

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES**

Bruno David Adamy Guimarães

REVERSÕES

Processo criativo de um dramaturgo em formação

BELO HORIZONTE

2018

Bruno David Adamy Guimarães

REVERSÕES

Processo criativo de um dramaturgo em formação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes da Cena

Orientadora: Professora Doutora Marina Marcondes Machado

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG

2018

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

David, Bruno, 1993-
Reversões [manuscrito] : processo criativo de um dramaturgo em formação
/ Bruno David Adamy Guimarães. – 2018.
137 f.

Orientador: Marina Marcondes Machado.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Representação teatral – Teses. 2. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 3. Teatro – Teses. I. Machado, Marina Marcondes. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

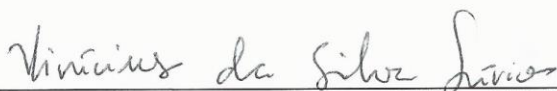
CDD 792.028

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **BRUNO DAVID ADAMY GUIMARÃES** Número de Registro **2016658058**.

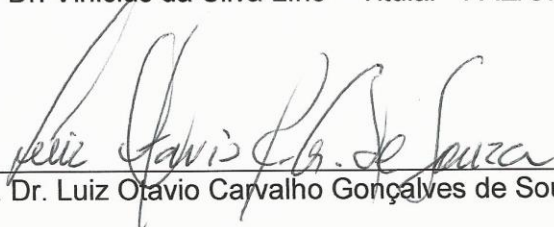
Titulo: **“REVERSÕES – Processo criativo de um dramaturgo em formação”**



Profa. Dra. Marina Marcondes Machado – Orientadora – EBA/UFMG



Prof. Dr. Vinicius da Silva Lírio – Titular – FAE/UFMG



Prof. Dr. Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de Souza – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 21 de março de 2018.

O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê.

É preciso transver o mundo.

Manoel de Barros

AGRADECIMENTOS

Agradecer é reconhecer profundamente as mãos que, junto com as nossas, nos sustentaram na caminhada. Por isso, agradeço – sempre e tanto – a Mão do Universo que sustenta e conspira em favor dos que desejam e caminham em busca da realização dos seus desejos.

Agradeço também à minha família – uma, dentre tantas possíveis – que sempre me permitiu sonhar e que, até hoje, sonha comigo os sonhos que dão fôlego à vida. Agradeço à professora Marina – quem o mestrado me apresentou e que agora tem uma parte especial dentro dos sentimentos que carrego comigo. Como orientadora, me convidou a voar e, junto comigo, percorreu um caminho difícil, mas igualmente instigante. Mas também, como nova e valiosa amiga, dividiu longas e ricas conversas sobre o ofício de ser artista. Sempre, gratidão.

Agradeço, ainda, aos que comigo compartilharam momentos de angústias e êxtases nos processos compartilhados durante os encontros semanais no Laboratório de Pedagogias Teatrais – o AGACHO: Luciana Cezário, Alexander Lima, Janaína Gomes e Charles Valadares. Agradeço, ainda, aos professores Vinícius Lírio (FAE/UFMG) e Luiz Otávio Carvalho (EBA/UFMG) pela valiosa interlocução, pelos olhares atentos e apontamentos valiosos na banca de qualificação e pela valorosa presença na banca de Mestrado, ao final deste processo.

Também quero agradecer às pessoas que, antes mesmo que eu ingressasse no Mestrado, com carinho, lançaram olhares cuidadosos sobre o que ainda se construía como projeto: o professor Marcos Alexandre (FALE/UFMG) – a quem devo parte de minha formação e pelo qual tenho grande carinho e admiração –; Lorena David e Marcus Duarte, por se fazerem presentes no percurso anterior a esta caminhada que se encerra e pelas leituras do projeto-desejo. Ainda, gostaria de agradecer ao ator Leonardo Fernandes que, muito antes de todo sonho ou desejo, despertou em mim a certeza de que no teatro eu encontraria a minha profissão. Grato, sempre muitíssimo grato!

Quero agradecer também a duas pessoas que, ao longo destes dois anos, fizeram com que a gestão do meu tempo nas idas e vindas entre Cláudio e Belo Horizonte fosse possível: Alvanir Resende e Rafael Alves, a Diretora do Colégio

Sagrado Coração de Jesus e o Assessor de Cultura e Turismo do Município de Cláudio; locais onde trabalho e também posso exercitar minha paixão à arte e ao teatro. Meu agradecimento se estende aos profissionais que comigo trabalham nesses lugares e que também têm sua importância na minha trajetória, dividindo os anseios de um futuro que se constrói dia a dia.

Agradeço aos alunos, tanto do Colégio Sagrado Coração de Jesus quanto do Projeto de Teatro (EM)Cena – da Prefeitura de Cláudio, pelos momentos de aprendizagem e diário reencontro com as certezas e alegrias que me fizeram caminhar pelo caminho que me faz feliz; afinal, em qualquer outro, felicidade pessoal e profissional, assim, eu não encontraria.

Ainda, quero deixar meu agradecimento aos amigos que, sempre por perto, me proporcionaram e compartilharam momentos de alegria, mas também me ofereceram palavras de incentivo e conforto nos momentos em que tudo parecia estagnar. Pela torcida e pela amizade de sempre, eu só tenho a agradecer.

Por fim, agradeço os percalços, descaminhos e dificuldades. Sem todos eles eu sequer saberia qual o caminho melhor a percorrer e, em virtude deles, pude me ver diante de situações e questões que ainda não haviam sido problematizadas por mim; buscando assim novos dizeres, alcançando novos horizontes. Comumente chamados de pedras no caminho, esses termos inerentes à vida mesma são parte da jornada e – vencidos ou não – merecem também nossa gratidão.

Sempre e por tudo: Gratidão.

RESUMO

Esta dissertação de Mestrado apresenta o meu processo de criação em direção a uma poética dramatúrgica e autoral. O estudo revela o processo da escrita de três monólogos na estética do teatro dramático tal como entendido por Pavis em seu *Dicionário de Teatro* (2017) e aponta para a construção da realidade cênica como mimese do real, seguindo o escopo tradicional da curva dramática: apresentação das personagens e do conflito, clímax e resolução do conflito apresentado. A dissertação mostra a metodologia que parte da observação atenta de realidade compartilhada e das leituras teóricas e dramáticas, para a construção de um horizonte dramatúrgico que se pretendeu artístico, poético e político. Os monólogos criados apresentam três versões de uma mesma realidade cênica, na qual os personagens vivenciam situações de opressão, sexualidade, religiosidade e uso abusivo de álcool. O trabalho discutiu situações cotidianas vivenciadas no interior de Minas, chamando atenção para questões-problema por meio do teatro dramático.

Palavras-chave: Dramaturgia. Processo Criativo. Teatro Dramático.

ABSTRACT

This master's dissertation presents my creation process towards a dramaturgic and authorial poetics. The study reveals the writing process of three monologues on the aesthetics of the dramatic theatre as understood by Pavis in his *Dictionary of the Theatre* (2017) and points to the construction of the scenic reality as mimesis of the real, intending to be a perfect copy of it and following the traditional scope of the dramatic curve: presentation of the characters and the conflict, climax and resolution of the presented conflict. As the process is revealed, the dissertation shows the methodology that starts from the careful observation of shared reality and the theoretical and dramatic readings for the construction of a dramaturgic horizon that was intended to be artistic, poetic and political. The three monologues created present three versions of the same scenic reality, where the characters experience situations of oppression, sexuality, religiosity and the abusive use of alcohol. With this scenic elaboration, it was intended to discuss on these daily situations experienced in the countryside of Minas Gerais, drawing attention to these problem-questions.

Keywords: Dramaturgy. Creative Process. Dramatic Theatre.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
1.1	Quem sou? Breve memorial.....	9
1.2	O que é e como é um Mestrado em processo criativo?.....	11
1.3	O teatro dramático – uma escolha.....	16
 <i>CAPÍTULO 1 – EXPERIÊNCIA DRAMATÚRGICA: EM BUSCA DE UMA POÉTICA</i>		24
2	AUTORALIDADE: O QUE ME ATRAVESSA? O QUE OS TEXTOS TRAZEM AO OUTRO E AO MUNDO?.....	25
2.1	Um dizer artístico, poético e político: como chegar a ele?.....	29
 <i>CAPÍTULO 2 – AS DRAMATURGIAS ELABORADAS</i>		37
3	REVERSÕES – OS MONÓLOGOS DAS PERSONAGENS CRIADAS ROBERTA, CLEUZA E NORBERTO.....	40
3.1	A história da mulher dos cabelos de fogo.....	41
3.2	O monstro habitual.....	51
3.3	A senhora debaixo da mão de Deus.....	62
3.4	Nota acerca da possível montagem da dramaturgia.....	75
 <i>CAPÍTULO 3 – ENTRETECIMENTOS ENTRE CRIAR E TEORIZAR</i>		76
4	POSSÍVEIS REFLEXÕES.....	77
4.1	O monólogo.....	77
4.2	A realidade representada e a realidade teatral.....	80
4.3	O teatro didático e o teatro de tese.....	82
4.4	O teatro dramático.....	84
4.5	O teatro político.....	87
4.6	O trágico.....	88
5	CONCLUSÃO - O QUE FOI O PROCESSO DESTA MESTRADO E MEU PROJETO DE FUTURO.....	92
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....		96

1 INTRODUÇÃO

1.1 Quem sou? Breve memorial

Nasci em Cláudio, interior de Minas Gerais, no dia 29 de março de 1993. Vivi uma vida de interior como aquela que está nos imaginários das pessoas: morava em frente a uma pracinha, do lado de uma escola. Saía de casa quando o primeiro sinal da cantina tocava. Tinha amigos que moravam perto e que, comigo, brincavam até tarde da noite na pracinha e na rua, até que minha mãe – ou a mãe deles – nos chamasse para entrar. Brincávamos de tudo, de teatro inclusive.

Comecei a percorrer o caminho do teatro quando, em 2006, fiz duas oficinas de iniciação teatral com o ator Leonardo Fernandes, de Belo Horizonte, na minha cidade natal. A oficina foi oferecida pela E. E. Presidente Tancredo de Almeida Neves, na qual estudei por quatro anos – desde a 5ª série até a 8ª série do Ensino Fundamental, hoje designados por 6º ao 9º ano.

Desde então, realizava montagens amadoras de teatro ocupando as funções de ator, dramaturgo e diretor do grupo composto por alunos-atores que se reuniam e se lançavam na (séria) brincadeira de fazer teatro.

Em 2011, ingressei no curso de teatro da Universidade Federal de Minas Gerais e, em 2012, profissionalizei-me como ator ao realizar uma prova realizada pelo SATED/MG (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão de Minas Gerais).

Na Universidade, procurei realizar cursos que complementassem a minha formação, em especial, cursos que dessem enfoque à criação dramatúrgica: uma oficina com o dramaturgo e diretor Antônio Hildebrando, oferecido pelo Grupo Oriundo de Teatro na Funarte/MG; a oficina “DRAMATURG _ _ _ IAS” com o dramaturgo e ator Assis Benevenuto do Grupo Quatroloscinco, em Belo Horizonte/MG; e uma oficina com o dramaturgo carioca Jô Bilac no SESC Palladium/MG, todas no ano de 2012.

Ainda na Universidade fui bolsista do Programa de Iniciação Científica do CNPq, orientado pelo Prof. Dr. Maurílio Rocha, momento em que escrevi o artigo “Teatro, Música Popular e Ditadura no Brasil” no qual analisei a importância das produções artísticas que envolveram simultaneamente o teatro e a música popular

durante o período do Regime Militar no Brasil (1964-1985), assim como suas possíveis reverberações no teatro, na dramaturgia e na música popular brasileira na contemporaneidade; partimos do estudo acerca do “Show Opinião” do Grupo Opinião e principalmente do espetáculo “Arena Conta Zumbi” do grupo Teatro de Arena.

Meu trabalho de conclusão de curso, na Universidade, foi orientado pela Profa. Dra. Leda Martins e, assim como acontece para todos os discentes no curso de bacharelado em teatro da UFMG, o TCC se deu em duas partes: um artigo e um espetáculo. O artigo chamou-se “Alinhavando as histórias e costurando os delírios: tecendo uma biografia imaginada de José Joaquim de Campos Leão, o Qorpo-Santo” e o espetáculo, um monólogo escrito por mim, chamou-se “Seis Mezes de Huma Enfermidade” e foi dirigido pela colega, atriz, dramaturga Alice Vieira. No segundo semestre de 2014, me formei Bacharel em Interpretação Teatral.

Com aquele monólogo, estive em cartaz em Belo Horizonte durante dois anos (2015-2016) em apresentações no SESC Palladium, FUNARTE, Cine Theatro Brasil Vallourec e no Espaço Cultural Crepúsculo, integrando também a programação da 42ª Campanha de Popularização do Teatro e da Dança no ano de 2016. Eu, juntamente à diretora Alice Vieira, fui indicado ao 3º Prêmio COPASA/SINPARC na categoria de Melhor Cenário, pela estreia de “Seis Mezes de Huma Enfermidade”, no ano de 2015.

Entre 2015–2017 trabalhei como Instrutor de Teatro na Prefeitura Municipal de Cláudio, coordenando o Projeto de Teatro (EM)Cena. Ainda na Prefeitura, tive a oportunidade de escrever o Musical de Fim de Ano do Projeto Dando Cordas (que leciona música a alunos de até 14 anos) no ano de 2015, que se chamou “O Som do Coração” e, em 2016, realizei, além da dramaturgia, a direção do musical “Auto dos Amores”.

No início do ano de 2016, fui aprovado no exame de seleção do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, tornando-me mestrando na linha de pesquisa Artes da Cena, orientado pela professora Doutora Marina Marcondes Machado.

Durante o ano de 2017, também tive a oportunidade de trabalhar como professor de Arte no Colégio Sagrado Coração de Jesus – Rede Pitágoras, lecionando para alunos entre o 6º e 9º Ano de Ensino Fundamental II e o 1º Ano do

Ensino Médio. Já no final desse mesmo ano, o Projeto de Teatro (EM)Cena realizou um espetáculo de rua chamado “Manjedoura”, no qual também tive a oportunidade de escrever a dramaturgia.

1.2 O que é e como é um Mestrado em processo criativo?

O outro caminho, que entretanto é o mesmo.

Júlio Cortázar e Carol Dunlop *apud* Marquez

Ao ingressar no mestrado, tive a oportunidade de aprofundar meus estudos sobre o teatro, sob a orientação de Marina que me convidou a trilhar caminhos desconhecidos para mim, apresentando-me novos horizontes e novas maneiras de pensar o teatro e o mundo acadêmico.

