e a glória e agora
...

eu te amo
eu te mato
eu te amo
eu te mato
...
...
.....

[Tadeu Renato, dramaturgo, São Paulo, SP]

Eu confesso (drama em um ato)

CENÁRIO

Sala de dimensões reduzidas, com baixo pé-direito, a lembrar um porão. Paredes sujas, com marcas de mãos ensanguentadas (sangue seco). Algumas inscrições, igualmente escritas com sangue: QUERO MORRER, JÁ MORRI, MATEM-ME DEPRESSA, O INFERNO É AQUI etc.
Chão igualmente sujo

Não há janelas. Apenas uma porta lateral (pela esquerda ou pela direita). Porta estreita com cerca de 150 cm de altura
Ao fundo, há uma pequena parede com cerca de 80 cm de altura e 80 cm de largura. Atrás dessa parede há um vaso sanitário e, na frente dela, uma pequena pia com uma torneira
Há apenas uma lâmpada para iluminar o ambiente
Há uma pequena mesa com tampo de madeira e apenas uma cadeira

PERSONAGENS

João, réu confesso: é muito magro, veste apenas um pijama. Está descalço e descabelado. Teve seu telefone celular apreendido.

Entrevistador: veste ternos escuros, camisa social branca, gravatas de listras transversais combinando com o terno, sapatos pretos bem conservados. Usa óculos escuros e máscara que cobre o nariz e a boca, além de um chapéu clássico na cabeça. Carrega uma lanterna potente na mão esquerda e um revólver na cintura, enfiado nas calças.

Glossolálio: figura grotesca e forte, usa camiseta e calção, de quaisquer cores. Touca na cabeça. Calça tamancos de madeira.

Salomé: um travesti. Usa barba e bigode. Vestido vermelho, com muitas flores. Usa um soutien de tamanho grande. Sapatos vermelhos com saltos altos. Longa peruca. Batom vermelho na boca.

Doutor Pimpão: advogado de porta de cadeia
Perito
Policial

E COMEÇA O ESPETÁCULO

Barulho irregular de passadas em descida por escada de madeira, exterior ao cenário
A porta se abre, e JOÃO, com um safanão, é arremessado para dentro do cenário. Cai no chão. Em seguida, ajoelha-se, olha em torno, a começar pelo chão, depois as "quatro" paredes e finalmente o teto baixo. Põe-se em pé, apoiado na cadeira. Estica o corpo. Caminha lentamente. Observa de perto as "quatro" paredes. Procura ouvir qualquer ruído além delas. Olha atrás da pequena parede que oculta o vaso sanitário e depois a torneira

Barulho ritmado na escada de acesso ao porão

ENTREVISTADOR
- [Entrando]. Seja bem-vindo a esta modesta hospedaria. Noto que ainda está de pijama. Espero não terem acordado você muito cedo. Costuma dormir e despertar a que horas, diariamente? Você está sendo bem tratado?

JOÃO até aqui não disse uma só palavra. Não ousa olhar para o ENTREVISTADOR; olha apenas para o chão.

ENTREVISTADOR
- Permita que eu me apresente. Sou o ENTREVISTADOR. Cabe a mim preencher a ficha dos hóspedes e dar todas as informações que cada um entenda necessárias. [Senta-se].
Não estranhe o ambiente, por favor. Embora muito simples, muitas pessoas já foram felizes aqui e neste espaço encontraram o caminho da eterna felicidade. Para seu maior conforto, saiba que, nos próximos meses, esta sala passará por ampla remodelação. Os três ministérios competentes já publicaram os editais para licitação das obras, que até já teriam iniciado, não fossem apresentadas duas propostas tão divergentes – uma com preço muito elevado e outra ridiculamente baixa. Sabe como é isso, há que se observar plenamente a moralidade administrativa.

Comecemos nossa entrevista. Se quiser, você também pode indagar-me.

Qual é o seu nome completo?

JOÃO
- João da Sílvia.

ENTREVISTADOR
- Oh! Não. Nada disso. Diga o seu nome verdadeiro. Sejamos verdadeiros e sinceros um com o outro. Qual é o seu nome verdadeiro?

JOÃO
- João da Sílvia.

ENTREVISTADOR
- Outra vez. Pare com isso. Você não quis dizer João da Silva? Neste lugar ninguém engana ninguém. Deixarei o espaço de seu sobrenome em branco, por enquanto.

JOÃO
- Segundo as normas, tenho direito a um telefonema.

ENTREVISTADOR
- Claro, com certeza. Poderá fazer quantos telefonemas quiser. Aqui está o seu aparelho celular. Ele foi deixado comigo justamente para que eu o entregasse a você. Para quem irá ligar?

JOÃO
- Para um amigo que é advogado.

ENTREVISTADOR
- Está bem, mas para advogado é permitida apenas uma ligação. [Espionando, o ENTREVISTADOR põe-se ao lado de JOÃO, que coloca a senha do aparelho celular]. Isso: senha 666. Não se preocupe, porque, se você a esquecer, eu o ajudarei a lembrar. Não se esqueça de deixar no viva-voz; é a norma deste lugar [JOÃO liga para o amigo advogado; o telefone toca uma, duas, três vezes e ninguém atende. O aparelho é desligado pelo ENTREVISTADOR]. Infelizmente, você já gastou o seu direito de ligar para o seu advogado. A esta hora da madrugada é provável que ele estivesse dormindo. Você não pensou bem, infelizmente. [O ENTREVISTADOR recolhe novamente o aparelho celular]. Guardarei para você, porque notei que ele está com pouca carga e aqui não há uma tomada para que o recarregue. Onde estávamos mesmo? Ah! O seu nome. Pensando melhor, não deixarei o sobrenome em branco; escreverei João da Silva. Vícios?

JOÃO
O meu nome é João da Sílvia. Não tenho vícios.

ENTREVISTADOR
- Não fuma, não bebe, não usa drogas doidinhas?

JOÃO
- Não. Nada disso. Nunca fumei, sou abstêmio e tenho medo de drogas.

ENTREVISTADOR
- Homem prudente. Mas não se acanhe: se quiser umas droguinhas, posso arrumar. Tem filhos? Mulher? Se tiver, diga os nomes e as idades deles.

JOÃO
- Afinal, o que é isso? Não sei onde estou, nem a razão.

ENTREVISTADOR
- Filhos, filhos e mulher. Antes de dizer, sente-se no chão. Não suporto ver você mais alto do que eu.

JOÃO
- Três. João da Sílvia Júnior, quinze anos; Maria das Dores da Sílvia, treze anos; e Carlos Augusto da Sílvia. Minha mulher é Clara Valente da Sílvia.

ENTREVISTADOR
- Companheiro, não abuse de minha bondade. João da Sílvia Júnior? Continua querendo me enganar. Tudo Sílvia. Profissão?

JOÃO
- Veterinário. Em todos os meus documentos está devidamente grafado o meu nome: João da Sílvia.

ENTREVISTADOR
- Ora, documento é muito fácil de falsificar, mas parece que temos alguma coisa em comum: eu também gosto muito dos bichos. Trabalha com pequenos ou grandes animais?

JOÃO
- Somente pequenos: cães e gatos.

ENTREVISTADOR
- Cães e gatos? Adoro. Meus cachorrinhos e gatinhos são parte da família. Nossa convivência é ma-ra-vi-lho-sa! E o que é mais difícil na sua profissão?

JOÃO
- Tudo é difícil. A vida não é fácil. Muito trabalho, muitos aborrecimentos e pouco dinheiro.