Num primeiro momento, fui convidado a “pesquisar o que eu não sabia” e, nesse exercício, caminhar por vias menos percorridas, igualmente possíveis, para elaborar uma pesquisa, pensar o teatro e criar dramaturgias. Depois de mais de um ano e meio de trabalho na reelaboração do projeto, chego ao que é a dissertação que tematiza o processo criativo na escrita dramaturgical ficcional, pesquisa cênica na qual busco autoralidade.

A reconstrução do projeto se deu em orientações semanais, de maneira processual, através de conversas, perguntas, provocações, inquietações, e sobretudo diálogos. O convívio entre os integrantes do AGACHO – Laboratório de Pedagogias Teatrais -, os olhares e comentários acerca do que construíamos contribuíram, de certo modo e à maneira de cada um, com minha pesquisa.

Assim que começaram as disciplinas da pós-graduação, tive que equacionar a vida de mestrando que mora no interior do estado e realiza seu curso na capital: vir a Belo Horizonte para as orientações, cursar as disciplinas obrigatórias, ser professor de artes e ser responsável por um curso livre de teatro ofertado pela Prefeitura do município de Cláudio.

O processo de reconstrução do projeto inicial e a criação das dramaturgias do que agora integra esta dissertação se deram pela aprendizagem da escrita de relatos em diários de bordo (MACHADO, 2002), principal instrumento metodológico

deste trabalho. E, também, por meio de leituras de textos dramáticos, livros que teorizam a dramaturgia e o ofício do dramaturgo, bem como a prática constante da escrita teatral.

Ao longo das orientações, anotei indicações, ideias e leituras, e relato o processo de orientação e como se mostrou meu pensamento: dúvidas, estranhamentos, *links*, lembranças. Na percepção de meu processo criativo, implico-me, revisito-me, coloco-me em relação, tecendo uma rede de remetimentos, em uma conversa entre a elaboração da dissertação e as bases de fundamentação teórica e artísticas nas quais mergulho.

Agora, o estudo do percurso me permite apurar, por meio das inúmeras tentativas de escritas e reescritas, uma dissertação de Mestrado. Perceber como foi pesquisar o que eu não sabia no percurso da “via menos percorrida” (MACHADO, 2015); poder revisitar o texto e perceber como se deu a evolução da pesquisa, naquele pano de fundo onde reside o trabalho com as palavras, e no meu caso específico, a lida com a escrita dramaturgical.

A reconstrução do meu projeto tomou diversas formas até que conseguisse definir com clareza como seria a dissertação. Uma das proposições, levada ao exame de qualificação, versava sobre a elaboração de pequenas dramaturgias acerca do um mesmo objeto cênico: um portal¹ – podendo ser esta uma porta, janela, marco ou buraco.

A partir do portal, outras ideias surgiram: a criação de dramaturgias dramáticas, épicas e pós-dramáticas; depois, focando no binômio épico-dramático, além da possibilidade de criar o que denominei “dramaturgias em jogo”. A escolha final feita como a criação de dramaturgias e o acompanhamento do seu processo de criação na estética dramática aconteceu especialmente em virtude dos apontamentos realizados pelos professores Luiz Otávio Carvalho e Vinícius Lírio na banca de qualificação.

O trabalho da escrita teatral funda-se sobre a palavra. Nesse ponto, retomo um texto que li na disciplina *Poéticas próprias, performances narrativas e atos*

¹ A ideia do portal surgiu ainda no primeiro semestre de 2016 quando Marina assistiu ao espetáculo “Seis Mezes de Huma Enfermidade”. Em determinado momento da peça o personagem Qorpo-Santo pula uma janela cenográfica, saindo de cena. Nesse momento, sem a casaca que veste Qorpo-Santo, eu apareço para comentar sobre a sobre sua vida e sua obra. Marina, em orientação, me disse que percebeu essa passagem pela janela como passagem por um portal.

(auto)biográficos: recortes etnográficos para pensar uma metodologia de pesquisa em Artes, ofertada por Marina na pós-graduação. Em “Arte, Linguagem e Expressão na Filosofia de Merleau-Ponty” (2005), Annie Simões R. Furlan e Reinaldo Furlan buscam as relações entre linguagem e expressão inauguradas pela arte moderna, segundo a filosofia de Merleau-Ponty (2005, p. 31) “A palavra tateia uma intenção de significar, pois está envolta em um ‘fundo de silêncio’ que justamente é o que lhe permite significar” (2005, p.33). Aqui procuro a palavra que busca significação diante do horizonte desta dissertação, a criação na dramaturgia ficcional. E acredito estar aí também o *fundo de silêncio* ao qual os autores se referem quando citam Merleau-Ponty ao dizer que: “a linguagem exprime tanto por isto que está *entre* as palavras como pelas palavras mesmas.” (MERLEAU-PONTY *apud* FURLAN, FURLAN, 2005, p.61-62).

Então, o que se exprime *entre* as palavras está em todo o processo pelo qual passei e no que dele pude absorver. O que está expresso neste texto final traz algo de cada autor visitado nesse processo, quando mesclo e dialogo com suas proposições e dizeres. Assim também traduzo o exercício de construção das dramaturgias: equilibrar-me sobre a palavra que almeja a ação cênica. Explorar o vasto lugar das palavras e construir um texto que busca ir além das palavras sobre o papel. Fazer com que, ainda enquanto texto dramático, resida nas palavras mesmas uma potência que aponte para a cena que desejo elaborar sobre o palco. A construção das personagens e de suas falas exige de mim enquanto dramaturgo uma depuração de palavras, que se ajeitem e caibam nos discursos das personagens que criei. Fiz um exercício tênue para equilibrar o desejo do dramaturgo e as ferramentas que lhe são possíveis: as palavras. O exercício nesse viés, é um tatear duplo: de significação e representação, no intuito de construir universos complexos, terrenos férteis para a elaboração cênica.

Lembro-me de um poema de Carlos Drummond de Andrade, “A procura da poesia”, que diz:

(...) *Penetra surdamente no reino das palavras.*
Lá estão os poemas que esperam ser escritos
Estão paralisados, mas não há desespero,
Há calma e frescura na superfície inata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário,
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.

*Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
 Espera que cada um se realize e consume com seu poder de palavra
 E seu poder de silêncio.
 Não forces o poema a desprender-se do limbo.
 Não colhas no chão o poema que se perdeu.
 Não adules o poema.
 Aceita-o
 Como ele também aceitará sua forma definitiva
 E concentrada
 No espaço (...)*
 (ANDRADE, 2001, p. 24).

Gosto muito do poema, e percebo nele um entremear de significações e aproximações com todo o processo que vivenciei. Minha intenção é depurar as palavras para encontrar as que melhores se encaixam nos discursos, como mosaicos, palavra por palavra. Adentrar surdamente o seu reino onde, como o poeta traduz, as palavras estão paralisadas em estado de dicionário; é na elaboração da escrita dramática que tais palavras ganham significação: saltam do dicionário para poesia, para o discurso, para a construção do texto e do que com ele almejo. Portanto, busco encontrar, ao longo do caminho que construí, as chaves certas quando perguntado: “Trouxeste a chave?”. Quando lanço o olhar ao que me rodeia para escrever, busco experimentar.

Eric Bentley sugere em *O Dramaturgo Como Pensador* (1991), quando discute acerca da obra de Eugene O’Neill, que só se adquire permanência na arte “por uma penetração profunda do presente” (1991, p.97). Vejo que nesta inserção do presente pode-se alcançar o fundo de silêncio que Annie Simões e Reinaldo Furlan propõem, e vou discuti-lo como aquilo que habita minha memória e minha realidade.

Ao se fazer valer do presente como matéria-prima de sua criação, o dramaturgo atua como pensador daquela realidade na qual se instala. Ancora-se também nesse fundo de silêncio, o qual passa a habitar, no intuito de construir significação para as dramaturgias realizadas. Ao me inserir profundamente no presente, lanço-me no exercício de observar o outro para a minha elaboração criativa. É esse horizonte que a cada dia vem se desenhando, desde a qualificação, nas orientações e com o que eu penso ter realizado no Mestrado.

Na leitura de *O Dramaturgo como Pensador* tenho encontrado questões-provocações que ressoam nesse exercício de me repertoriar para a criação das dramaturgias, na busca de autoralidade que revele, no exercício da escrita, minha poética própria (MACHADO, 2015).

A princípio, o exercício de me lançar a escrever dramaturgias – revelando um gosto que me acompanha desde a graduação e que tenho exercitado nas experiências teatrais vivenciadas – mostra também, e antes de tudo, um experimentalismo. Me lanço. Busco organizar, no papel ou na tela de um computador, letras e palavras que querem se tornar história (estória?) e que assim se estabelecem como escrita teatral.

Sobre o experimentalismo, diz Bentley (1991):

O experimentalismo nas artes sempre reflete as condições históricas, sempre indica uma profunda insatisfação com as formas estabelecidas, sempre apresenta um tatear em direção a uma nova era. (1991, p.44).

Percebo que esse comentário de Eric Bentley dialoga com o processo de orientação e minha busca por autoralidade: escrever sobre o que me provoca, o que me move, e as questões que me atravessam. Esses apontamentos para os quais tenho me lançado me estimulam fortemente. Experimentar escrever sobre questões cotidianas que reverberam em mim é pensar sobre eu mesmo, inclusive, com o pensamento engajado num campo que considere minha relação com-o-outro e as implicações disso.

Coloco-me na busca de textos dramatúrgicos que revelam eu-mesmo com o mundo, para pensá-lo, criticá-lo, corroborá-lo, transformá-lo artisticamente; ao trabalhar para a contribuição de um processo criativo que pensa a si mesmo – metodológica e procedimentalmente – bem como a realidade à sua volta, encontro-me inserido em um processo reflexivo de escrita para a obtenção do título de mestre.

1.3 O teatro dramático – uma escolha

*A obra dramática testemunha um outro domínio
que não o nosso e autoriza a acreditar nele.*

Louis Jouvet

A escolha da estética dramática para as construções dramatúrgicas deste Mestrado se deu logo após a banca de qualificação, composta por Vinícius Lírio (FAE/UFMG) e Luiz Otávio Carvalho (EBA/UFMG), comentadores do trabalho elaborado até aquele momento.

Tal escolha aconteceu também por minha vivência no teatro desde as primeiras experiências nas sérias brincadeiras com o teatro ainda em Cláudio, quando eu mesmo me colocava no papel de dramaturgo e criava as peças para e com os alunos da E. E. Presidente Tancredo de Almeida Neves que queriam fazer teatro.

Na graduação, as experiências que tive de montagem sempre estavam relacionadas ao teatro dramático: na possibilidade da criação cênica, um outro universo se instala e busca a ilusão de quem lhe assiste, algo sempre muito caro para mim. No *Dicionário de Teatro* (2017) de Patrice Pavis o termo dramático é assim definido:

O Dramático é um princípio de construção do texto dramático e da representação teatral que dá conta da tensão das cenas e dos episódios da fábula rumo a um desenlace (catástrofe ou solução cômica), e que sugere que o espectador é cativado pela ação. O teatro dramático é o da dramaturgia clássica, do realismo e do naturalismo, da peça bem-feita (...). (PAVIS, 2017, p.110).

Tomando como ponto de partida essa formulação de Pavis acerca do teatro dramático, retomo a minha predileção por tal construção teatral. Vindo do interior de Minas, percebo que, de maneira geral, fui iniciado no teatro pelo viés dramático, da dramaturgia clássica, do que se entende por “peça bem-feita”.

Na minha trajetória, seja pelas escassas experiências teatrais pelas quais passei na infância, acompanhando minha mãe quando ainda integrava um tímido grupo de teatro da minha cidade – chamado Araçã Cia. de Arte –, ou até mesmo pela influência da programação de novelas que a televisão oferecia, hoje vejo que estive sempre diante dessa forma de representação teatral.

Partindo da premissa de que “a cena é o lugar da ação” (PAVIS, 2017, p.111), vejo no teatro dramático a possibilidade de exercitar uma dramaturgia na qual posso discutir alguns pontos que considero problemáticos na sociedade atual. Percebo que essas escolhas que compõem minha visão de mundo, e que busco agora imprimir na minha criação dramática, são pontos de conflito na sociedade do interior de Minas Gerais. Acredito que essa visão vá ao encontro do que diz Jean-Jacques Roubine, em *Introdução às Grandes Teorias do Teatro* (2003), quando se refere ao teatro dramático:

Repousa em uma ação desencadeada por um ou vários conflitos entre os protagonistas. Desemboca em um desenlace que é a instauração ou restauração de uma harmonia social, de ordem política. Proclama, portanto, uma verdade à qual o espectador só pode aderir através da participação e da identificação. Tal teatro afirma o primado do indivíduo. A ação nasce do conflito (...). (ROUBINE, 2003, p.151).

Nessa elaboração de Roubine entendo que o conflito ao qual ele se refere está implicado tão somente à construção cênica: conflito que tensiona a curva dramática de modo a dar fluência na peça, chegando ao seu desenlace que, como afirma Pavis, pode ser trágico ou cômico.

Na intenção de elaborar um texto dramático busco exprimir minha autoralidade ao vislumbrar um horizonte político, poético e artístico, equacionando a história de modo que o conflito que move a peça esteja ligado aos conflitos que encontro na sociedade em minha volta, de modo a fazer foco no outro e observar o que me cerca.

Ao afirmar “o primado do indivíduo”, com o teatro dramático busco elaborar, por meio das personagens, uma realidade conflituosa que crie circunstâncias que explorem o cotidiano e as durezas que oprimem essas personagens em cena.

Busco entender a construção dramática do mesmo modo que Lehmann, no seu livro *O Teatro Pós-Dramático* (2007), ao discutir se a forma dramática foi verdadeiramente rompida, a considera como uma “representação de um cosmos fictício.” (LEHMANN, 2007, p.47). Partindo de algo do mundo compartilhado e que, ao ganhar a cena, por meio do pacto entre público e plateia, fica estabelecido o cosmos fictício mencionado.

Tudo isso me acompanhou nesse trabalho de construção de um Mestrado em processo criativo. Um ponto em especial mostra a chave para que a dissertação

seja o que é hoje: a escolha do teatro dramático para a investigação de minha autoralidade enquanto dramaturgo.