ENTREVISTADOR
- Oba! Agora, sim, você começou a falar um pouco mais. E você tem muitos animais em sua casa?

JOÃO
- Nenhum.

ENTREVISTADOR
- Então, obviamente você não é veterinário. Escreverei que você não tem profissão.

JOÃO
- Sou veterinário.

ENTREVISTADOR
- Repita o nome de sua mulher. Idade e profissão dela.

JOÃO
- Clara Valente da Sílvia. Trinta e cinco anos. Pianista.

ENTREVISTADOR
- Pianista. Ela deve ser muito hábil com as mãos. Flor da idade: 35 anos. Ela é bonita, sensual, sexy, gostosa e boa de cama?

JOÃO
- Farei de conta que não ouvi.

ENTREVISTADOR
- Suas comidas e bebidas preferidas? O nosso nutricionista é muito criterioso.

JOÃO
- Sou pessoa modesta, sem preferências. Bebo água.

ENTREVISTADOR
- A água é racionada. Verifique sempre, abrindo a torneira da pia, e descobrirá quando estiver disponível. Em que horários faz as suas refeições? Preciso saber para não haver erro.

JOÃO
- Isso é mesmo necessário?

ENTREVISTADOR
- Sem dúvida.

JOÃO
- Um café preto e uma fatia pequena de pão, logo que acordo. Um almoço trivial, entre meio-dia e duas da tarde, e uma sopa leve por volta de oito da noite.

ENTREVISTADOR
- Que pena. O café nunca tem; o pão está em falta. Comida trivial, sim, uma vez por dia, salvo esquecimento ou ausência de quem a serve. Isso não deve ser problema, porque notei que você é muito magro e então deve comer pouco. Leituras preferidas?

JOÃO
- Literatura técnica sobre veterinária.

ENTREVISTADOR
- De novo com esta história de ser veterinário? O que mais?

JOÃO
- Não tenho tempo para outras leituras. Quando eu não tinha filhos, lia Kafka.

ENTREVISTADOR
- Capa? Aquele autor pornográfico? Também gosto muito.

JOÃO
- Eu disse Kafka.

ENTREVISTADOR
- Como é que se escreve isso?

JOÃO
- [Soletrando] K, A, F, K, A.

ENTREVISTADOR
- Outros passatempos e diversões?

JOÃO
- Ginástica com os filhos.

ENTREVISTADOR
- Muito bom. Sentado, ajoelhe, fique em pé, mãos para cima da cabeça. [JOÃO continua olhando para o chão, sem entender]. Vamos, SILVA, exercite-se. É uma ordem. [JOÃO se ajoelha, fica em pé, põe as mãos para cima da cabeça e, com elas, toca o teto do porão]. Não pare. Trinta vezes a sequência. Mantenha o ritmo. [O ENTREVISTADOR vai contando: uma vez, duas, três, quatro... vinte, distrai-se e deixa de contar, quando retoma, volta a quinze, dezesseis... vinte e oito]

JOÃO
- [Quase desfalecendo]. Não aguento mais.

ENTREVISTADOR
- Nem diga isso. Você se saiu muito bem. Quer um pouco de água?

JOÃO
- Muito. Estou com a boca sequíssima.

ENTREVISTADOR
- Sirva-se da pia. [JOÃO vai à pia, abre a torneira, mas não sai uma gota]. Como você viu, não é sempre que há água. Você costuma praticar corrida?

JOÃO
- Algumas vezes.

ENTREVISTADOR
- Ótimo. Fique à vontade. Corra por aqui; quero ver isso.

JOÃO
- [Olhando para o ENTREVISTADOR, pela primeira vez, com um misto de desalento e muita raiva]. Não aguento. Estou morrendo de calor e sede.

ENTREVISTADOR
- Aguenta, sim, corra! [JOÃO põe-se a correr, quase andando, até cair, sem forças, parecendo desmaiado. O ENTREVISTADOR bate à porta; alguém a abre. O POLICIAL entra e o ENTREVISTADOR, saindo, dá ordem]. Policial, apagarei a luz. Voltarei daqui a algumas horas. Fique de vigia. Se o indivíduo acordar, bata com cassetete na cabecinha dele, para que volte a dormir com os anjos.

JOÃO
- [Depois de algum tempo. Espaço todo escuro]. Onde estou?

POLICIAL
- [Abre a porta. Entra apenas uma pequena luz]. Durma com os anjos, idiota.

JOÃO
- Dormir como, diante desta situação absurda?

POLICIAL
- Durma ou finja dormir. Tenho ordem de bater com este cassetete em sua cabeça se estiver acordado. [Sai].

ENTREVISTADOR
- [Voltando com outra roupa, igualmente elegante. Traz uma vasilha com água]. Já é hora de acordar. Acorda, JOÃO. [JOÃO continua dormindo ou fingindo. O ENTRE-

VISTADOR lança água sobre o rosto de JOÃO].

JOÃO
- [Acorda em sobressalto]. Esta água fria me exaspera.

ENTREVISTADOR
- JOÃO DA SILVA, chega de tanta reclamação. Não consegue enxergar minha gentileza?

JOÃO
- Gentileza? Não sei onde estou, nem sei a razão. Quem é você?

ENTREVISTADOR
- Já disse. Sou o ENTREVISTADOR. O que mais você tem a me revelar?

JOÃO
- Nada. Que horas são?

ENTREVISTADOR
- Faltam exatamente dez minutos para qualquer hora.

JOÃO
- Minha família sabe onde estou? Isto é um sequestro? Não tenho dinheiro nem patrimônio.

ENTREVISTADOR
- Você está perguntando demais. Fique quietinho. E só abra a boca para responder às minhas perguntas. O que você tem a me revelar?

JOÃO
- Nada. Nem sei o que está se passando.

ENTREVISTADOR
- Não se faça de ingênuo, nem de inocente. Fale tudo sobre o crime que cometeu.

JOÃO
- Crime? Sou suspeito de algum crime?

ENTREVISTADOR
- Suspeito? Não. Autor do crime. Disso não há dúvida.

JOÃO
- Sou vítima de algum terrível engano. Não cometi crime qualquer.

ENTREVISTADOR
- Sem perda de tempo. Aqui todos são inocentes. [Com voz bem baixinha, quase inaudível]. Fale sobre o crime que cometeu. [Com voz num crescendo]. Fale sobre o crime que cometeu. Fale sobre o crime que cometeu. Fale sobre o crime que cometeu.

JOÃO
- Nada sei sobre nenhum crime.

ENTREVISTADOR
- Ajudarei a lembrar. O que fez durante todo o dia anterior à sua vinda para cá?

JOÃO
- Nada de importante ou significativo.

ENTREVISTADOR
- [Aos berros]. O que fez? Sou eu quem sabe o que é importante ou significativo.

JOÃO
- Não tenho mesmo nada a dizer. Tenho fome.

ENTREVISTADOR
- [Levando a mão à cintura, apanha o revólver e o introduz na boca de JOÃO]. Matarei a sua fome com este canudo.

JOÃO
- [Tremendo]. Por favor, não faça isso. Tenho mulher e filhos a cuidar. Não tenho nada a dizer.

ENTREVISTADOR
- Tranquilize-se. Tomarei conta de sua mulher, com muito prazer. Estou me cansando. Façamos o seguinte: você vai revisar toda a rotina do seu dia de ontem. Dormiu em casa? Se sim, a que horas foi se deitar?

JOÃO
- Sim, dormi em casa. Nunca dormi fora de casa, exceto numa ocasião em que fui viajar de férias com Clara e meus filhos. Rotineiramente vou para a cama por volta das 22 horas e acordo com o despertador às 6 horas da manhã.

ENTREVISTADOR
- Depois, depois.

JOÃO
- Fiz a higiene matinal. Troquei de roupa. Acordei a minha mulher e depois os filhos. Tomei o meu café preto com uma fatia de pão. Aguardei que os filhos ficassem prontos e levei-os à escola. Por volta de oito horas, estava na clínica veterinária.

ENTREVISTADOR
- Lá vem você novamente com esta história de ser veterinário.

JOÃO
- Mas sou veterinário, mesmo. Posso lhe dar o endereço para que vá lá verificar. Não tenho nada a esconder.

ENTREVISTADOR
- [Irado]. Quem você pensa que é para me dar trabalho extra? Por que não veio portando um documento?

JOÃO
- Fui arrancado da cama, sem qualquer explicação. Não me deixaram pegar nada, nem mesmo chinelos ou escova de dentes.

ENTREVISTADOR
- Chinelo? Escova de dentes? Os hóspedes não podem usar armas neste lugar. Continue.

JOÃO
- Trabalhei na clínica até meio-dia, aproximadamente. Depois fui almoçar com um colega, veterinário da mesma

clínica. Atendi a um gato com tosse e uns três ou quatro cachorros. Um destes, com sarna; outro para banho e tosa; havia um que estava muitíssimo velhinho e mal de saúde, nas últimas.

ENTREVISTADOR
- O que fez com esse cachorro que estava muito doente?

JOÃO
- Apliquei uma injeção de analgésico para aliviar a dor. Disse ao tutor dele que ele não deveria ter esperança de cura.

ENTREVISTADOR
- Você não tem alma nem coração. Teve coragem de dizer que o cachorrinho estava tão mal e tirou dele a esperança.

JOÃO
- Há um código de ética que me obriga a ser claro e objetivo.

ENTREVISTADOR
- A bondade está sempre acima de qualquer código de ética. Você é um veterinário malvado. Já sacrificou algum cachorro para poupar sua dor?

JOÃO
- Jamais. Se esse é o meu crime, saiba que nunca fiz isso.

ENTREVISTADOR
- Prossiga. Estou anotando tudo mentalmente. O que almoçou? Qual é o nome do seu colega? Contou a ele sobre a situação do coitadinho do cachorrinho?

JOÃO
- O colega com quem almocei é o Florêncio dos Santos Silva.

ENTREVISTADOR
- Silva!

JOÃO
- Comi apenas uma salada de alface e uma omelete, com queijo e presunto. No horário de almoço nunca se fala sobre nossos pacientes.

ENTREVISTADOR
- Bem que ele poderia ter uma solução salvadora para o cachorrinho tão doente. Encontrou mais alguém no restaurante?

JOÃO
- Não. Ah! Agora me recordo. Havia um militar de alta patente com uma mulher.

ENTREVISTADOR
- Como sabe que era um militar de alta patente?

JOÃO
- Ele estava com um monte de condecorações no peito e tinha muitas divisas nos ombros.

ENTREVISTADOR
- E a mulher?

JOÃO
- Só a vi de relance. Elegante, muito bem trajada, de gestos delicados.

ENTREVISTADOR
- Cobiçou-a?

JOÃO
- Não, não. Nada disso. Só a vi por um segundo e amo a minha mulher.

ENTREVISTADOR
- O general percebeu o seu interesse?

JOÃO
- General? Quem disse que era um general? Eu não disse isso. E não deve ter percebido, porque não fiquei a fitá-la. Isso é crime?

ENTREVISTADOR
- Continue. Depois do almoço?

JOÃO
- Voltei para a clínica veterinária. Atendi mais alguns cachorros.

ENTREVISTADOR
- Os tutores dos cachorros sabiam que você não é veterinário?

JOÃO
- Mas eu sou veterinário. Já disse isso. É crime ser veterinário?

ENTREVISTADOR
- Depois da clínica? A que horas saiu de lá?

JOÃO
- Por volta de 18 horas. Segui diretamente para casa.

ENTREVISTADOR
- Por volta de 18 horas? Então não sabe a hora certinha?

JOÃO
- Eu não poderia imaginar que me perguntaria isso. Se soubesse, teria ficado atento ao detalhe.

ENTREVISTADOR
- A que horas chegou em casa?

JOÃO
- [Depois de pensar um instante]. Exatamente às 18 horas e trinta minutos.

ENTREVISTADOR
- Irônico, é? Como sabia que era exatamente tal hora?

JOÃO
- Clara, a minha mulher me disse “amor, que bom que

hoje chegou mais cedo". Ela olhou no relógio e me disse o horário.

ENTREVISTADOR
- Estou fazendo de conta que acredito em tudo. Em casa, o que fez?

JOÃO
- Fui tomar um banho. Coloquei este meu pijama. Ajudei a minha mulher a terminar o jantar. Jantamos. Depois falei um pouco com os filhos sobre como foram as aulas do dia. Ouvi o noticiário do dia. Li um pouco e fui dormir.

ENTREVISTADOR
- Que beleza. O que jantou? O que leu?

JOÃO
- Arroz, omelete com ovo e presunto, e uma salada de alface. Li um artigo sobre tosse em gatos.

ENTREVISTADOR
- Você teve tempo o bastante para inventar um enredo. Agora, abra a boca e diga o que, de verdade, me interessa.

JOÃO
- Contei tudo. Quer que eu pormenorize alguma etapa?

ENTREVISTADOR
- Última chance. [Passa o revólver em JOÃO, na região do coração, dos pulmões, dos olhos etc.]. Confesse.

JOÃO
- Confessar o quê? Não tenho nada a confessar.

ENTREVISTADOR
- Sei. Você quer contar tudo diretamente ao GLOSSOLÁLIO. Não é?

JOÃO
- GLOSSOLÁLIO? Quem é ele?

ENTREVISTADOR
- Um antigo colega seu. Ele também foi hóspede deste lugar. Gente fina. Ficou tão encantado com o tratamento recebido que acabou se integrando à minha equipe. [Chegando à porta, bate. A porta é aberta]. POLICIAL, peça ao GLOSSOLÁLIO que tenha a bondade de vir conversar um pouquinho com JOÃO DA SILVA. [Enquanto espera, continua a ameaçar JOÃO com o seu revólver].

GLOSSOLÁLIO [Entra e o ENTREVISTADOR sai. GLOSSOLÁLIO passa uma faixa na boca de JOÃO, amarrando-a na nuca. GLOSSOLÁLIO algumas vezes afirma, em outras indaga].
- [Mansamente] Nhe nhe nhem. Bi bi lulu fofo fofo fofo fiofó. Gru gru gru, Tra ter tri dó du. Fa Fu. Té? Tá? Né. Né né?

JOÃO
- [Esforçando-se por falar]. Não estou entendendo nada.

GLOSSOLÁLIO
- Bá bé bi. Gru. Lacra. Lucra. Pé zão zim foi ia na da trou tia zu da dadá nenê. Uuuuuuuui. Fó fu fé zes. Com com com. Ponto.

JOÃO
- Não entendo.

GLOSSOLÁLIO
- [Nervoso] Pum pum pum! Coco cocô! Tá? Té? Ti? Tó? Tá té ti tó? Num nem? Sé? Tasca! Tasca! Tasca! Mé! Miau! A uau a uau au au ó ó ó ó! Mé mé mé dá!