Quando, na banca de qualificação, o professor Vinícius Lírio me perguntou quais eram os princípios da minha poética que me faziam autorar, a pergunta me fez pensar. Esse fato se deu em virtude de uma epígrafe do relatório de qualificação, que retirei do prefácio de Gerald Thomas para o livro *O Espaço Vazio* (2015) de Peter Brook: “Fazer teatro, montar peças, não é exatamente a coisa mais fácil do mundo. Autorar, sim, é difícil. Mas o ‘pensar’ o teatro, isso é mais difícil ainda.” (2015, p.11). Vejo agora que o dizer de Thomas se abre para mim em infinitas possibilidades: na criação, na encenação, na atuação e em outros tantos vieses pelo qual o teatro se envereda. Quero a busca de uma dramaturgia que se mostre autoral e que revele a minha voz enquanto dramaturgo acerca de uma realidade, e assim pensar sobre o teatro – pensá-lo enquanto o exerço. Unir teoria e prática é para mim autorar de fato.

Para a elaboração de um cosmos, como propõe Lehmann, procuro uma rede de remetimentos que me ampare e alimente. Por isso, quando escolhi a estética dramática, também busquei ler textos dramaturgicos. Recorri a Nelson Rodrigues: “A Falecida”, “Perdoa-me por me traíres”, “Os 7 gatinhos” e “Boca de Ouro”; Plínio Marcos: “O Abajur Lilás”; Leilah Assumpção: “Fala baixo, senão eu grito”, “Jorginho, o machão”; Caio Fernando Abreu: “Sarau das 9 às 11”, “Diálogos”, “Reunião de Família”, “Zona Contaminada”; e Oswald de Andrade: “O Rei da Vela” e “O Homem e o Cavalo”. Constituí desse modo um caldo criativo que me alimentou para a elaboração dos monólogos. Busquei ir ao encontro do teatro, em sua forma e conteúdo, lendo, pesquisando e criando os três textos que o leitor conhecerá a seguir.

Encontrei, na leitura daqueles textos, motivações, inquietações e novas ideias que compuseram de algum modo os monólogos criados por mim – que, assim como as dramaturgias lidas, evocam o real.

Para melhor entender o panorama em que os textos lidos foram escritos e seus autores, recorri ao livro *Moderna Dramaturgia Brasileira* (2008), de Sábato Magaldi. O autor realiza quase que um memorial das experiências dramaturgicas realizadas por autores brasileiros, em uma espécie de continuação da obra *Panorama do Teatro Brasileiro*, editado em 1962 – como afirma o próprio autor, na

introdução de seu livro. As obras visitadas por Magaldi somam um total de 30 autores e 60 peças e, como afirma Jacó Guinsburg, ao apresentar a obra (MAGALDI, 2008): “um recorte que, já por si, como densidade quantitativa e projeção sequencial em obra de tal gênero, não tem similar em nossa literatura crítica de e sobre o período.”

Credito às leituras de Nelson Rodrigues e Plínio Marcos grande parte do que me motivou a escrever teatro sobre os temas aqui escolhidos. A forma com que colocam em cena as questões que abordam, gerando tensão acerca de situações do dia a dia que costumamos naturalizar.

Eu já havia lido na graduação da UFMG outros textos de Nelson Rodrigues, como “A Serpente”, “O Beijo no Asfalto”, “Anjo Negro”, “Vestido de Noiva” e “Dorotéia”. Desde então a dramaturgia de Nelson Rodrigues ficou fortemente registrada em minha memória. Ao ler outras de suas dramaturgias durante a pesquisa de Mestrado, pude perceber a potência que ele nos revela ao expor realidades compartilhadas em cena, teatralizando-as. O que me marcou em grande medida na leitura daquelas peças é a maneira com que ele constrói seus personagens; encontro no estudo de Sábato Magaldi uma consideração relevante:

Ninguém, antes de Nelson, havia apreendido tão profundamente o caráter do país. E desvendado, sem nenhum véu mistificador, a essência da própria natureza do homem. O retrato sem retoques do indivíduo, ainda que assuste em pormenores, é o fascínio que assegura a perenidade da dramaturgia rodrigueana. (MAGALDI, 2008, p. 23).

Também me refiro ao fascínio diante da maneira crua que os personagens criados por Nelson Rodrigues se revelam frente às circunstâncias cênicas: o modo em que o autor retrata o jogo feroz entre pecado e castidade no texto “Dorotéia” entre as primas D. Flávia, Carmelita, Maura e a personagem-título; o desejo fúnebre de Zulmira por um enterro como os da alta classe em “A Falecida”, como a redenção para a vida pobre que a personagem julgava levar; a construção da figura avassaladora de Seu Noronha em “Os Sete Gatinhos”, figura controversa que protege, às custas de suas outras duas filhas – Arlete, Hilda, Débora e Aurora – , a virgindade da filha Silene, vista como “uma virgem atravessada de luz” (1985, p.225), que estudava num colégio interno, desejando dar ela “um casamento de anjo” (1985, p.252) mas que, ao final da peça, se mostra o demônio que chora por um olho só, destruidor de sua própria família.

Outro ponto que me cativou bastante foi a constante presença do transe na obra rodrigueana, como observamos em “Sete Gatinhos”: nas incorporações do primo Alípio que traz o prenúncio do homem que chora por um olho só; assim como o uso teatral da alucinação, da memória e da realidade presentes em “Vestido de Noiva”. Nelson Rodrigues aporta nos campos do transe e da alucinação. Magaldi comenta:

E não basta o mergulho nas criaturas e nas características do brasileiro. Nelson sabia que o conteúdo se associa intimamente à forma. Por isso não podia aceitar as convenções da rotina cênica. (...) ele subverteu a técnica narrativa, para incorporar a flexibilidade do cinema e admitir as flutuações do subconsciente. (MAGALDI, 2008, p.23).

São tais flutuações que abrem margem para o transe e a alucinação, expandindo a narrativa cênica. Partindo de realidades concretas, elevando-as ao máximo da curva dramática e expondo seus personagens de maneira intensa, fortemente implicados ao enredo da peça, Nelson Rodrigues me cativa; é como se sua dramaturgia tratasse uma ferida aberta, sem anestesia. Aprecio este ponto de extremos que o autor constrói em sua obra, para além de qualquer moralismo, fato comentado por Magaldi no livro *Nelson Rodrigues: Teatro Completo – Vol.3: Tragédias Cariocas I*, perspectiva cara para minhas elaborações cênicas:

O universo reduzido ao moralismo diminuiria o alcance desse teatro. Está fora de dúvida, contudo, que o radicalismo ético exacerba o processo criativo e aguça as intuições e as sondagens nas criaturas retratadas. A recusa da hipocrisia permite ao dramaturgo penetrar fundo na miséria humana. Tem-se vontade de concluir, por isso, que Nelson se torna grande ficcionista, não obstante o moralismo. Ou, por outra, o grande ficcionista que ele é rompe as comportas redutoras do moralismo, para oferecer uma imagem rica e reveladora da realidade. (MAGALDI, 1985, p.31).

A observação que Magaldi faz acerca do moralismo é de grande importância quando se toma contato com a obra de Nelson Rodrigues, bem como para a minha experiência no processo de construção criativa. A maneira rodrigueana para problematizar as questões sociais em cena ganham potência justamente quando retiram o véu da sociedade brasileira, evidenciando seus profundos problemas e questões. O contato com a obra de Nelson Rodrigues, desde a graduação e, principalmente, nas leituras realizadas no Mestrado, foram muito importantes para a criação dos textos e para desenhar a ambiência que eu desejava: pensar questões-problemas da sociedade, “desmascarando o bom comportamento fictício dos diálogos da sala de visita.” (MAGALDI, 2008, p.237).

Outra leitura importante para a elaboração dos monólogos foi sugerida pelo professor Luiz Otávio Carvalho: o texto “O Abajur Lilás”, de Plínio Marcos. Sobre esse autor, Magaldi também dedica algumas páginas de seu livro. No capítulo “Abajur Lilás: pela Liberação”, Magaldi traça um perfil da obra.

Plínio Marcos apresenta em “O Abajur Lilás” uma potência para mim ao estabelecer as prostitutas Dilma, Leninha e Célia; juntamente a Ciro, o proprietário do “mocó” e seu ajudante Oswaldo: num ambiente de prostituição, diante de uma situação aparentemente simples, está em suas bocas um texto perpassado por palavras que, à primeira vista, chocam. A respeito dessa construção Magaldi salienta:

No caso de Plínio, o palavrão não está eivado de gratuidade. Ele é absolutamente necessário para que as cenas não pareçam falsas. As personagens por ele fixadas expressam-se dessa forma, no cotidiano. Como alterar essa característica? Plínio se mostraria mau dramaturgo se não captasse a maneira integral de suas personagens. (MAGALDI, 2008, p.213).

Percebo que Magaldi observa que as personagens que Plínio Marcos delinea expressam-se dessa forma em cena porque assim também o fazem no cotidiano; há aí uma íntima ligação ao convite que minha orientadora me fez para “colocar o foco no outro”. Praticar uma observação atenta ao que está à minha volta de modo a estar-com-o-outro-no-mundo, somado às leituras e estudos realizados, possibilitaram lastro para que eu criasse os três monólogos que o leitor conhecerá a seguir.

Um foco de meu estudo foi a construção da figura da prostituta, estudando inicialmente nas personagens Dilma e Célia e, posteriormente, com a chegada de Leninha. Todas na mesma realidade apresentam a nós traços psicológicos e sociológicos que as marcam profundamente e determinam suas caminhadas diante do desenrolar dos fatos. Sobre a construção dessas personagens, Magaldi nos diz:

As prostitutas, na singeleza com que exemplificam posturas em face da realidade, ganham um significado de arquétipos. Pode-se vê-las como simples criaturas humanas e, ao mesmo tempo, como encarnações de comportamentos fundamentais. Sob esse ângulo, Abajur Lilás contém uma riqueza que o lado aparente da trama não deixa transparecer, à primeira vista. (MAGALDI, 2008, p.214).

A maneira como a prostituição se revela em cena, em três construções diferentes, chama atenção. Plínio Marcos coloca em outro patamar de elaboração aquilo que, via de regra, é tratado de maneira preconceituosa e machista. A

problematização das três realidades – de Dilma, Célia e Leninha – diante do conflito que se instaura quando os objetos do quarto são quebrados: logo que Leninha chaga ao “mocó” depara-se com o abajur lilás, usado também nas noites com os clientes, quebrado; a dramaturgia deixa transparecer o que é íntimo, o que é particular, características que se julgaria, pelo olhar preconceituoso, não pertencerem à figura da prostituta, o que redimensiona para o leitor e o espectador o ambiente da prostituição.

Oswald de Andrade, com “O Rei da Vela” e “O Homem e o Cavalo”, foi também um autor importante no meu processo. Elejo um ponto em especial no texto “O Rei da Vela”, quando Oswald “propõe uma visão desmistificadora do país” (*apud* MAGALDI, 2008, p.3). Quando lemos “O Rei da Vela”, ficamos diante do escracho, da paródia; Magaldi reiteradas vezes afirma: “A mola propulsora da peça – o autor deixa bem claro – é a espinafração” (2008, p.8) do que se entende como memória nacional.

A visão desmistificadora faz sentido na minha dramaturgia para tematizar pontos de tensão que o ambiente interiorano em que vivo cotidianamente não problematiza. Nos monólogos criados, busquei desnudar a realidade da mulher que está “a serviço do homem”, que não se apodera de seu corpo feminino, e questiono a culpa que a discursividade religiosa introjeta nas pessoas, desmistificando o frequente papel estereotipado do homem.

Também quando li os textos de Leilah Assunção e Caio Fernando Abreu fui tocado pela sensibilidade feminina bem como pelo valor poético de suas palavras e diálogos. As obras que li, “Fala baixo, senão eu grito”, “Jorginho, o machão”, “Sarau das 9 às 11”, “Diálogos”, “Reunião de Família” e “Zona Contaminada” também partem de situações-limite, mas ganham uma outra roupagem por meio da construção poética, o que não reduz seu valor. Magaldi também comenta, ao analisar “Fala baixo, senão eu grito”, de Leilah Assunção, sobre o momento em que o Homem e Mariazinha traçam seus diálogos:

É a busca de contato entre dois seres, a revelação profunda de suas naturezas, o encontro milagroso de duas solidões a matéria do texto, até que se rompam os condicionamentos e se promova o diálogo entre homem e mulher, despidos de todo liame que não seja a verdade de um, lançada para o outro. O recurso é o da iluminação poética das criaturas (...). (MAGALDI, 2008, p.238).

Se, por um lado, Nelson Rodrigues e Plínio Marcos constroem suas dramaturgias com profundidade nas mazelas da vida mesma, transportando o mundo compartilhado para a cena tal qual ele se mostra e sem poupar o leitor das durezas da própria realidade – assim como Oswald buscam a desmistificação de um ideal - Leilah Assunção e Caio Fernando Abreu partem da mesma premissa: buscar em situações-chave da sociedade pontos de discussão e elaboração cênica, com um trabalho poético, mostrando sua potência questionadora não menos voraz.

Todas essas leituras e reflexões possibilitaram, para a minha criação, inspirações e ponderações importantes. Ao lançar meu olhar para o-outro-no-mundo, inserido numa realidade interiorana em Minas Gerais, me vi diante de questões-problema que me possibilitariam a inauguração de uma nova poética, um dizer autoral que discutirei no Capítulo 1.

CAPÍTULO 1 – Experiência dramaturgica: em busca de uma poética

2 AUTORALIDADE: O QUE ME ATRAVESSA? O QUE OS TEXTOS CRIADOS TRAZEM AO OUTRO E AO MUNDO?

*Provocação no interior do indivíduo que o libera dele mesmo
pelo desapossar e reapossar, dando-lhe uma vida nova,
abrindo-lhe as barreiras sobre um infinito,
sobre a poesia.*

Louis Jouvét

Início este capítulo retomando o que Bentley (1991) afirma sobre o experimentalismo. Vejo, nesta questão, um ponto basilar da dissertação, uma vez que esta prática acompanhou todo o processo. Ao rememorar todas as metamorfoses pelas quais o projeto da dissertação atravessou até tomar sua forma definitiva, o que depuro é um certo tipo de experimentalismo.

A dissertação agora ganha forma e revela minha busca por uma poética. Os textos que seguirão no Capítulo 2 são fruto de um processo de leitura e escrita que me acompanhou nesse último ano de 2017. Textos de diversos autores compuseram um ambiente de imaginação, estofado criativo que, em grande medida, influenciaram minha escrita.