JOÃO
- Fique calmo, companheiro, por favor. Acredite em mim. Eu não fiz nada de errado.

GLOSSOLÁLIO
- [Mais nervoso ainda, tira os tamancos do pé e passa a bater com eles furiosamente na mesa; depois desacelera e passa a fazer uma batucada forte, agressiva e bem elaborada] Fi fi fi fi da pu ta!

JOÃO
- Não sou isso, não. Tudo não passa de um engano. Nem sei o que estou fazendo aqui.

GLOSSOLÁLIO
- [Numa sucessão de tapas na cabeça de JOÃO] Tó tó tó tó.

JOÃO
- Chega! Está doendo muito.

GLOSSOLÁLIO
- [Coloca JOÃO deitado no chão, de bruços, senta-se sobre ele]. Frá frá frá frá. Fru fru fru. Fó ca.

JOÃO
- Você é muito pesado. Pare com isso.

GLOSSOLÁLIO
- [Levantando-se, faz sinal para que JOÃO fique de pé, pega-o, ergue-o sobre os braços e passa a esfregá-lo no teto]. Tó tó tó ti ti ti ti ti ti. Dó ré mi. Dó dó. Pum pum pum.

JOÃO
- Ponha-me no chão. Ponha-me no chão.

GLOSSOLÁLIO
- [Ameaçando arremessar JOÃO para longe]. Vai vai vai vai. Vem vem vem. Is ca is ca is ca. Cão cão cão.

JOÃO
- Que inferno!

GLOSSOLÁLIO
- [Colocando JOÃO sobre a pequena mesa, de barriga voltada para cima, pernas pendentes]. Ná ná ná ná ná! [Em seguida, passa a mão, como se fosse um serrote, seguidamente sobre a barriga de JOÃO]. Ró ró ró rô rô rô.

JOÃO
- Pare com isso. Pare com isso. Pare com isso.

GLOSSOLÁLIO

- [Parecendo atender ao pedido de JOÃO, interrompe o movimento de serrote e agora, como se tivesse um martelo na mão, passa a fazer movimentos em direção ao saco de JOÃO, batendo na mesa]. Sá sá sá sá sá sá co cô.

JOÃO
- [Em frangalhos] Ai, ai, ai, ui, ui, ui. Não, não, não.

GLOSSOLÁLIO
- [Parando com o movimento de martelo, tira a faixa da boca de JOÃO e passa a fazer cócegas na barriga do seu "sparring"]. Có có có có có ce ce ce gas gas gas.

JOÃO
- [Morrendo de rir, tenta segurar as mãos de GLOSSOLÁLIO e pede, suplicando]. Por favor, pare com isso, meu amigo.

GLOSSOLÁLIO
- Quer quer quer quer quer quer mais.

JOÃO
- Chega! Chega! Chega! [Num ímpeto, JOÃO desce da mesa e passa também a fazer cócegas em GLOSSOLÁLIO. Os dois, agora, riem gostosamente]

GLOSSOLÁLIO
- [Estendendo a mão direita a JOÃO]. Amigos?

JOÃO
- [Sem muito pensar, dá a mão direita a GLOSSOLÁLIO]. Sim, amigos. [Abraçam-se amistosamente].

GLOSSOLÁLIO
- Enlouqueci para sobreviver. Não sei se valeu a pena. Confie em mim. Sairei. Apagarei a luz. Aguarde-me. Volto logo. [Depois de instantes, a luz volta a se acender, e GLOSSOLÁLIO entra com uma bandeja bonita, cheia de sanduíches, frutas, água, sucos e guloseimas, além de uma faca vistosa]. Coma e beba à vontade.

JOÃO
- [Come e bebe gulosamente]. Há quantas horas estou aqui?

GLOSSOLÁLIO
- Estimo que umas 26 horas. Quando terminar de comer e beber, levarei tudo isso embora. Aproveite para usar a latrina; liberarei a água, por instantes. Quando alguém mais chegar, finja fraqueza e sede.

[A lâmpada se apaga. Quando volta a ser acesa, entra o ENTREVISTADOR]

ENTREVISTADOR
- Bom dia, caro hóspede. Tenho boas novas para você. Uma visita querida.

JOÃO
- Minha mulher, finalmente? Ou meu amigo advogado?

ENTREVISTADOR
- Aguarde. Muito melhor: SALOMÉ. [Abrindo a porta]. Entre, SALOMÉ, venha conhecer JOÃO e maravilhar a vida dele.

SALOMÉ
- [Entrando, traz uma bandeja de porcelana e uma faca afiada nas mãos]. Que homem lindo. Que bela cabeça. Quero, quero muito essa cabeça.

ENTREVISTADOR
- Essa cabeça, SALOMÉ, será sua, desde que a sua dança toque o coração e a imaginação dele

SALOMÉ
- Não falharei. Você gosta de dançar, JOÃO? [JOÃO nada responde]. Dançarei com uma coreografia de minha autoria para o "Bolero", de Ravel. [Passa a cantarolar e dançar longamente, tentando sensualizar. Toca diferentes partes do corpo de JOÃO, especialmente a cabeça, que, quando voltada para o chão ou para outro lado qualquer, é tomada entre as mãos de SALOMÉ, para que ele acompanhe a sua dança. A cada minuto da dança, SALOMÉ tira uma peça de sua própria roupa, até ficar apenas de soutien, calcinha e sapatos de salto alto. JOÃO se mostra, cada vez mais, irritado e impaciente]

JOÃO
- [Com raiva, empurra SALOMÉ, com violência]. Pare já com essa estupidez.

SALOMÉ
- [Falando grosso e alto enquanto torce o braço de JOÃO para trás do corpo dele]. Pare você com essa sua indiferença, ignorância e burrice. Não percebeu que se eu levasse a sua cabeça, o restante de seu corpo iria junto comigo! [Sai, cuspindo na direção de JOÃO, deixando as peças de sua roupa sobre a mesa. Sai batendo a porta. A luz se apaga]

ENTREVISTADOR
- [A luz é novamente acesa. O ENTREVISTADOR entra]. O que você pensa que está fazendo aqui? Como se não bastasse o homicídio do Conde, ainda agride SALOMÉ!

JOÃO
- Homicídio do Conde? Espere um pouco. Você não está pensando que eu estou envolvido nisso?

ENTREVISTADOR
- Não tenho qualquer dúvida de que você é o homicida. Só falta confessar. Faça isso rapidamente. A minha paciência está acabando. O réu confesso sempre tem algum benefício na fixação da pena.

JOÃO
- Nada disso! Eu só sabia da vida do Conde por notícia. Ouvi alguma coisa sobre ele ter sido assassinado. Nunca estive a menos de quilômetros dele.

ENTREVISTADOR
- Não discutirei isso. Só espero a sua confissão e as razões do seu terrível crime.

JOÃO
- Não tenho e não tinha qualquer razão para esse crime, nem qualquer outro.

ENTREVISTADOR
- [Arma em punho, próxima do ouvido de JOÃO]. Escute bem. Se não disser tudo imediatamente, ouvirá o último pum de sua vida. [Dá uma coronhada na cabeça de JOÃO, que cai desmaiado. Depois, o ENTREVISTADOR abre a porta e dá uma ordem ao POLICIAL]. POLICIAL, traga água rapidamente. Esse homicida acaba de desmaiar.

POLICIAL
- [Trazendo a água] Crime desvendado? Ele confessou?