Os monólogos de Roberta, Cleuza e Norberto são o resultado de uma pesquisa em processo criativo ficcional que se realizou num modo que “pretende não se acabar, ao revelar algo, sempre, na acontecência” (MACHADO, 2015, p.65), momento em que busquei exprimir minha autorialidade, minha poética própria. Por poéticas próprias compreende-se a própria personalidade, que Machado traduz por “modos de ser, estar e fazer que nos delinham, que nos deixam à vontade, perante os quais podemos dizer: neste campo “estou sendo eu mesmo” (2015, p. 64).

Esse direcionamento fez que com eu percorresse diversos caminhos, obras e autores, experimentasse dizeres, esboçasse situações cênicas, criasse personagens e realidades cujo corpo fictício na dramaturgia trouxessem um dizer potente. Um dizer que revelasse a minha personalidade, o que busco com o ofício de criar realidades possíveis, o que busco como dramaturgo em processo de aprendizagem.

Estar nesse exercício de ir em busca de uma poética é, sobretudo, acerca de mim mesmo. Entender o que de fato me afeta, o que me parece urgente, o que

vejo sobressaltar da realidade que me rodeia. O revelar de uma poética coloca-se – nesta chave em que a pesquisa se apresenta –, em grande medida, em um horizonte autobiográfico.

Augusto Boal, em *Hamlet e o Filho do Padeiro – Memórias Imaginadas* (2014) diz que: “Todo texto escrito é autobiográfico, do contrário seria plágio.” (BOAL, 2014, p.9). Apesar de soar amplo demais, esse dizer de Boal é um ponto de partida interessante. Nessa perspectiva, elaboro a dissertação e aquilo que vivenciei no processo das orientações nesses dois anos, na intenção de construir uma poética: o olhar que lanço diante de tudo o que me circunda é o material potente para a criação.

Jouvet (2014), em *O Comediante Desencarnado* bem traduz:

Todo o teatro, esse estado dramático em mim, esse hábito de pensar e de sentir para os outros, pelos outros e através de mim mesmo, essa atitude face a face com um terceiro ofertado, com esse terceiro que é público, e face a face comigo, esses reflexos que eu faço e de que sou feito, esse comportamento entre o si que eu sou e o eu que eu me dei, através de tantas personagens, tudo isso está lá, sensível, visível em mim, ao longo do meu dia, e procuro pensá-lo, uni-lo, analisá-lo e explicar-me sua organização, suas razões. (JOUVET, 2014, p.307).

Se o que me afeta surge da realidade que me envolve e é “esse estado dramático em mim”, a minha criação – quando volta o olhar para o que surge de lá – traduz-se em um perfil autobiográfico: mesmo que o meu olhar atento esteja com foco no outro, esse outro se insere em uma realidade à qual eu também pertencço. Quando meu olhar capta o que sobressalta desse ambiente no qual estou (eu-com-o-outro-no-mundo) e o traduz em dramaturgia, revelo algo de maneira particular e única, carregado de todo o fundo de silêncio que me compõe e que me permite criar significação, à luz do que afirmaram Annie Simões R. Furlan e Reinaldo Furlan (2005).

A criação dos monólogos que compõem a dissertação trata de assuntos que circundam a minha realidade de morador de uma cidade interiorana. Percebo, desde criança, as relações de poder e opressão dos homens diante das mulheres, a relação das pessoas com a religiosidade e a sexualidade, assim como a relação estreita com o consumo de álcool como temas que acredito terem reverberação nos interiores de Minas. Assim “A história da mulher dos cabelos de fogo”, “A senhora debaixo das mãos de Deus” e “O monstro habitual” expõem uma família

que atravessa determinada situação que se relaciona ao campo experiencial do interior de Minas, por meio dos três pontos de vista dos personagens acerca de seus modos de viver.

No monólogo “A história da mulher dos cabelos de fogo”, Roberta conta sobre sua vida: infância, adolescência e começo de sua idade adulta. No decorrer do texto, vamos conhecendo melhor quem ela é na sua versão dos fatos de sua vida. Logo de início, Roberta apresenta-se como uma prostituta. Depois recorre à memória para que o público/leitor tenha acesso ao que viveu até ali.

Já no monólogo “O monstro habitual”, Norberto é quem dá a versão dos fatos dramáticos anteriores, exceto pelo final, como o leitor verá. Ele está em um bar bebendo e nos conta, por meio da conversa sem diálogo com seu interlocutor, como conheceu Cleuza, além de seu envolvimento com os fatos da vida de sua, agora, companheira. Outro ponto fundamental é como Norberto descreve a relação que estabelece com Roberta, já evidenciada no primeiro monólogo, e que ganha sua segunda versão através do olhar próprio de Norberto, “um homem habitual”.

Por fim, no monólogo “A senhora debaixo das mãos de Deus”, Cleuza – a mãe de Roberta – conta-nos sobre sua vida e a sua versão dos fatos narrados no monólogo de Roberta. Como em um transe, Cleuza nos expõe sua relação com a religiosidade, revela como Roberta nasceu e, principalmente, mostra a sua relação com seu companheiro, Norberto.

A história que perpassa os três monólogos gira em torno do passado e do presente que envolve Roberta, Cleuza e Norberto. Cleuza conheceu um homem ruivo, vindo do sul do país, relacionou-se com ele e dessa relação nasceu Roberta. Nesse mesmo período, Cleuza conheceu Norberto. O ruivo, que não é nomeado em nenhum dos monólogos, morre assassinado pelo pai de Cleuza. Norberto, testemunha ocular do crime, chantageia o pai de Cleuza que lhe paga para que não diga nada à polícia.

Essa chantagem se arrasta por um longo período, entre idas e vindas de Norberto na vida de Cleuza. Desde pequena, Cleuza viveu muito ligada à religiosidade, tendo sua mãe como exemplo. Depois que sua mãe morre e, posteriormente, seu pai, recebe Norberto em sua casa e passa a ser refém de seus mandos e desmandos. Roberta assiste a tudo isso desde os 14 anos de idade –

quando Norberto vai morar com Cleuza – e não entende como sua mãe se sujeita àquela situação.

Durante a construção dos textos, estabeleci pontos de ligação entre ficção e a realidade na qual vivo. Ao identificá-los trabalhei de modo a fazer com que tais elementos pudessem implicar a cena de maneira intensa. As relações com a religiosidade e a sexualidade, por exemplo, são por si uma realidade complexa que, acredito, requerem cuidado na elaboração cênica. Esse cuidado acontece, principalmente, por dois vieses: primeiro, pela forte reverberação social que tais assuntos causam e, segundo, na pesquisa de um texto suficientemente potente sem caminhar nos extremos do alegórico e/ou do apelativo.

Ainda sintonizando na obra de Bentley (1991) *O Dramaturgo como Pensador*, ressalto o que Ibsen diz da vivência do dramaturgo na literatura moderna: “O segredo da literatura dos tempos modernos reside no fato da vivência do dramaturgo dos fatos expostos.” (IBSEN *apud* BENTLEY, 1991, p.97). Nesse contexto em que trabalhei, correlaciono o que o autor diz com a primeira pergunta que o subtítulo deste capítulo nos traz: “O que me atravessa?”.

Na resposta capto minha vivência que acabou por encontrar vazão nos monólogos. Ao perceber pontos que irrompem do mundo compartilhado para sua construção, a dramaturgia e a ficção ganham potência. Ao vislumbrar o palco, em uma futura montagem, as realidades que a cena absorve poderão, em tese, tornar-se anteparo capaz de colocar o público diante de autorreflexão.

A pergunta que me faço a respeito do que me atravessa alcança, assim, outro estágio de análise e torna-se ainda outra: “O que me atravessa é urgente para o meio em que vivo?”. Mesmo que essa indagação, à primeira vista, atribua ao teatro uma mera funcionalidade e um pensamento operacional que se atenha às metas do mundo atual tal como é, parece surgir outra perspectiva: se o texto teatral pretende ser encenado e ir ao encontro do público – em especial por ser teatro dramático, que busca oferecer ao público reflexão com um processo catártico – responder a este segundo questionamento ganha dimensão para o meu ofício de dramaturgo.

Bentley busca sintonia com Ibsen ao estabelecer que, quando se pretende uma permanência, é necessária “uma penetração profunda do presente” (1991, p.97): no meu caso, o que me atravessa é, ao menos, um importante

sintoma/problemático no mundo em que habito. Em uma reflexão diante do processo de orientação vivenciado com Marina, ao sempre reiterar a importância do olhar atento em direção ao outro, penso que exercitei meu olhar para tornar hábito esse foco de percepção.

O que surge então, nas dramaturgias, são as urgências/problemas que tenho percebido no meio em que vivo: ganharam formas, nomes, situações e circunstâncias construídas em uma situação cênico-fictícia. Essa construção, tanto para o leitor, quanto para um possível espectador, se pretende reflexão e sentimento, abertura ao contato com o que tenho a dizer. Assim, tasteio uma poética.

Todas as falas criadas nos monólogos carregam uma leitura particular da realidade em que vivo a partir de sua facticidade: “o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece.” (MERLEAU PONTY, 1999, p.1). Procuo a mim mesmo nesta realidade em que me insiro - ator, dramaturgo, interiorano, observador de todas as outras realidades que me circundam e me afetam de maneira direta ou indireta - e chego aos textos criados e a esta dissertação. Ao olhar o processo vivenciado entendo que, todo ele, tornou-me capaz de perceber essa realidade, mesclada a como eu a interpreto, leio, crio, esboço, reelaboro.

2.1 Um dizer artístico, poético e político: como chegar a ele?

Todas as escolhas que compreenderam o resultado desta dissertação levaram em consideração a busca da minha autoralidade permeando três lugares: o artístico, o poético e o político. Para tanto, recorri a leituras e autores que teorizaram sobre alguns desses aspectos ou que os exerceram em suas dramaturgias.

No livro *Escritura Política no Texto Teatral* (2009), de Hans-Thies Lehmann, encontrei questionamentos e provocações que reverberavam no que eu pretendia imprimir nos monólogos criados e foram, de fato, importantes para sua construção.

Vale ressaltar como Lehmann pensa o que é político no teatro, uma vez que vai de encontro com Ibsen:

Inicialmente e antes de tudo, o teatro é um tipo particular do comportamento humano – representar, assistir; em seguida é uma situação – um tipo de reunião; só então arte. E finalmente, uma instituição de arte. Assim, uma descrição tanto de sua estética quanto de sua política não pode de modo algum se limitar a analisar o que é representado teatralmente; mas o teatro

deve, como comportamento e como situação, relacionar-se com o que é representado.” (LEHMANN, 2009, p.1).

Aqui revisito meu horizonte autobiográfico, à luz do que Boal (2014) afirma, bem como a implicação de que a criação cênico-textual se apresenta diante do mundo compartilhado, por meio de um dizer autoral. Procuo perceber a necessidade do teatro enquanto manifestação de arte e “instituição de arte”, bem como pensar de maneira relacional o que pretendo mimetizar.

Durante todo o processo me perguntei: o que é político em cena? Recorro agora ao prefácio que Koudela faz para a obra de Lehmann: ela discute *como* compreender de que forma, enquanto cena contemporânea, o político é incorporado na dramaturgia.

A busca por responder à pergunta é o propósito último dos monólogos. Os três textos se interligam e perpassam por situações-problema e expõem como tenho percebido a realidade ao redor. Koudela diz:

O político se efetiva no teatro justamente quando não pode ser re-traduzido em lógica, sintaxe e conceituação do discurso político, na realidade social. A partir daí conclui com a fórmula, aparentemente paradoxal, de que o político no teatro não é uma interpretação, mas uma interrupção do político. (KOUDELA *apud* LEHMANN, 2009, p. XIX).

Percebo elos com a proposta dramaturgica que elaborei. Quando construí os três monólogos como versões de um mesmo fato que envolve Cleuza, Norberto e Roberta, o fiz com a intenção de dar voz aos discursos que ouço com frequência, ao meu redor mineiro, atual e interiorano, quando o assunto em voga é a sexualidade, o álcool, a opressão, o papel social da mulher e a religiosidade. Percebo que tais discursos se entrecrocaram e evidenciam, quase sempre, ideais moralizantes.

Lehmann salienta:

A “interrupção do político” no teatro adota sob essas condições, particularmente, a forma de um abalo que é habitual, no desejo de encontrar simulacros das assim chamadas realidades políticas dramatizadas no palco, analogamente à vida cotidiana. (LEHMANN, 2009, p.9).

Portanto, quando procuro um teatro político ao expor situações de conflito e opressão, vejo e retrato urgências do horizonte no qual me insiro, e o faço de modo a irromper na cena questões do dia a dia com suas próprias potências. Quando organizadas no desenho de suas curvas dramáticas, essas potências atingirão o

ápice no momento em que as questões que tensionam o ambiente ficcional criado – e que perpassam os três monólogos – talvez mostrem uma densidade tal que apareçam como ecos dos discursos sociais da vida mesma.

Ainda na obra de Lehmann percebo outro ponto que merece especial atenção: o moralismo. Essa questão me acompanhou durante a escrita dos textos. Tive a preocupação de não caracterizar os textos como algo panfletário e/ou partidário. Ao criar dramaturgia tematizando a sexualidade, a opressão dos homens sobre as mulheres, a religiosidade no ambiente interiorano em que vivo, tive a intenção de dar voz para as personagens tal qual as pessoas que integram aquela realidade social.

Escolhi colocar em cena os discursos que percebo pulsar na sociedade e que, à sua maneira, intentam se estabelecer e se justificar. Busquei na escrita dos dizeres dos personagens, discursos que evidenciem o que a realidade me mostra e me provoca, propondo para o público leitor ou espectador refletir sobre a realidade apresentada, quiçá sem moralismos ou falsos-moralismos. Sobre esse ponto, conversei com Lehmann:

O moralismo apela para as certezas da diferenciação entre o bem e o mal. Entretanto, a crítica decisiva do discurso moral vista sob o prisma do teatro é de que ele faz do espectador um juiz, em vez de deixa-lo experimentar os pressupostos vacilantes do próprio julgamento, o que seria a verdadeira chance do discurso estético. O teatro pergunta – como toda arte – por uma justiça pragmática talvez “impossível”. (LEHMANN, 2009, p.10).

Nesse ponto é necessário dizer que não busco, em momento algum, justificar o discurso machista do agressor que Norberto encarna; ao contrário, busco representá-lo justificando-se e asseverando ter consigo verdades e dizeres que o apoiem e o corroborem, para possível problematização no confronto com o leitor/espectador.

Não quis reduzir a possibilidade de discussão da realidade encontrada. O exercício de escrita dos monólogos de Cleuza, Roberta e, em especial, o de Norberto, aconteceu na busca de um texto que não naturalizasse² os discursos sociais, tampouco os retirasse das realidades que os compõem.

² Utilizo este termo tal como entendido pela Sociologia: quando tomamos determinada situação ou ideia, por exemplo, como a regra. Trata-se de viver cotidianamente tornando tudo “natural”, comum ou corriqueiro, sem conflitos nem questionamento.

À frente, em sua obra, Lehmann ainda chama atenção para o pudor. Discute no capítulo “Representabilidade” esse tema, presente também na minha escrita das dramaturgias. Uma observação em especial me chamou atenção:

Na vida social “a delicadeza dos sentimentos e das relações” sofre porque o pudor e a castidade – conceitos que seriam destinados a expressar “certas sutilezas, reservas e distanciamentos” em todas as áreas do comportamento – estão, no uso linguístico, unilateralmente fixados no sexual. (LEHMANN, 2009, p. 34).

Ainda na elaboração das dramaturgias com autoralidade, se possível num texto artístico, poético e político, me vi perpassando o caminho em que o pudor – assim como se mostrou em minha vivência no interior – se ligaria estritamente ao sexual. Esse olhar que reduz o pudor a um campo semântico estreito, mas não menos complicado, também é objeto de opressão: nos meus textos, ligado à sexualidade feminina ou à religiosidade.

Nos monólogos, o pudor estritamente ligado à sexualidade surge em diferentes âmbitos para cada personagem. Para Norberto, o pudor parte de seu olhar machista e opressor frente à sua companheira, Cleuza, e sua enteada Roberta. Cleuza se vê diante de questões relacionadas ao pudor quando se coloca frente à religiosidade e em sua relação com Norberto. Já para Roberta, o pudor figura supostamente uma etapa vencida: ter ido contra os pudores de sua mãe pode ser seu grande trunfo.

Ampliando o espectro que o pudor traz à cena, recorro novamente a Lehmann:

(...) o pudor articula todo o jogo de ocultamento e descerramento, disfarçar e mostrar, enigma e revelação. Todo o desvendar, demonstrar, comunicar está ligado não tanto ao processo de civilização, mas ao de representação, e esta por sua vez, não pode ser pensada sem encobrimento, adiamento e privação. Não sem máscara, não sem pudor, pois o pudor é o núcleo emocional, afetivo de toda a estetização. Por isso sua figura guarda a questão da representação da cultura e da cultura da representação – a questão do teatro. (LEHMANN, 2009, p.34).

O agenciamento e o desenho de cena entre moralismo e pudor na construção das dramaturgias de Cleuza, Norberto e Roberta, aconteceu na observação da vida mesma. As situações-problema que elenquei para a construção dos monólogos, como disse, perpassam por pudores, moralismos e afetos da experiência cotidiana nas cidades do interior, realidade na qual o questionamento deu lugar à naturalização das atitudes e dos tabus.

As escolhas das palavras e intenções exigiu uma observação atenta de discursos e situações cotidianas em que as pessoas deixam escapar seus olhares mais íntimos acerca da sexualidade, do machismo, das religiosidades. Os discursos e dizeres que imprimi nos três textos também apontarão para a plateia; mesmo que ainda enquanto dramaturgia, os monólogos, diante de possíveis leitores, farão com que realidades e pensamentos se cruzem: meu olhar acerca do mundo compartilhado com o leitor/espectador, retrato de uma cidade do interior de Minas Gerais.

Koudela aponta que “o teatro político seria então entendido não como uma prática da regra, mas sim como uma prática da exceção.” (2009, p. XIX). Lehmann ainda diz que “esse seria o cerne de uma política de percepção do teatro – o sentido para a exceção” (2009, p.11), chamando a atenção para o que essa função (ou, quem sabe, vocação) pretender ser:

Não para a melhor regra política, nem para a moralidade supostamente ou talvez realmente melhor, nem para a melhor de todas as leis possíveis; mas sim o olhar para aquilo que permanece exceção em toda a regra, para o que foi deixado de lado, o que não foi levantado, o que não se ergue e por isso representa uma reivindicação; historicamente para a lembrança, presentemente para a divergência. (LEHMANN, 2009, p.11).

Trazer à discussão “o que não se ergue”, “o que foi deixado de lado” em contraposição com o discurso majoritário: de um lado a realidade de duas mulheres, Cleuza e Roberta – mãe e filha, que vivem uma situação de opressão masculina e religiosa; de outro lado, Norberto, o “monstro habitual” com seu discurso e ações violentas e machistas.

Habitado a lidar com esses discursos no dia a dia, o cunho político que esses monólogos trazem é a escolha de suas temáticas. Ter nascido homem, branco, criado no interior de Minas; me tornar ator, buscar minha formação em Belo Horizonte e agora estar em um Mestrado em Artes da Cena, tendo a oportunidade de escolher uma temática que julgo urgente, mesmo não sendo minha nem sendo eu vítima direta dessa realidade, foi uma escolha política.

Propor a bandeira de questões femininas no teatro ao escrever uma dramaturgia que trate da opressão sobre as mulheres, da sexualidade e da religiosidade, tendo nascido homem, é uma escolha que traz consigo uma série de questionamentos/estranhamentos, percebidos na minha realidade, que tento

desconstruir ao criar as personagens Cleuza, Norberto e Roberta. Coloquei diante do público leitor-espectador uma realidade repensada de forma artística, teatral, de modo que ele se veja, questione o que acontece à sua volta.

O contato com o público leitor poderá trazer a função política que procurei em sintonia com Louis Jouvet (2014):

O teatro faz variar no indivíduo, modifica sua própria natureza – por provocação –, suas ideias, seus sentimentos, suas disposições ou inclinações; ele influi sobre o ser humano por efusão, “purgação”, por uma discriminação que se opera graças a esse movimento, a essa efervescência. (JOUVET, 2014, p.311).

Essas realidades que irrompem a cena do texto dramático vão de encontro ao leitor, carregadas de impressões e questionamentos, podem trazer, em potencial, uma nova visão. Depura-se daí que o teatro, ao fazer-se político, procura mexer, reordenar, repensar, estranhar – verbos de grande importância para o dramaturgo.

Quando elaborei os monólogos, quis fazer com que o meu leitor, e futuramente os espectadores, ao tomarem contato com a obra, estranhassem essa realidade que se apresenta usualmente como a regra, como “a maneira que se vive”, como “ordem do dia”; por conseguinte, o texto dos monólogos chama para o que não é a regra. Procurei remexer as bases, criar fissões, ranhuras, borrões. Parti do mundo compartilhado, ressignificando-o em uma dramaturgia que se quer potente para repensar essa mesma realidade.

Encontrei ressonância no artigo “Resistência e representação da prostituição na obra de Plínio Marcos” (2017) no qual os autores perguntam: “(...) uma vez que é possível que o contexto descrito na obra não seja parte da realidade do autor – com que autoridade ele se apropria da fala do outro?” (CORONEL; MARTINS, 2017, p. 61). Quando busco um lugar de enunciação enquanto dramaturgo, o faço a partir do que Pavis (2017) apresenta em seu *Dicionário de Teatro*: “no teatro, a enunciação é aquela do autor, ele mesmo substituído pelos enunciados das personagens/atores e pelo conjunto dos realizadores da encenação.” (PAVIS, 2017, p.361). Questiono-me quanto ao lugar de enunciação no trato da prostituição e do horizonte feminino. Penso que minhas escolhas enquanto dramaturgo já são, por si, escolhas políticas e, portanto, pesquisa pelo teatro político. Não estou obviamente inserido nesses mundos, mas percebo proximidade nas realidades que me compõem enquanto interiorano do estado de Minas Gerais.

Quanto à busca de um dizer artístico e poético, lembro-me de Manoel de Barros no seu poema “Tratado geral das grandezas do ínfimo”: “A poesia está guardada nas palavras — é tudo que eu sei”³.

As escolhas poéticas e estéticas puderam dar contorno final aos monólogos, aparar as arestas e afinar as durezas que os assuntos trazem. Vejo como pontos potencializadores dessa busca determinados momentos do texto em que a ambiência sugere o plano do transe, do excesso. Ao alcançarem esses lugares, as personagens atravessam uma barreira do que é moral. Estando nesse outro lugar de enunciação – do transe ou do excesso – as personagens verbalizam o seu percurso em cena.

Na busca de dizer algo de minha intenção poética e estética, retomo agora o texto de Annie Simões e Reinaldo Furlan:

Aquilo que é significação não deriva dos signos apenas, mas de uma significação indireta expressa pelo que entre os signos se lê. Como o trabalho do pintor que cria, na tela, signos através de seus gestos e não deixa de criá-los também através do que na tela continua em branco, pois aquilo que resta entre os signos também é significação. (FURLAN, FURLAN, 2005, p.28).

No processo de criação e em orientação, ao tentar enxergar a vida mesma, ao colocar o foco no outro, busquei, em meu processo criativo, “uma significação indireta expressa pelo que entre os signos se lê.” A criação dos monólogos se deu pelo que pude compreender por entre as realidades. Na criação das dramaturgias busco a cena, intento a dramatização, propondo não somente apresentar uma realidade escolhida e identificada por mim como urgência, ponto de tensão: afastome de uma ordem meramente mimética, para que os monólogos talvez ganhem roupagem de reelaboração artística acerca do mundo compartilhado, no interior de Minas Gerais, quiçá em muitos outros lugares. Busco por uma escrita de maneira reelaborada no sentido que Jean-Jacques discute a respeito da teatralidade:

Embora a representação seja constituída dos mesmos ingredientes que a vida real, ela não os utiliza da mesma maneira. E o espectador não reage da mesma maneira se estiver no teatro ou na rua. (...) O que equivale a dizer que o teatro é uma arte. Que, nesse aspecto, impõe à representação do real uma estilização (...). (ROUBINE, 2003, p.73).

³ Disponível em: <http://www.revistabula.com/2680-os-10-melhores-poemas-de-manoel-de-barros/>

Ao transferir o mundo compartilhado para o texto dramático por meio das questões que escolhi, pesquisei maneiras da realidade tornar-se meu dizer poético e artístico. Antes mesmo de colocar no papel as falas dos personagens, elas já habitavam em mim como percepção do meu redor. Percepção que traz um “fundo de silêncio” que as leituras realizadas e o processo de orientação me permitiram. Analisando o percurso das orientações, a aprendizagem da observação da vida mesma me permitiu chegar aos textos tais como eles estão agora, acredito alcançar também o dizer poético e artístico que me proponho, ou seja, minha poética própria.

Por fim, retomo Louis Jouvet: “Não há teatro sem isso: sem poesia” (2014, p.311). As dramaturgias a seguir são um resultado, forma-conteúdo (MACHADO, 2015) de um processo de Mestrado que buscou refletir meu crescimento como dramaturgo e meu processo de criação que se pretendeu artística, poética e política. Hoje me vejo com algumas respostas, outros apontamentos, mas ainda assim com dúvidas, que se abriram para mim no alargar dos caminhos. Ainda prefiro entendê-las como Jouvet aponta: “A chave da arte dramática é o ponto de interrogação. Mas as interrogações são mais fecundas do que as afirmações ou as teorias que querem satisfazer.” (2014, p. 311). Em mim ou para mim Drummond ainda pergunta: “Trouxeste a chave?”

CAPÍTULO 2 – As dramaturgias elaboradas

Caro Leitor,

Neste capítulo está o texto dramático de Reversões, que une as três dramaturgias que elaborei: “A história da mulher dos cabelos de fogo”, “A senhora debaixo das mãos de Deus” e “O monstro habitual”. São três monólogos em que as personagens Roberta, Cleuza e Norberto dão suas versões de um mesmo fato: uma realidade de abuso e opressão feminina, perpassada pela experiência da religiosidade, do uso abusivo de álcool e, principalmente, pelas questões da sexualidade humana. Mas esta dissertação atravessou um longo caminho, junto comigo. Eu e ela, juntos.

Juntos encontramos Marina, que também agora faz parte disto que eu denominei “juntos”. Juntos, mas não sendo um, unitário, unidade, utilitário, sendo alguns que se compõem e também juntos se modificam.

Fruto de dois anos de pesquisa no Mestrado, os monólogos figuram como o coração pulsante desta dissertação. Eu e minha pesquisa passamos por um processo de revisão, reconstrução, de novos olhares, dizeres e saberes. Juntos, estamos nas páginas de um caderno que contém, ao meu modo, os passos que percorremos para sermos o que somos hoje, pesquisador e pesquisa, pesquisador e texto de dissertação. Juntos.

Os textos carregam consigo um olhar particular, que mira um horizonte político, poético e artístico: sem grandes pretensões, mas querendo alçar seu voo. Esses textos são fruto de um work-in-process/ trabalho em processo realizado no Mestrado, de escrita e reescrita de dramaturgias, leituras e releituras, caminhos e descaminhos. Exercício de uma dramaturgia que revela pontos de tensão da sociedade em que estou inserido.

Esses textos também carregam afeto. Verdadeiro carinho ao vê-los acabados e ponto central deste Mestrado que idealizei há dois anos e que agora se finda. Deste Mestrado que, muito além da titulação e da experiência acadêmica, também proporcionou uma experiência pessoal enriquecedora de novos olhares, de alargar de fronteiras, de outros dizeres até então mudos para mim.

Esses textos também carregam desejo: de tornarem-se cena, de ganharem palcos e corpos, mentes e vozes. Mas desejam também alcançar o público e, nesse encontro, desejam ser motivo de questionamento. Desejam ser desestabilizadores, veículo da voz daqueles que não dizem, lugar de expor aquilo que é cru, difícil, duro

– e que se ajeita frequentemente nas peles de cordeiros mansos, macios e aceitáveis.

Por fim, esses textos carregam a busca de minha poética, construção autoral de um jovem dramaturgo, esboço e criação do meu dizer teatral. Chegando lá, deparei-me com a porta da gaiola aberta e com a mão que abriu a porta me convidando para voar. Voei, conheci horizontes, experimentei novas brisas, novos rumos, novas vozes e novas palavras. Acostumando-me à estranha liberdade, pude escolher onde pousar e como falar. Falei. Agora você tem acesso ao meu dizer teatral.

Boa leitura!

3 REVERSÕES – OS MONÓLOGOS DAS PERSONAGENS CRIADAS ROBERTA, CLEUZA E NORBERTO

- A HISTÓRIA DA MULHER DOS CABELOS DE FOGO
- O MONSTRO HABITUAL
- A MULHER DEBAIXO DAS MÃOS DE DEUS

3.1 A história da mulher dos cabelos de fogo

Personagem:

ROBERTA – mulher de 25 anos, ruiva, olhos verdes, dona de si e do seu corpo, segura, firme em suas atitudes, prostituta.