ENTREVISTADOR
- Sem dúvida nenhuma. Caiu desmaiado quando apanhado em contradições. [Joga água na cabeça de JOÃO, que, pouco a pouco, volta da síncope]. Pronto. Estamos chegando ao fim de mais um crime desvendado. O policial aqui presente é minha testemunha da sua confissão.

JOÃO
- Confissão? Você é um louco de pedra.

ENTREVISTADOR
- POLICIAL, você será chamado a testemunhar a confissão.

POLICIAL
- Mas eu...

ENTREVISTADOR
- E ainda será condecorado por colaborar com a Justiça. Pode se retirar agora, POLICIAL. [O POLICIAL se retira, com movimentos negativos de dedo indicador e de cabeça].

JOÃO
- A minha cabeça está doendo muito com sua agressão. Preciso de um médico.

ENTREVISTADOR
- Aqui não há médico. E pare de ficar inventando que eu o agredi. Deixe-me ver a sua cabeça. Onde dói? [JOÃO indica o lugar em que foi golpeado. Com a ponta do revólver, o ENTREVISTADOR simula olhar]. Nenhum sinal de lesão. Pare de invencionices. Chamarei o PERITO. [Abre a porta e grita na direção da escada ascendente]. PERITO, venha até aqui.

PERITO
- [Entrando]. Pronto, estou aqui, às suas ordens. O que manda?

ENTREVISTADOR
- Preciso que você examine JOÃO, réu confesso de homicídio do Conde Vitório e ateste que ele está perfeitamente bem. Quero relato minucioso. [O ENTREVISTADOR permanece em cena]

PERITO
- Isso é fácil. [Dirigindo-se a JOÃO, mantendo distância dele]. Tire a camisa do pijama. Teve boa noite de sono? [Não espera resposta]. Ótimo. Muito bom. [Tire a calça]. Certo. Nada a assinalar.

JOÃO
- Mas eu queria...

PERITO
- Vamos com calma. Depois do meu laudo você fala. Deixe-me ler o relatório pré-impresso. Neste bonito dia 10 de setembro, compareceu diante de mim, por sua livre e espontânea vontade, o senhor JOÃO... Qual é o seu sobrenome?

JOÃO
- Da Sílvia.

PERITO
- Preencherei. JOÃO DA SILVA.

JOÃO
- Da Silva, não. Da Sílvia.

PERITO
- Sim, foi isso mesmo que entendi: JOÃO DA SILVA, réu confesso, que me confirmou de viva voz ser o autor do homicídio do Conde Vitório. Indagado se estava sendo bem tratado, alimentado e se teve sono repousante, respondeu afirmativamente. Sua pressão arterial estava perfeita (12/8), sem febre, nenhuma arritmia, sem qualquer dor (nem mesmo de consciência), com bom ânimo, ágil de raciocínio e sem nenhuma marca de lesão. Respondeu a todas as minhas perguntas com objetividade e clareza. Solicitado a fazer alguns exercícios de agachamento, levantamento, pulos e sentadas, correspondeu atleticamente. Indagado se havia algo que quisesse acrescentar, respondeu negativamente, dizendo-se absolutamente satisfeito. Nada mais a constar. Etc., etc.

JOÃO
- Jamais assinarei um laudo desses.

PERITO
- Nem se preocupe. Já assinei por nós dois. Depois, agradeça ao ENTREVISTADOR, pela delicadeza dele.

JOÃO
- Posso me vestir?

PERITO
- Não. Não pode. Fique como está.

ENTREVISTADOR
- Muita gentileza sua, senhor PERITO. Está dispensado. Passe em meu escritório mais tarde; tenho um brinde para você. [O PERITO faz uma reverência diante do ENTREVISTADOR e sai].

JOÃO
- Que esculhambação! O que se passa aqui não tem nada de sério. Nada se investiga. Nada se apura. Ninguém está interessado em buscar a verdade.

ENTREVISTADOR
- Além de tudo, você poderá ser condenado também por injúria. Cale-se ou o meu amiguinho aqui [mostrando o revólver] fará música percussiva em seus miolos.

JOÃO
- Desmentirei toda essa farsa. Não tive direito nem a um advogado.

ENTREVISTADOR
- Ora, por que não pediu um advogado antes?

JOÃO
- Mesmo tarde, quero um.

ENTREVISTADOR
- Há um que é muito hábil, ágil e esperto. Posso chamar. [JOÃO nada diz. O ENTREVISTADOR, abrindo a porta, grita escada acima]. Vejam, para mim, se o Doutor Pimpão ainda está por aí. Peçam para que ele venha aqui. [O ENTREVISTADOR fica solfejando o "Bolero", de Ravel].

DOUTOR PIMPÃO
- [Entra. Dirige-se ao ENTREVISTADOR]. É grande a minha satisfação em atender ao seu chamado.

ENTREVISTADOR
- DOUTOR PIMPÃO, como lhe disse há pouco, este é mais um caso dificílimo de defender que exigirá muito de seu trabalho. Este JOÃO já confessou o homicídio do Conde Vitório, inclusive informando sobre sua terrível antipatia por ele. Essa antipatia parece ser antiga e vem desde o momento em que o Conde teria manifestado uma crítica virulenta ao Rei, chamando-o de cornudo.

JOÃO
- Nada confessei. Não matei o Conde. Não tinha e não tenho qualquer razão para isso.

ENTREVISTADOR
- Sairei para que possam conversar mais à vontade.

DOUTOR PIMPÃO
- [Dirigindo-se ao ENTREVISTADOR]. Faço questão absoluta de que permaneça aqui. Sou um advogado muito transparente. [O ENTREVISTADOR permanece. DOUTOR PIMPÃO se dirige a JOÃO] Diga-me, antes de qualquer coisa, quais são seus recursos financeiros e patrimoniais.

JOÃO
- Mas o que é isso? Não tenho bens. Moro em casa alugada e tenho aluguéis atrasados. Nenhum valor em banco.

ENTREVISTADOR
- Permitam-me uma informação. A mulher de JOÃO é uma mulher na flor da idade, pianista, tem dedos hábeis, além de ser muito sensual, sexy, bonita, gostosa e boa de cama, como ele mesmo já me contou.

DOUTOR PIMPÃO
- Isso já conta pontos em seu favor, JOÃO. Podemos fazer um arranjo.

JOÃO
- Malditos. Malditos. Malditos.

DOUTOR PIMPÃO
- Façamos o seguinte. Você ficará me devendo mil moedas. Se me pagar dentro de seis meses, estaremos quites.

JOÃO
- Nem se eu fosse um ladrão, teria como pagar essa importância.

DOUTOR PIMPÃO
- Qual é o nome de sua esposa?

ENTREVISTADOR
- Clara. Linda mulher. Valente.

JOÃO
- [Dirigindo-se ao ENTREVISTADOR]. Tenho direito a ficar a sós com um advogado.

DOUTOR PIMPÃO
- Nada disso. Exijo a presença do ENTREVISTADOR.

ENTREVISTADOR
- Sossegue. Ficarei.

DOUTOR PIMPÃO
- Deixe-me expor a estratégia de defesa. Você permanecerá preso. Depois se apresentará aos julgadores como réu confesso, dentro de um ou dois anos. Isso é importante para que o julgamento seja mais rápido. Os julgadores costumam receber com simpatia e bons olhos os réus confessos, porque isso diminui o tempo gasto com meras formalidades.

JOÃO
- Nada disso. Não sou réu confesso. Não tenho culpa qualquer nesse homicídio.

DOUTOR PIMPÃO
- Você é quem sabe, mas não me diga depois que eu não avisei. Provavelmente não poderá contar também com circunstâncias atenuantes. Ao que consta, você foi pego em flagrante delito.