Cenário:

Palco italiano. Um quarto pequeno: uma cama, uma mesa de canto e uma cadeira. Sobre a mesa de canto um abajur, uma garrafa de uísque barato, um copo, um maço de cigarros de filtro amarelo e um toca discos. Empilhados no chão estão alguns discos de vinil: velhos, empoeirados. Cortina velha sobre a janela. Um tapete que um dia já foi felpudo, velho e gasto. Apenas uma lâmpada pendurada no meio do quarto.

Antes do fogo

A lâmpada pendurada no meio do quarto está acesa. Penumbra. Aos poucos uma luz na janela, o sol nasce. O quarto vai se iluminando devagar. Roberta está deitada na cama, pernas cruzadas. Fuma um cigarro.

ROBERTA – Que noite! *(Ri)* Interminável. Eu realmente pensei que ele não se cansaria. Há muito tempo eu não via algo assim. Esses engravatados sempre nos surpreendem: ou com dinheiro, ou fantasias estranhas ou até mesmo com sexo. *(Pausa)* Ainda acho melhor estar em casa. Bom, isso aqui que eu tenho. *(Olha ao redor)* É relativamente seguro. *(Pausa)* Atendo quem eu quero. *(Pausa. Olha pra frente e diz a alguém:)* Vai ficar aí olhando? *(Silêncio)* Quer ouvir tudo, mais uma vez? *(Silêncio)* Tudo bem. Você sabe que aqui eu atendo quem eu quero, foi assim desde a primeira vez e eu gosto de seguir alguns rituais que jamais vão mudar. Sem misticismo, nem nada dessas coisas esotéricas. São manias que acompanham a gente desde pequena. *(Senta-se. Uma lembrança surge em sua mente)* Você sabe que eu nasci no interior. Desde pequena me chamavam de “pra

frente”, “conversadeira”, “língua de trapo”. (*Gargalha, deliciando-se*) Eu adorava. Vivia chegando na frente da minha mãe nas festas e cumprimentando todo mundo; eu sempre ouvia uns elogios cochichados. “Essa sua filha é fogo hein, Cleuza!”, “Espertinha ela, né?”, “Olha o cabelo dela!”. Esse era outro comentário que eu sempre ouvia, eram coisa de outro mundo meus cabelos ruivos. Minha mãe disse ser herdado do meu pai, mas eu nunca o vi. Então eu juntava a minha esperteza e meus cabelos alaranjados e fazia a festa! Sempre fiz de propósito e minha mãe ficava toda desconsertada. (*Ri, timidamente. Levanta-se, vai à mesa de canto, abre a gaveta e retira de lá uma boneca de trapo, velha e suja*). Numa das minhas primeiras festas de aniversário de que eu me lembro eu ganhei essa boneca do meu avô. Eu a chamei de Rosinha. (*Pausa. Diz eufórica*) A Rosinha era o melhor presente de aniversário que eu ganhei na vida! Ela me acompanhava para todo lado e sempre ouvia também todo aquele povo dizer: “Essa Roberta não tem tramela na língua”. Eu e a Rosinha já planejamos tanta coisa. (*Pausa.*) Mas eu fui crescendo e a Rosinha ficou para trás. (*Deixa a boneca sentada sobre a mesa*) A minha mãe, quando eu tinha 7 anos, se casou. O Norberto. Um cara legal, de boa aparência, usava sempre um perfume muito doce e sempre me chamava de menina do cabelo de fogo. Mas um dia ele me disse que boneca não era coisa para menina da minha idade. Na verdade, disse várias vezes: que eu já estava crescida, que tinha que ajudar a minha mãe. Ele foi ganhando espaço. Pior, espaço entre minha mãe e eu. Ela não falava nada, simplesmente deixava para lá. (*Senta-se na cama novamente*) Um dia eu peguei minha mãe chorando no quarto. Segurava a cabeça com as duas mãos e chorava muito. Quando eu perguntei, ela disse que o Norberto havia ido embora. Então eu pensei que as coisas fossem realmente mudar, ficamos de novo eu e minha mãe. Tudo seria diferente. Depois de algum tempo, alguns poucos anos, num dia em que a minha mãe saiu para fazer compra, o Norberto voltou. Bêbado. Cheirava aquele perfume doce e a cachaça. Se jogou no sofá e disse que não iria embora nunca mais: “Menina do cabelo de fogo, fala para sua mãe que eu fico aqui para sempre agora”. Minha mãe voltou e foi como se aguardasse um velho conhecido. Não reclamou, não deu um pio. Seguiu de cabeça baixa para a cozinha para fazer a janta. Depois ainda foi capaz de acordar o Norberto porque estava na hora de comer. Eu ficava muito assustada com aquilo, minha mãe se acomodou com o que a incomodava. (*Levanta-se, pega a garrafa de*

uísque barato em cima na mesa de canto. Serve uma dose. Bebe) Depois, com 16 anos comecei a trabalhar, eu conseguia conciliar com os estudos. Sempre estudei em uma escola do bairro que pouco oferecia e, apesar de boa aluna, não conseguiria nada de faculdade. Eu nem sonhei com isso um dia. Estudava pela manhã e trabalhava a tarde inteira, chegava em casa e dormia. Um dia eu cheguei e o Norberto estava na sala, bêbado mais uma vez. Me disse que havia mandado minha mãe comprar cerveja para ele. Idiota! Aquilo me deixou furiosa! Não o pedido, que eu já esperava de um cachaceiro. Mas o fato de minha mãe ter ido. Como ela se sujeitava a uma coisa dessas? Mesmo sendo uma mulher muito calada e tímida, aquilo já seria humilhação demais. Discuti com ele. Gritei. Mas ele mal se mexeu do sofá. Continuou com a mesma cara de bêbado cheirando a cachaça. Filho da mãe! A minha mãe chegou logo em seguida, deixou as garrafas no sofá e foi para o quarto. Tentei conversar com a minha mãe, mas ela sempre se fechava. Eu deixei para lá *(pausa)* e esse foi o meu erro. Segundo o Norberto, a cerveja que a minha mãe trouxe estava quente. De uma vez só ele arremessou duas garrafas na parede. *(Levanta-se, serve outra dose de uísque)*. Minha mãe saiu do quarto, ele a agarrou, arrancou a sua roupa com tanta fúria e bateu nela. *(Pausa. Sussurra, com os olhos cheios de uma lembrança)* A minha mãe não gritou. *(Bebe o uísque num gole só. Diz entredentes)* Burra! *(Pausa)* Quando ele viu que eu me aproximava, gritou comigo e lançou a última garrafa em minha direção. Eu voltei para o quarto correndo e chorei. Chorei por mim e por minha mãe. Todas as lágrimas que ela não chorava mais. Todas as lágrimas que estavam ali afogando a minha mãe. Chorei para salvá-la dela mesma. *(Pausa. Repete)* Burra! *(Silêncio)* Depois houve um silêncio constrangedor. Parece que eu havia chorado e tudo que estava ali desapareceu com o meu pranto. Como se cada lágrima tivesse lavado e apagado o mundo inteiro a minha volta. *(Roberta levanta-se. Silêncio. Percebe o espaço no qual tudo havia sumido. Olhos distantes.)* Eu saí do meu quarto. Fui devagar para a sala, onde os dois estavam. Quando cheguei, minha mãe estava no sofá com aquele homem em cima dela. Ele transava com ela com força, outro castigo para ela. Ele me viu e gostava que eu estivesse ali, olhando ele vencer mais uma vez. *(Pausa)* E eu só conseguia sentir aquele cheiro de cachaça e do perfume barato, me perguntando como a minha mãe suportava tudo aquilo. Ele riu de canto de boca. *(Pausa)* E continuava, com força! Se sujando com o amor que a minha

mãe insistia em ver nele. E eu não conseguia mais chorar. *(Senta-se na cadeira. Pega o maço de cigarros e começa a fumar)*. Voltei para o quarto com aquelas imagens na minha cabeça, sem entender. Não dormi a noite inteira, claro. No meio da madrugada a porta do meu quarto se abriu e ele apareceu, já não estava tão bêbado: “Você é fogo, hein menina dos cabelos de fogo”. Eu não respondi e ele me perguntou se eu havia gostado do que tinha visto. Ordinário! “Sabia que é feio ficar espiando as pessoas?” *(Joga o cigarro no chão e pisa em cima para apagá-lo)* Eu continuei calada. Ele não disse mais nada e saiu. *(Pausa. Olha para a mesa, pega a boneca)*. Nesse dia, depois de muito tempo, eu peguei a Rosinha, abracei e só assim eu consegui dormir. No outro dia eu acordei tarde, perdi a hora de ir para o trabalho. Minha mãe entrou no quarto e eu tentei conversar com ela. “Deixa pra lá, filha.” Foi o que ela disse. Pegou a Rosinha de cima da minha cama e falou que boneca era coisa de criança. *(Deixa a boneca cair no chão)* Minha mãe saiu pra fazer uma faxina. Ficamos eu e Norberto dentro de casa. Sentei para tomar café e ele já estava lá. Eu pedi desculpas pelo que tinha feito. Imaginem! Eu! Depois de tudo o que ele fez, me desculpei. Ele estava com a cabeça baixa tomando café e nem se deu ao trabalho de olhar para mim. Só sorriu e disse que eu não tinha do que me desculpar porque tinha gostado de ser visto ontem: “Você gostou né, menina do cabelo de fogo”. Eu disse que isso não interessava para ele, mas que me incomodava a minha mãe não revidar. “A Cleuza é uma coitada. Sempre foi assim”. Quem era ele para dizer que a minha mãe era uma coitada? “Você não sabe de nada, menina”. Pensei que fosse só ironia daquele velho, então eu perguntei por quê. Ele se levantou e saiu, mudo. Filho da mãe! Fiquei cega de raiva. Quando ele fechou a porta eu gritei! Gritei muito! Alto! Aquele cafajeste. *(Silêncio)* Mal imaginava eu. *(Coloca uma dose de uísque e bebe num gole só)*.

A brasa

(Silêncio. Roberta apaga a luz do quarto e acende o abajur, ele tem uma luz vermelha. O ambiente fica na penumbra. Ela acende outro cigarro, coloca outra dose de uísque. Coloca um dos seus discos de vinil. Começa a música “Lama” –

de Núbia Lafayette. Canta junto. Bebe o uísque. Fuma o cigarro. Começa a ficar um pouco embriagada).

LAMA – Núbia Lafayette

*Se eu quiser fumar, eu fumo
 Se eu quiser beber, eu bebo
 Não me interessa mais ninguém
 Se o meu passado foi lama
 Hoje quem me difama
 Viveu na lama também
 Comendo a mesma comida
 Bebendo a minha bebida
 Respirando o mesmo ar
 E hoje, por ciúme ou por despeito,
 Achar-se com o direito de querer me humilhar
 Quem foste tu?
 Quem és tu?
 Não és nada!
 Se na vida fui errada,
 Tu foste errado também
 Se eu erre, se pequei,
 Não importa!
 Se a esta hora estou morta,
 Pra mim, morreste também!*

ROBERTA – Adoro essa música. Gosto mesmo. *(Ri)* Sempre ouço depois de uma noite como a de ontem. Outro ritual. Eu sempre canto, alto, forte, como se fosse um verdadeiro hino. Desde que eu resolvi... *(Pausa. Dirigindo-se à frente novamente)* Não vai falar nada? *(Silêncio)* Sabe que pra mim é sempre novo, né? Eu gosto de contar como tudo isso aconteceu, é como eu se eu estivesse abrindo um álbum de fotografias. As pessoas não estão sorrindo nas fotos, eu apareço sempre com uma cara que me faz pensar; a cada vez que vejo que poderia ser diferente, a cada olhada, me percebo cada vez pior. Mas é isso que me faz sentir capaz e viva. Eu

sempre deixo algum detalhe passar, só que na próxima vez que eu contar eu me lembro. *(Cantarola um pedaço da música novamente)*. “Se eu quiser fumar, eu fumo / Se eu quiser beber, eu bebo / Não me interessa mais ninguém... Quem foste tu? / Quem és tu? / Não és nada! / Se na vida fui errada, / Tu foste errado também.” Sempre erro o tom! Sabe que eu quis ser cantora? Dessas de botequim, com voz rouca de cigarro, roupa cafona, cabelo de fogo! *(Gargalha com o que acabou de dizer e continua dizendo entre gargalhadas, num transe)* Pelo menos alguma coisa deu certo! *(Pausa. Ri)* Pelo menos alguma coisa deu certo! *(Pausa Ri.)* Deu certo, alguma coisa! *(Pausa. Ri)* Alguma coisa! *(Pausa. Ri)* Qualquer coisa! *(Ri)* Deu certo! *(Ri)* Tudo deu certo! *(Ri)* Aquele canalha! *(Ri)* Alguma coisa deu certo! *(Num misto de riso e choro)* Aquele canalha! *(Ri, chora, gargalha)* Deu certo... Tudo certo para aquele canalha! *(Chora)* Miserável. Filho da mãe! *(Chora compulsivamente por algum tempo)* Deu tudo errado. Tudo! Tudo! Burra! Eu fui burra. Eu permiti! A minha mãe! Aquela coitada! *(Cala-se subitamente e desmorona no chão. A luz do abajur se apaga. Queimou. Silêncio. Ainda deitada, recompõe-se calmamente, sua face nos mostra a maquiagem borrada pelo choro. Luz de ribalta em Roberta. Na parede de trás forma-se um espectro monstruoso. Olha para a frente)*. Este seu sorrisinho me mata. *(Senta-se)* Sabe de uma coisa? Eu estou cansada! Cansada! *(Pausa)* Cansada. Cansada dessa vida. *(Fala como se fosse um vômito, sem pausa)* Daquele velho me olhando como se fosse um troféu que um dia ele iria ganhar. Me olhando como se babasse em cima de mim, tratando minha mãe feito sujeira debaixo do tapete. E ela calada! Burra! Vivendo calada, vendo aquele velho Norberto de olho em mim, bebendo e comendo feito um porco, rindo na cara dela. Rindo de tudo o que eu não poderia fazer, rindo de me apelidar de cabelos de fogo, e eu sem poder sequer jogar ele numa fôrnalha para morrer queimado. Aquele filho da mãe! *(Grita)* Velho imundo! Como tudo aquilo acontecia sem que nada acontecesse com ele? Como minha mãe permanecia calada? Como que aquilo tudo se sustentava? Aquele inferno dentro da casa. Mas um inferno sem chamas, sem gemido, cheio de gente muda gostando do que fazia sofrer! *(Para de súbito. Serve mais uma dose de uísque. Bebe em um gole só. Pega a cadeira, coloca no centro do palco, senta-se. Foco de luz. Pausa.)* Sabe o que eu fiz? *(Pausa)* Eu quis descobrir. *(Silêncio. Diz arquitetando um plano)* Depois que aquele velho saiu sem me responder, minha mãe chegou. Eu não disse nada, fui para o meu quarto e

deitei. Fiquei pensando em tudo o que já havia acontecido. Com 16 anos, aquela menina que eu era, atrevida, conversadeira, cheia de vida, ficando para trás, morrendo. Uma chama se apagando. E eu não poderia me permitir. “Você é fogo, hein menina dos cabelos de fogo?”. E bastou aquele velho assoprar a brasa, para que eu voltasse a queimar. Naquele dia minha mãe sairia para rezar, ela sempre fazia isso. Ela saiu e não demorou muito o velho chegou. Tinha bebido porque o cheiro de cachaça e aquele perfume doce eram inconfundíveis. Ele deitou no sofá da sala, jogando o corpo como um saco de batatas. Eu fui tomar banho. Atravessei a sala enrolada em uma toalha. “Vai se vestir menina! E se chega alguém?”. Eu respondi que iria tomar banho. Entrei, deixei a porta entreaberta. E demorei, demorei muito, muito tempo. Até que ele entrou no banheiro e disse: “Chega de banho, menina! Haja água.” Puxei a cortina de box e disse que eu não me demorava. Ele me olhou assustado, completamente nua, e fechou a porta rapidamente. *(Ri)* Ali, ele começou a incendiar.

O fogo

(A Luz da cena vai ganhando aos poucos tons de um azul muito claro. O foco ainda permanece. Roberta pega a garrafa de uísque e outro cigarro. Acende-o. Está alterada pelo tanto que bebeu e pelas memórias que contou. Sobe na cadeira, continua a contar).

ROBERTA – No outro dia, quando saí para o trabalho, ele me olhou de lado. Não disse nada. Minha mãe estava sentada de frente para ele na mesa, passei por ela, dei um beijo no seu rosto e olhei bem dentro dos olhos dele. E ele não fugiu do olhar. Trabalhei o dia todo, depois do trabalho sai com algumas amigas e me demorei. Quando voltei a casa estava toda apagada, pensei que estivessem todos dormindo. Entrei pela porta da sala e quando acendi a luz ele estava lá no sofá. “Você é fogo, hein menina dos cabelos de fogo!”. “Você não viu nada”, respondi. “Você bem que fez por querer aquilo ontem, não foi?”. Cheguei bem na frente dele e respondi *(Roberta espalma a mão de frente para o seu rosto, como se a mão fosse o rosto de Norberto)*. “Você acha que foi?” *(Pausa. Ri)* Naquela hora senti

todo aquele perfume doce que ele usava, fiquei tonta de tanto nojo, mas eu não poderia desistir. Eu iria descobrir o porquê daquilo tudo. Quando me virei, ele me segurou forte no braço, como se quisesse ainda me dizer alguma coisa. Mas só riu, de canto de boca. Um deboche. Depois me largou. Eu entrei no quarto, acendi a luz e deixei a porta mais uma vez entreaberta. De frente à porta eu tinha um espelho, fiquei nua e fiquei a me olhar no espelho. Só vi que aquele velho me espiava por entre a porta. Fiz um barulho proposital e ele mais que depressa saiu. Fechei a porta. E assim foram alguns dias até que ele explodisse. Foi em outro dia de reza da minha mãe. Norberto em casa sozinho, cheguei mais cedo nesse dia e novamente coloquei uma toalha para tomar banho. Passei por ele e mais uma vez ele disse: “Vai se vestir menina.” Parei. Olhei para ele e disse: “Nesse sofá, você só me olhou. Mas agora você pode fazer diferente.” *(Gargalha)* Foi como colocar fogo na pólvora! Ele se lançou em cima de mim, como se quisesse me matar. Sabe o que eu fiz? Eu deixei, deixei ele colocar aquela mão imunda onde ele quisesse. *(Mostra com as mãos em seu próprio corpo, numa dança sensual)* No pescoço, nos peitos, nas pernas, nos braços, na bunda, na minha buceta, onde ele quisesse. Ele me xingava, xingava como se xingasse a minha mãe. Dizia que eu não valia nada, que eu era uma vagabundazinha como a minha mãe. Mas dizia isso como se quisesse me devorar, me comer e matar a fome de carne nova. Ele me lambia e babava feito um cachorro sarnento. Filho da puta! Aquele perfume me tonteava cada vez mais e eu ali, querendo entender o que fazia da minha mãe uma bonequinha de trapo nas mãos do velho nojento. Depois de toda sujeira. Ele se jogou de lado no sofá, ardendo, ofegante. E antes mesmo que ele dissesse eu completei: “Fogo, não é? Eu sei”. Deixei o velho respirar e perguntei, assim, sem dó, sem piedade, um tiro a queima roupa. Eu estava ali, como a coitada da Cleuza, entregue, sem nada, sem choro, só com uma pergunta. *(Pausa)* “Agora me fala, o que você faz com a minha mãe que ela fica calada pra tudo o que acontece?”. “Você não dá ponto sem nó, hein menina do cabelo de fogo?”. *(Roberta se senta. Deixa a garrafa no chão. Joga o cigarro ainda aceso no chão)*. Roberta. Meu nome é Roberta e eu faço questão que você me chame assim. Ele começou dizendo que conheceu minha mãe antes mesmo que eu nascesse. E disso eu não sabia. Depois disse que minha mãe tinha aparecido grávida de um estrangeiro. “Não imagina de onde você tirou esse cabelo esquisito, menina? Um cara de longe, amarelado, de

cabelo laranja. Sua mãe achou que era príncipe”. Continuei sem entender nada, nenhuma palavra do que ele disse justificaria o comportamento da minha mãe. Foi quando ele disse que: “O seu avô matou ele. E eu vi. Parecia um velho pacato, não é? Pois ficou furioso quando descobriu a gravidez da sua mãe. Foi só o amarelo se descuidar que o velho deu fim nele”. E ainda me falou que enquanto pode extorquir meu avô ele viveu uma vida boa. Quando meu avô morreu, sem dinheiro, ele voltou para morar com a gente. Aquele filho da mãe! *(Pega a garrafa e uísque no chão e arremessa na parede. Mais uma vez diz como um vômito, como um expurgo)* Ele quis acabar com a vida da minha mãe! Burra! Burra! Idiota! Porque me deixou nascer. Ela poderia muito bem ter escolhido ela, mas não! Ela me escolheu, escolheu que eu vivesse tudo isso! Burra! Escolheu viver com tudo isso! Calada! Sem dar um pio. Aguentando aquele velho em cima dela, fazendo de tudo. Então eu pulei em cima dele, minha vontade era de esganar aquele velho imundo. Ele começou a rir, saboreando cada palavra que acabava de falar. E eu fiz tudo de novo com ele, sentindo aquele perfume doce e o cheiro do álcool. Fiz até consumir tudo aquilo que estava dentro de mim. Até parar de sentir tanto sofrimento. Até que o cansaço me consumisse de vez e eu dormisse para sempre. Aquilo me ardia por dentro, eu realmente era uma menina dos cabelos de fogo, queria que aquele velho se queimasse todo e depois se arrependesse cada segundo do que acabava de fazer. *(Silêncio)*. Mas é claro que isso não iria acontecer. A cada dia que passava, aquele velho me olhava como um cachorro, morto de fome e minha mãe muda e calada sem perceber nada. Eu quase concordava com ele de que a minha mãe era uma coitada. E todas as vezes que estávamos sozinhos eu permitia que tudo se repetisse. *(Pausa)* Então eu decidi que eu seria a protagonista de um *Grand Finale*. Esperando que ele chegasse eu escondi uma faca no travesseiro do meu quarto. Ele já bêbado chegou se jogando em cima de mim. Deitamos na cama e depois de me sujar com aquele perfume nojento, puxei a faca sem que ele visse e enfiei fundo bem no peito do velho. Ele urrou de dor. Segurei ele com as minhas pernas e enfiei com força a faca até o fim. Velho imundo! Tentei tirar a faca, mas era como se o corpo dele quisesse segurar sabendo que se a lâmina saísse, não haveria sangue que o mantivesse vivo! *(Neste momento toda a iluminação está num tom de azul muito forte)*. Mas eu não parei por aí, não poderia parar! Arranquei o cabo da faca, arrumei minhas coisas e botei fogo naquela casa. Agora sim, um perfeito inferno!

Fiquei bem de perto vendo tudo virar cinza. Você é fogo hein menina dos cabelos de fogo! Você é fogo! *(Gargalha)* Só que a idiota da minha mãe, quando voltou para casa, viu o fogo entrou correndo para tentar salvar o velho. Mal sabia ela que ele já estava morto, ele e aquele seu cheio horroroso de perfume doce e cachaça. *(Alto)* Ela entrou correndo, chorando e não saiu mais. *(Como se quisesse chamar a mãe)* Mãe! Não vai! Esse fim não é para você! *(Silêncio)* Mas acabou. *(Num último suspiro, colocando pra fora o que ainda restava, diz num só respiro)* Acabou! Acabou! Acabou tudo! Todo aquele inferno! Agora eu sou a mulher dos pentelhos de fogo e incendeio todos os homens que se colocam aos meus pés! Eles é que abaixam as cabeças para mim. Eles é que fazem o que eu quero. Eles e não eu! Eu não vivo como a coitada da Cleuza. Eu que mando! Eu! Entram aqui se eu permito, saem quando eu quero, só abrem a boca de prazer, e se levantarem a mão, saem sem os dedos e os dentes! Fogo! *(Ri)* Fogo! *(Ri)* Eu quem incendeio todos esses homens! *(Olha para a frente. Vai e busca um porta-retratos com a imagem de Norberto e Cleuza e coloca sobre a cadeira que está no meio da cena. Continua a dizer)* Vem! Veja daqui, veja de onde eu vejo, veja que bonito o incêndio! Veja que bonito como os corpos ardem sobre a cama! Aqui! Como eu quero! Do jeito que eu quero! *(Pega uma caldeira de ferro e uma garrafa de álcool debaixo da cama e coloca no centro da cena, de frente para a cadeira e o porta-retratos. Coloca a boneca dentro da caldeira, coloca álcool e atea fogo. Roberta sobe na cama. Delira. Está bêbada. Delicia-se com o que fez e que acabou e contar.)* Eu fiz! Eu decidi! Quis assim! Mais fogo! Mais! Mais! Você é fogo hein menina! Você é fogo! *(Gargalha. Desmonta sobre a cama. Blecaute. Somente o foco sobre a cadeira e o porta-retratos permanece.)*

3.2 O mostro habitual

Personagem:

NORBERTO – Homem de 50 anos, cabelos grisalhos, boa aparência. Comunicativo, veste-se com uma calça social surrada, camisa de botão para fora da calça, desabotoada. Usa cordão de ouro no pescoço. Fuma e bebe.

Cenário:

Um boteco de esquina. Uma mesa e quatro cadeiras de lata. Uma caixa de cerveja com algumas garrafas vazias. Sobre a mesa uma garrafa de cerveja e outra de cachaça. Um copo. Ao fundo uma estrutura pequena, à vista, com luzes de discoteca. Alguns cartazes de cerveja surrados.

NORBERTO – Eu disse que beberia só mais uma, Moacir! Você quem fica me embebedando. Depois a Cleuza não para de falar no meu ouvido. É que não é você que fica lá. *(Pausa)* A Cleuza é uma coitada. Sempre foi. Se não fosse eu na vida dela, onde ela estaria agora? Enfiada num convento? *(Gargalha)* Nunca teve vocação para santa, aquela lá. Quem vê pode até pensar. Mas a Cleuza? Uma biscatezinha de quinta. Pendurava terço no pescoço só para parecer boa moça. *(Pausa)* Ô Moacir, bota uma música aí! Para acompanhar a saideira. *(Começa a música: “Perfume de Gardênia”. Norberto gosta da música, se levanta, finge dançar com alguém).*

PERFUME DE GARDÊNIA⁴ - Waldick Soriano

Perfume de gardênia

Tem em tua boca

Eu vivo embrigado

Na luz do teu olhar

⁴ Composta por Rafael Hernandez, 1930. Regravada por Waldick Soriano.