JOÃO
- Flagrante delito? Fui retirado da cama, de madrugada. Qual é a pena?

DOUTOR PIMPÃO
- Agora sim, você passa a tratar do seu crime com mais objetividade. Sua pena poderá ser de 10 a 20 anos de cadeia. Farei o possível para que pegue apenas quinze. Depois de uns 8 anos, pedirei indulto ao Rei — isto é, se ele ainda estiver vivo —, que certamente fará essa concessão dentro de mais uns dois anos. O Rei certamente ficará sensibilizado com a informação de que você come-

teu o homicídio porque ficou indignado com o Conde ao vê-lo passando a mão na bunda da mulher dele.

JOÃO
- Que absurdo. Absurdo sobre absurdo. Quanta estupidez.

ENTREVISTADOR
- Caro DOUTOR PIMPÃO, vamos acabar logo com isso. [Abre a porta e pede ao POLICIAL que chame SALOMÉ, O PERITO e GLOSSOLÁLIO]

JOÃO
- Vocês armaram tudo isso. Tenho direito a um julgamento justo.

[Entram SALOMÉ, O PERITO e GLOSSOLÁLIO. O POLICIAL fecha a porta, permanece fora].

ENTREVISTADOR
- Caros colegas, pedi que viessem aqui para confirmarem a confissão de JOÃO DA SILVA.

SALOMÉ
- Confirmo. Ouvi a confissão dele.

PERITO
- Confirmadíssimo.

DOUTOR PIMPÃO
- Também ouvi a confissão dele.

GLOSSOLÁLIO
- Sim, sim, sim, mim, mim.

ENTREVISTADOR
- Todos aqui ouvimos. [Tira o revólver da cintura e gesticula com ele em punho, na direção de JOÃO]. Você é um assassino frio e calculista. Não pedirei o testemunho de GLOSSOLÁLIO, porque é um louco. [Distraído, coloca o seu revólver sobre a mesa].

GLOSSOLÁLIO
- [Num ímpeto, apanha o revólver deixado sobre a mesa]. Acabou a farra de todos vocês. [Ordena]. Todos para aquele canto, de joelhos, menos você, JOÃO.

ENTREVISTADOR
- GLOSSOLÁLIO, você é mesmo um louco.

GLOSSOLÁLIO
- Sim, estou louco por uma revanche. Venha mais perto, ENTREVISTADOR [Coloca o revólver junto à cabeça do ENTREVISTADOR]. Contarei até dez e você dirá toda a verdade: um. [O ENTREVISTADOR obedece e nada diz]. Tire o seu paletó e coloque-o sobre a mesa. Dois. [O ENTREVISTADOR permanece em silêncio]. Tire a camisa e a gravata. Três [O ENTREVISTADOR permanece quieto]. Tire os sapatos [O ENTREVISTADOR continua a tirar]. JOÃO, siga vestindo as roupas do ENTREVISTADOR. Quatro [O ENTREVISTADOR nada diz]. Tire o cinto e as calças. [O ENTREVISTADOR, sob constante ameaça, continua mudo]. Cinco, seis, sete, oito, nove. Tire os óculos escuros. Só falta eu dizer um número.

O ENTREVISTADOR
- Eu confesso, eu confesso. Eu sou o assassino. Obedeci a uma ordem direta do Rei. JOÃO DA SÍLVIA é inocente.

SALOMÉ, O PERITO e DOUTOR PIMPÃO
- [Quase em coro]. Nós já sabíamos.

GLOSSOLÁLIO
- [Dirigindo-se a JOÃO]. Você está pronto?

JOÃO
- Sim, estou. O que faço agora?

GLOSSOLÁLIO
- Monte a cavalo no ENTREVISTADOR. [O ENTREVISTADOR fica de quatro e JOÃO monta nele]. [Dirigindo-se ao ENTREVISTADOR]. Você repetirá a confissão ao POLICIAL. [Pega a gravata deixada sobre a mesa e a passa pela frente do pescoço do ENTREVISTADOR, usando-a como cabresto]. Fique em pé. [Segurando-o pela gravata, leva-o até a porta e chama]. POLICIAL, venha até aqui. [O POLICIAL entra]. POLICIAL, houve grande reviravolta neste inquérito. [Ordena que o ENTREVISTADOR fale]. Diga o que sabe.

ENTREVISTADOR
- Eu confesso. Sou o assassino do Conde Vitório. Matei-o por ordem do Rei. JOÃO DA SÍLVIA é inocente.

GLOSSOLÁLIO
- JOÃO, você está dispensado. Pode ir embora [JOÃO sai]. POLICIAL, você é a testemunha-chave deste caso. [Dá um tiro na cabeça do ENTREVISTADOR e, em seguida, três outros tiros de revólver nas cabeças de SALOMÉ, do PERITO e do DOUTOR PIMPÃO, que caem mortos].

POLICIAL
- Você é louco mesmo, GLOSSOLÁLIO. Quatro mortos.

GLOSSOLÁLIO
- Não era louco, fingi ser, recuperei a minha sanidade, tornei a ficar louco e já deixarei de ser. [Atira com o revólver em sua própria boca e cai morto. Em estado de choque, O POLICIAL sai].

FIM

[Valdir Rocha, artista plástico, escritor, São Paulo, SP]

Borboletas não gostam de frio

PERSONAGENS
karin
Marlene
Petra

Karin: Eu achava que você era realmente muda, o que seria de grande utilidade pra Petra, diga-se de passagem. Uma criada muda. *(ri)* Que engraçado! Eu imaginava que você tinha uma voz grave, acho que uma voz grave combina com a sua atitude, tão séria, tão formal. Uma voz com peso. Alguém como você não poderia ter uma voz aguda, esganiçada. Não, não faria sentido! *(ri)* Vocês devem ter falado muito sobre mim depois que eu fui embora, não é? Ou Petra não sabe que você fala? Ela sabe que você fala? Hein? Me responde! *(silêncio)* Vocês falavam de mim, tenho certeza que falavam. Vocês me odiavam e me xingavam juntas, vocês desejavam a minha morte juntas, aposto que disseram que eu era abusada, mimada, que eu me sentia uma princesa. Vocês riam de mim quando eu não estava por perto. Vocês me ridicularizavam e zombavam de mim toda vez que eu dava as costas pra vocês. *(ri descontrolada)*. Que engraçado! Que engraçado! Você fala! Ah, eu quero que você me conte tudo, Marlene! Tudo! Como você chegou aqui? Por que você ainda não foi embora? Quem é você?
Marlene: Se você só tivesse duas semanas de vida, você continuaria fugindo?
Karin: Quê?
Marlene: Eu perguntei se você continuaria fugindo se tivesse só duas semanas de vida?
Karin: Eu não estou fugindo.
Marlene: Você foge por medo de se machucar.
Karin: E você fica presa por medo de viver.
Marlene: Eu não estou presa.

Longo silêncio.

Marlene: Você quer ouvir a minha história? Eu vou te contar a minha história. (*Marlene pega o vestido que Karin usou e o pendura no cabide.*) O "seu" vestido foi todo modelado no meu corpo. Cada dobra. Cada alfinete. E Petra me deixou fazer os acabamentos. Era a grande estrela da coleção! No dia do desfile ela brilhava... e Walter não apareceu. Nós chegamos em casa exaustas. Ela abriu uma garrafa de *champagne* e brindou comigo.
Brindamos, e eu fui embora. Ela queria dividir seu sucesso com Walter, não comigo. Ela queria que ele visse valor no que ela fazia, e ele chegou em casa tarde, disse que teve uma reunião de negócios. *(Marlene guarda o vestido no armário.)* No dia seguinte, quando cheguei para trabalhar, ela ainda estava na cama. Walter já tinha saído. Ela perdeu a vontade de desenhar, de criar. Ela precisava se sentir querida, importante, precisava sentir que seu trabalho tinha um propósito. Ela precisava ser admirada para continuar produzindo. Naquele momento eu era tão necessária pra ela quanto ela era pra mim. Eu fui um espelho que refletia ângulos que ela não conseguia mais enxergar sozinha. Eu tinha tanto a oferecer pra ela quanto ela tinha pra me oferecer. Então, eu fiz um café e a acordei. Por dias, por meses, por anos. Walter se foi. Você se foi. Eu ainda estou aqui. O que eu dei pra ela e o que ela me deu é imaterial.
Karin: Mas é só o nome dela que aparece nos jornais, nas revistas, nas premiações.

Marlene pega os sapatos que Karin usou e os guarda de volta no lugar.

Marlene: Você não entendeu nada mesmo.
Karin: Então me explica: por que você não vai embora?
Marlene: Por que eu iria embora? Aqui é a minha casa. Não tem nenhuma princesa inocente por aqui à espera de resgate. Isso não é uma prisão nem uma torre de castelo ou masmorra.
Karin: Eu sempre me senti presa aqui.
Marlene: Só aqui?
Karin: Sempre que me prenderam, eu dei meu jeito de ir embora.
Marlene: Você se aprisiona nesta sua ideia de liberdade como algo individual. Foi por isso que você deixou seu marido. E foi por isso que você deixou Petra. Deixar os outros também é uma espécie de prisão. Ficar é uma escolha tanto quanto ir. Ir embora não te torna mais livre do que quem fica. Você já se perguntou se eu escolhi me apagar para deixar que Petra brilhe? Ela precisa disso, eu não. Você já cogitou a possibilidade

de que eu tenha escolhido estar onde estou? Eu nunca quis estar no centro das atenções. Nosso trabalho está no centro. E ela é muito melhor nessa função do que eu jamais seria. Vivemos em equilíbrio por aqui. Eu não dependo dela, e ela não depende de mim. Por isso ainda estamos aqui. Nós somos livres pra ir onde quisermos, mas escolhemos ficar.

Longo silêncio. Karin pega a garrafa de champagne.

Marlene: Eu estava guardando essa garrafa pra quando você voltasse.

Karin enche as taças e entrega uma para Marlene. brindam, olhos nos olhos.

Karin: Você não precisa de mim? *(Marlene nega com a cabeça.)* Ela também não precisa de você. *(Marlene nega novamente.)*... nem de mim.

Marlene abraça Karin. Elas dançam, sem música. Karin deixa-se levar por Marlene. Depois de um longo tempo, Karin para Marlene. Karin tem os braços em torno do pescoço de Marlene. Olham-se no olho. Há uma tensão nesse olhar, um misto de atração e repulsa, de desejo e aversão.

Karin: Quando eu finalmente tomei coragem pra deixar o Fred na Austrália e voltar pra casa, quando eu decidi finalmente pegar um avião e deixar tudo pra trás, eu só conseguia me sentir culpada. Eu achava que estava sendo injusta com ele. Eu achava que ele tinha me dado o mundo e eu estava sendo ingrata. Eu tinha certeza que nunca ia encontrar alguém pra cuidar de mim e me amar como ele. Eu levei um bom tempo até entender que eu não precisava dele pra me manter neste mundo. Eu demorei pra entender que nossa relação não era de igual pra igual e que eu dava muito mais do que recebia dele. Eu achava que o dinheiro era mais importante do que meu amor próprio. Eu não enxergava. Então eu entendo, Marlene. Eu entendo você defender a Petra dessa forma. É natural. Eu só não acredito em você.
Marlene: Você acreditar, ou não, não muda o estado das coisas.
Karin: Eu conheço você. E conheço a Petra. As coisas não são como você está dizendo.
Marlene: Você é muito cheia de certezas.
Karin: E você não é?

Soltam-se do abraço.

Karin: Você não está enxergando a realidade! Tudo bem, faz parte. A Petra é como um véu tapando seus olhos e atrapalhando a sua visão. Isso passa, eu juro que passa. A paixão, o amor deixam você tão mergulhada no seu objeto de desejo que você perde a perspectiva. Você não consegue perceber o poder que a Petra tem sobre você. É como se aos poucos sua personalidade fosse apagada. Tudo o que você faz gira em torno dela. Você vai ficando sem contorno, borrada... se torna uma extensão do ser amado. Me diz, qual a sua bebida favorita?
Marlene: Gim-tônica.
Karin: Não. Essa é a bebida favorita da Petra. Qual a SUA bebida favorita?
Marlene: Eu gosto de gim-tônica.
Karin: De que lado você dorme na cama?
Marlene: Tanto faz... eu não tenho um lado.
Karin: Eu aposto que você dorme do lado direito. Porque eu sei que a Petra dorme do lado esquerdo.
Marlene: E qual o problema? Pra mim tanto faz, de verdade.
Karin: Se você me disser uma única coisa que faz na sua vida que não gira em torno de Petra, eu te deixo em paz. Uma única coisa e eu vou embora, e não volto nunca mais.
Marlene: Você acha que sabe tudo sobre relacionamentos, não é? Eu também já vivi outras coisas, Karin. Petra não é a primeira pessoa da minha vida. Mas depois de certa idade, a gente passa a levar o amor menos a sério. Quer dizer, esse amor romântico que a gente aprende a desejar na infância, ouvindo os contos de fadas contados pelas nossas avós. Essa ideia de alma gêmea, de um grande amor pra vida inteira. As nossas relações são uma fantasia com uma pessoa que só existe na nossa cabeça: sempre há um descompasso, um desencaixe entre expectativa e mundo real. E toda vez que a gente tenta sobrepor fantasia e realidade, quebra a cara. Com o tempo, as coisas passam a doer menos, as decepções se tornam mecanismos de amortecimento, as expectativas são outras. Com o tempo, eu aprendi a esperar outras coisas de uma relação, a viver mais o tempo presente, a ser mais compreensiva com essas brechas entre fantasia e realidade.
Karin: Uma coisa é entender que as relações não são como a gente espera, outra completamente diferente é se deixar engolir pelo outro a ponto de perder sua própria identidade.
Marlene: Querer ter uma identidade é reflexo da lógica egocêntrica do mundo em que vivemos. Isso é só um disfarce pra incapacidade de se doar inteiramente por amor.
Karin *(aplaudindo)***:** UAU! Parabéns! Que discurso lindo! Você falou, falou, falou e não respondeu minha pergunta. Uma coisa só. Uma única coisa que você faça que não gire em torno de Petra.

Marlene não responde.

Karin: É uma pena que essa relação tão igualitária e equilibrada só exista na sua cabeça. Você e a Petra não são a mesma coisa. Ela tem uma vida própria. Você só fica girando em torno dela. E ainda cria justificativas pra você mesma pra fazer isso. Uma bela justificativa, inclusive, apoiada em nobres ideais, contra o egoísmo, você é uma pessoa superior que ultrapassou todo o ego! Parabéns!
Marlene: Eu nunca disse que sou superior a ninguém!
Karin: Então você só não percebe a arrogância do seu discurso, é isso? Você não consegue perceber o tom de superioridade na sua capacidade "única" de amar Petra?
Marlene: Não.
Karin: Então, digamos que seja verdade: que você tenha abandonado todo o egoísmo e se doe completamente por amor a Petra. E a reciprocidade?
Marlene: Quem ama não deve esperar nada em troca.
Karin: Nossa, que clichê, Marlene! Eu esperava mais de você!
Marlene: Eu não sou o tipo de pessoa que faz uma coisa esperando outra em troca. Eu aceito ser chamada de clichê. Prefiro isso a viver de forma interesseira, usando todos que passam no meio do caminho como meios para atingir um fim desejado.
Karin: Não é só uma questão de interesse. É uma questão de autopreservação também. Quem se doa o tempo todo é rapidamente reconhecido como um doador universal e atrai os sanguessugas pra perto. Você precisa se defender pra não te tirarem tudo!
Marlene: Eu não tenho nada que possam tirar de mim.
Karin: Eu não tô falando só de bens materiais.
Marlene: Nem eu.
Karin: Se você não tem nada, como pode doar-se pros outros?
Marlene: Você sabia que as borboletas têm sangue frio?
Karin: Quê?
Marlene: As borboletas. Elas dependem de fontes externas de calor para se aquecer. É por isso que elas se reúnem ao sol no verão. Elas precisam do calor externo pra voar. Eu sempre posso doar calor pra quem não consegue se aquecer sozinho.
Karin: Ah, você é o SOL!!! Realmente, bem humilde. Zero ego.
Marlene: Eu sou um espelho. Eu sempre posso doar o meu olhar pra quem desaprendeu a se enxergar.
Karin: Deixa eu ser seu espelho então e te mostrar quem você pode ser!

Karin faz com que Marlene se sente numa cadeira. Pega uma escova e penteia o cabelo de Marlene.
Karin: Eu vejo uma mulher linda que apaga sua própria luz pra deixar que as outras brilhem à sua volta. Ela está há tanto tempo no escuro que só se vê mal-iluminada por feixes de luz distantes que ocasionalmente a atingem. Ela precisa acender sua própria lâmpada de vez em quando pra poder se enxergar melhor.

Karin pega o batom de Petra e entrega para Marlene.

Marlene: O que você veio fazer aqui?
Karin: Eu vim te buscar.

As duas se olham longamente.

Marlene: Eu vivi com outra pessoa antes de Petra. Minha alma gêmea. Eu fiz de tudo pra que ela fosse feliz. Comprei os presentes mais bonitos, levei aos melhores restaurantes, abri todas as portas pra que ela fosse o que queria ser. E ela me deixou. Da mesma forma que você deixou Petra e seu marido, ela me deixou.

Marlene anda até o bar, faz um gim-tônica.

Karin: E vocês nunca mais se viram?
Marlene não responde.
Karin: Talvez você não tenha oferecido a única coisa que ela precisava: liberdade.

Marlene bebe, em silêncio.

Marlene: Você não veio por minha causa. Você precisava ver a Petra. Você quer vê-la mais uma vez e ter certeza de que ela ainda te ama, que alguma coisa sua ainda existe dentro dela. Você precisa do olhar dela afirmando a sua existência. Você precisa de uma validação, alguém de fora que confirme que você está aqui, que você é alguém. Petra precisava de Walter. Você precisa dela.
Karin: Não, Marlene. Eu vim por você. Você sempre me deixou ser o que eu quisesse. Você sempre deixou Petra ser quem ela quisesse. Eu vim te dizer que você também pode ser o que você quiser.
Marlene: Você não tem o direito de chegar na minha casa impondo o seu modo de vida pra mim, cheia de razão, mudando as coisas de lugar sem pedir a minha opinião. Aqui é a minha casa também, Karin. Eu fui feliz aqui. Eu sou feliz aqui. Você não tem o direito de chegar na minha casa questionando quem eu sou, o que eu gosto, o que eu preciso. Você não tem esse direito.
Marlene joga fora o gim-tônica que havia preparado. Fica com o copo vazio na mão.

Marlene: Eu não lembro mais como é gostar de outras coisas.

Entrega o copo vazio pra Karin.

Marlene: A diferença entre ter tudo e não ter nada é só a forma de olhar pro tudo e pro nada. Petra tinha tudo e se sentia vazia. E foi a primeira vez que eu me senti alguém, mesmo não tendo "nada". Você entende, Karin?
Karin: Você precisa ser alguém inteira antes de compartilhar a vida com outra pessoa. Senão você se perde no outro.
Marlene: Pra que ser inteira se eu vou me dividir depois pra caber?
Karin: Pra saber que parte sua você quer que fique e não deixar que o outro escolha por você. Talvez ela tenha jogado fora a sua melhor parte.
Marlene: Eu não sei mais ser inteira.
Karin: O primeiro passo é experimentar.

Karin anda até o bar. Pega copos de shots. *Serve cada um com uma bebida diferente. Ela oferece cada copo pra Marlene, que toma um gole de cada bebida:*

Karin: Vodka
Marlene: Forte!
Karin: Conhaque
Marlene: Gostoso...
Karin: Rum.
Marlene: Saboroso.
Karin: Saquê.
Marlene: Leve.
Karin: Tequila.
Marlene: Ai!
Karin: Gim?

Riem. Marlene pega a garrafa de champagne. *Enche a própria taça. Anda até a coleção de discos de Petra, escolhe um e o coloca na vitrola. Uma música dançante, agitada. Bebe. Dança sozinha. Karin apenas a observa.*

Marlene: Vem dançar comigo! Mas você dança inteira daí, e eu danço inteira daqui. Você da sua forma, eu da minha. Fecha os olhos e dança. Só dança.
As duas dançam, cada uma à sua maneira, de olhos fechados, até o fim da música. deixam-se cair na cama, lado a lado. riem. Karin levanta-se, vai até a mesa e pega orecorte de jornal com a matéria sobre si. guarda o resto dos papéis na pasta e a pasta de volta na gaveta. retira o papel da máquina de escrever. lê, ri.

Karin: Não foi exatamente isso que eu ditei pra você! Marlene ri. Karin volta até a cama e entrega a matéria de jornal para Marlene. as duas se sentam, frente a frente. em silêncio, Karin ensina Marlene a dobrar o jornal em forma de borboleta.

CENA II

Som de chave na fechadura. Luz acende. Mesmo cenário. A garrafa de champagne e as duas taças estão vazias. Os copos de shot e as garrafas desorganizadas no bar. A cama está desarrumada. A agulha arranha um disco finalizado deixado na vitrola. Sobre a cama, os dois origamis de borboleta, lado a lado. Petra entra.

Petra – Marlene?

Petra desliga a vitrola. Anda pelo quarto, senta-se na cama, tira os sapatos. Encontra as borboletas dobradas sobre a cama.

Petra – Marlene? Marlene?

Petra está sentada no quarto vazio sozinha. Olha as duas borboletas de papel. Desdobra uma delas e lê o que está datilografado no verso do papel.

"Cara Petra,
venho por meio desta carta decretar a sua alforria.
Você está livre.
Livre para pensar, falar e sentir o que quiser.
Livre para ser.
Para viver o amor de uma forma menos violenta.
Livre para amae quem você quiser.
Livre para ser amada.
Com amor,
Marlene e Karin."

Petra pega a outra borboleta — a feita com a reportagem de jornal — e a coloca na prateleira junto às outras dobraduras. Pega as taças e a garrafa de champagne vazia. Sai. Som de estouro.

F I M

[Carol Pitzer, dramaturga, São Paulo, SP]