*Teu riso é uma rima
De amor e poesia
Macios teus cabelos
Qual ondas sobre o mar*

*Teu corpo é uma cópia
De Vênus e provocas
Inveja nas mulheres
Quando te vêem passar*

*Até mesmo entre as flores
Tu és mais bela
Por isso tua beleza
Não, não tem igual*

*Perfume de gardênia
Tem em tua boca
Perfume de gardênia
Perfume de amor*

Acertou na mosca, Moacir! A música de quando conheci a Cleuza. Coitada, sempre se fazendo de tímida. Sabe aquele forró que a gente sempre ia, Moacir? Aquele que fechou. Então! Foi lá! Eu estava encostado no balcão e vi a Cleuza. Muito bonita, cara de santinha. Você sabe que essas são as mais perigosas! Cheguei perto já jogando a conversa, dizendo que mulheres desse tipo me atraíam. *(Ri)* Às vezes, tem que mentir pra ganhar o que a gente quer. Caprichei no perfume que eu levava no bolso. Esse, que eu uso até hoje. Foi a primeira coisa que ela falou. Do meu cheiro. Mas até hoje eu não sei o que me deu naquele dia, que eu fiquei atraído pela Cleuza. Parecia tesão passageiro. Mas uma que eu ganharia na noite. Eu sequer imaginaria que seria como ganhar na loteria. *(Serve uma dose de cachaça e bebe)* Depois que eu bebi uma última dose de cachaça a gente saiu. Ela estava com um papo chato de igreja, da família dela. *(Debochando)* Eu fui levar em casa, Moacir! Veja se não sou para casar? *(Ri)* Quando ela disse que a gente estava

chegando, já joguei ela na parede e beijei. E você acha que ela revidou? Que nada. Me deixou beijar. Depois ficou amarrando miséria. Não me beijava quando nos encontrávamos; sexo, então? Ah, nem me fale. Se fazendo de pudica, sabe? Não queria entregar o ouro. Logo depois apareceu grávida. E eu achando que estava enganando algum otário. O otário fui eu! Ficava toda cheia de dedos comigo, mas se esbaldava com um tal amarelado vizinho dela. Cara que veio de longe, Moacir. Aí você já sabe, né! Não sei o que veio se meter aqui, saiu lá do Sul. Estrangeiro, boa pinta, cabelo esquisitão ganhou na lábia. E a Cleuza não era boba nem nada! Chegou o cara aí, parecia ter grana, com toda certeza já cresceu para cima dele. Mas o melhor você não sabe, Moacir! O cara tinha esposa lá pelo Sul afora! E você acha que a Cleuza se importou? Deu de cima do rapaz, na maior cara dura. Tô te falando, Moacir! De santa é só a cara e o terço. Tem até uma conversa aí que fez de tudo para ele se separar. Eu não sabia de nada. Agora, depois que tudo passou, é que entendo aquela bagunça que virou. Estava eu lá, de palhaço, adulando a coitada da Cleuza para poder trepar. E ela bem abrindo as pernas, para o palhaço lá do sul. Só sei que quando o pai dela descobriu, virou uma fera! A mãe, virou a rezar mais ainda. Outra beata *(Pausa)* Mas o pai... Ô Moacir! Imagina boi bravo, com o saco amarrado e um cara em cima só descendo a espora no lombo! Foi o pai da Cleuza. Ficou macho, mesmo! Logo depois de descobrirem a gravidez, a mulher do cara mudou para cá! Aí o tempo fechou. O pai e a mãe da Cleuza trataram de esconder a gravidez e a filha. Quase não se via a Cleuza na rua, ué. Tô te falando, Moacir. O bicho pegou! *(Bebe mais um gole de cachaça, acende um cigarro)* Aí a Roberta, nasceu. Aquela peste! Puxou ao pai direitinho com aquele cabelo de fogo. Aquele amarelado, filho da mãe! E eu fiquei na miúda. Me reaproximei, pegava a pirralha no colo e tudo! A mãe adoeceu, ficou de cama. Brincava com aquela pirralha, fazia de tudo. Eu sabia que a Roberta iria dar no que deu desde pequena. Mas nós vamos chegar lá, que essa menina aí também tem história. Um dia, debaixo de uma chuva danada, eu fui para a casa da Cleuza. Aí é que eu comecei a entender as coisas. Quando eu estava chegando, vi o pai dela sair do carro, atravessar a rua e começar a discutir com o tal amarelado. Eles eram vizinhos de frente. Eu logo me escondi e fiquei de olho. De repente o pai da Cleuza saiu, entrou no carro e enfiou o carro em cima do amarelado. Matou o cara, Moacir! Matou o cara, sem titubear! *(Pausa)* Mas isso é coisa nossa hein, Moacir! Pelo amor

de Deus, se você me abre esse bico você coloca o meu na reta! Ali eu ganhava o meu bilhete da sorte, rapaz! Anota outra cerveja aí Moacir, deixa eu acabar de te contar essa história! *(Norberto levanta pega uma cerveja na caixa que está no chão. Começa a música “Garçom”).*

GARÇOM⁵ – Reginaldo Rossi

*Garçom aqui nesta mesa de bar
Você já cansou de escutar,
centenas de caso de amor.
Garçom no bar todo mundo é igual
Meu caso é mais um, é banal
Mas preste atenção por favor*

*Saiba que o meu grande amor hoje vai se casar,
mandou uma carta para me avisar,
deixou em pedaços o meu coração.
E para matar a tristeza só mesa de bar,
quero tomar todas vou me embriagar.
Se eu pegar no sono me deite no chão.*

*Garçom eu sei que estou enchendo o saco
mas todo bebum fica chato, valente e tem toda razão
garçom, mas eu só quero chorar
Eu vou minha conta pagar
Por isso eu lhe peço atenção*

*Saiba que o meu grande amor hoje vai se casar,
mandou uma carta para me avisar,
deixou em pedaços o meu coração.
E para matar a tristeza só mesa de bar,*

⁵ Composta por Reginaldo Rossi e lançada em 1987.

*quero tomar todas vou me embriagar.
Se eu pegar no sono me deite no chão.*

(Ao som da música) Está de brincadeira com a minha cara, ô Moacir? Está achando que isso aqui é brincadeira? É coisa séria. Você acha que eu vou ficar aqui dando uma de sofrido, doente de amor? Vai se fuder, ô Moacir! Tira essa merda aí, cara! Tira essa merda! Pelo amor de Deus. *(Senta. Abre a cerveja, a música continua. Bebe um gole da cerveja, traga o cigarro. Apaga o cigarro na mesa. Fica visivelmente irritado. Grita)* Porra, Moacir! Tira essa merda, caralho! *(A música para)* Na próxima gracinha vou aí e te meto a mão na cara. *(Pausa)* Relaxa, né? Não vem com esse seu relaxa não... Palhaço. Vou poder acabar de te contar ou não? Porra. *(Pausa. Bebe mais um gole da cerveja)* Quando eu vi que o velho atropelou aquele amarelado, fiquei muito assustado. O velho mais que depressa voltou o carro para a garagem e entrou em casa. E o amarelado ficou lá, com o sangue escorrendo com a chuva pela sarjeta. Confesso que eu cheguei perto, só para ver se aquele filho da mãe havia morrido mesmo. Para me certificar que sem esforço nenhum eu havia vencido. Depois corri para casa da Cleuza, a porta estava destrancada, entrei. Ela estava assustada, com a menina no colo. Fui atrás do pai dela e dei minha cartada de mestre. *(Acende outro cigarro)* Você acha que eu iria perder essa oportunidade, Moacir? Logo eu? Cheguei, o velho estava atordoado no quarto. Já peguei ele pelo colarinho e espremi contra a parede. Mostrei que estava com as cartas na mão. Disse que tinha visto a loucura que ele tinha feito e que, se quisesse meu silêncio, deveria me pagar. E caro! O velho aceitou assim, de cara. Moacir! Tudo saía melhor que a encomenda. Voltei para a sala com o velho sob controle, joga um papo na Cleuza de ir pra Goiás. E fiquei de déu em déu, por aí. Torrando a grana daquele velho otário. A mãe da Cleuza morreu, depois o velho adoeceu e logo empacotou. Voltei. Mas voltei metendo o pé na porta. Eu não iria sair perdendo e a Cleuza agora iria me pagar por ter me enganado com o tal Ruivo. Deu para ele, mas não deu para mim! Aquela vagabunda. *(Pausa. Dá uma longa tragada no cigarro)* Sabe que a minha vida continuou tranquila como estava? *(Pausa)* A Cleuza é uma coitada. Eu ainda tive que fazer a de bom moço. Cara legal. A peste da Roberta já era grandinha. Dois bombons e a menina estava no papo. *(Silêncio. Norberto serve mais uma dose de cachaça, bebe num gole só.*

Traga o cigarro) Acho que eu até gostava da Cleuza. Mas ela estragou tudo. Preferiu o amarelado. É como uma ferida que não cicatriza. Nem com cachaça. Eu fui beber. Sou eu quem te sustenta aqui Moacir! Essa espelunca nunca tem ninguém, só eu. Eu fui tomando nojo da Cleuza. (Pausa. Bebe outro gole de cachaça) Aprendi a beber cachaça e depois com cerveja, economiza no tira gosto. Melhor que esses ovos coloridos que você faz, Moacir. Eu bebo por causa da Cleuza. Frígida. E eu não tenho um puto para poder pagar uma puta qualquer. (Gargalha) Entendeu? Um puto para pagar uma puta! (Gargalha) Eu é que levo a vida com bom humor, porque motivo eu não tenho pra rir. Sabe que um dia eu cheguei em casa já alterado. A Cleuza não tinha feito nada para comer! Logo ela que não faz nada o dia inteiro, a não ser umas faxinas de merda. Aquilo me subiu para a cabeça, fiquei cego de ódio. Eu dei na Cleuza. (Começa a música “Tortura de Amor” - Waldick Soriano. A música está muito alta. Norberto esbraveja como se brigasse, mas não podemos escutá-lo devido o volume da música. Norberto revira a mesa, as cadeiras. Fica extremamente agressivo. Pega a garrafa e cachaça, ajoelha-se no chão, dá um longo gole).

TORTURA DE AMOR⁶ – Waldick Soriano

*Hoje que a noite está calma
E que minh'alma esperava por ti
Apareceste afinal
Torturando este ser que te adora
Volta fica comigo
Só mais uma noite
Quero viver junto a ti
Volta meu amor
Fica comigo não me desprezes
A noite é nossa
E o meu amor pertence a ti
Hoje eu quero paz*

⁶ Composta por Waldick Soriano e lançada em 1962.

Quero ternura em nossas vidas

Quero viver por toda vida

Pensando em ti

(A música para. Norberto ofegante) A coitada nem gritou. *(Pausa)* Apanhou calada. No fundo, no fundo, sabia porque estava apanhando. Por tudo o que ela fez, tudo o que ela fez com aquele amarelado e não fez comigo. *(Pausa)* Não faça essa cara de coitado Moacir. Ela pediu! Pediu que eu enfiasse a mão na cara dela. Não tinha uma panela no fogo. Uma folgada. Moacir, não precisa me olhar com essa cara de pena. Todo mundo faz isso! *(Grita)* Seus idiotas! Ela passa todo mundo na cara com aquele ar de mansa e pura. Sabe o que ela fez adolescente? Beijou a prima. Inventou uma bromagem para a mãe de que pulou o muro da vizinha para roubar manga, mas bem que estava beijando a prima. Depravada. Reprimida pela mãe. Estava lá se atracando com a prima, fazendo sei lá o quê! Coisas que até Deus duvida, pelo amor de Deus. Que pecado! *(Faz o sinal de cruz)* Se não fosse eu na vida dela, ela seria uma perdida. *(Pausa)* Para de defender essa mulher, Moacir! Eu sei que ela foi ficando cada vez mais calada. Melhor, não aguentava aquele papo de dona de casa na minha cabeça. Um inferno. *(Acende outro cigarro)* Cada dia que passava, mais a Cleuza respondia somente ao que eu perguntava. Quando não estava calada, estava rezando. Remorso. Remorso de ter feito tudo o que fez com a vida dela. Ter parido uma menina filha de um cara casado. Ela fez de tudo para ele se separar, mas diz aos quatro ventos que foi enganada. Mulher é foda. *(Traga mais uma vez o cigarro, saboreando o que acabou de constatar)* As faxinas ficaram mais frequentes. Foi deixando a casa que ela mesma morava de lado. Um dia cheguei em casa e ela não estava. Demorou muito para chegar. Aquilo me deixou infinitamente nervoso, quando abriu a porta, já foi uma bofetada na cara. A Cleuza apanhou de novo, Moacir. Mas dessa vez foi diferente. *(Começa a narrar o fato, repetindo os movimentos que fez, com grande prazer em dizer tudo o que diz e fazer tudo o que faz)* Peguei ela pelo pescoço e apertei contra a parede. Ela foi ficando sem ar. *(Pausa)* Aquilo me deixou com um tesão, Moacir! Mas com tanto tesão. Quando estava desmaiando eu beijei, com força. Sabe, um sopro de vida na ordinária. Um cachorro mijando no poste, marcando o território. A cadela com certeza estava me traindo. Faxina até uma hora daquelas? Pelo amor de Deus.

Mulher é um bicho burro mesmo. Para cima de mim? Está bom. *(Joga o cigarro no chão e pisa em cima)* Peguei minhas malas e fui embora. Eu não iria aguentar chifre. Já chega o que ela não fez comigo, se oferecendo para aquele amarelado. Fui dar uma volta. Torrar o resto da grana do velho, que eu guardei. Sumi por uns tempos. *(Começa a música: “Eu não sou lixo” – Evaldo Braga. Norberto arruma a cena mudando a disposição da mesa e das cadeiras. Faz com três das cadeiras, um sofá lateral. A mesa na outra extremidade com a garrafa de cachaça em cima e a cadeira restante no centro, ao fundo. No centro da cena, à frente, o engradado de cervejas).*

EU NÃO SOU LIXO⁷ – Evaldo Braga

*Eu não sou lixo
 Para você querer me enrolar
 Eu não sou lixo
 Pra você fora jogar meu bem
 Você fez coisas
 Que eu nunca hei de fazer
 Só peço a Deus, amor
 Que me faça te esquecer
 Tentei um dia
 Lhe dar todo o meu coração
 Mas eu não tive
 Nem sequer a sua compreensão
 Mas eu não ligo
 Pois seu desprezo não vai me acabar
 Eu já tenho a certeza
 Que um dia você vai pagar
 Nem tudo se joga fora
 Pois nem tudo é lixo, meu amor
 Eu lhe peço agora*

⁷ Composta por Evaldo Braga e lançada em 1972.

*Vá em busca de outro amor
Tudo que aconteceu
Faça de conta que não houve nada
De hoje em diante, querida
Entre nós dois não existe mais nada.*

Quando eu voltei, Moacir, caprichei no perfume para ela lembrar que eu estaria lá, só de chegar na porta. Me joguei no sofá. *(Se deita sobre as cadeiras)* Voltava para o lugar onde eu era dono. A Cleuza chegou da faxina, me olhou e continuou com a mesma cara de coitada. Sem espanto, sem surpresa. Moacir, nem um “oi, meu amor” ela disse. Mulherzinha imprestável. *(Levanta-se, pega uma cerveja no engradado ao centro. Abre a cerveja, bebe no bico, assenta-se e diz:)* Anota mais essa, Moacir. A história ainda leva mais umas três garrafas. Ela chegou e fui logo mandando buscar uma cerveja. Aqui! Nessa espelunca mesmo. Quando ela voltou e deixou as cervejas no sofá, estava tudo quente! *(Levanta-se de súbito com a cerveja na mão)* Moacir! Aquela mulherzinha estava brincando com fogo! Aposto que para os amantes dela a cerveja estava gelada. Para o amarelado, a cerveja estava gelada. Mas e para mim? Para mim que aguentava ela todo santo dia? Sonsa travestida de beata, para convencer meia dúzia de besta na rua. *(Arremessa a garrafa na parede)* A minha vontade era de quebrar todas aquelas garrafas na Cleuza. Fui para cima dela com tudo, Moacir! *(Delicia-se com a cena)* Quando ela me viu chegar, ficou acuada, esperando a pancada. Sabe, cachorro amuado no canto? Igualzinho, Moacir. Igualzinho. Uma fraca, aquela coitada! Uma fraca. Mas ela teria que aprender! Se a mãe não soube fazer esposa que prestasse, eu faço. *(Pausa)* Eu que pensava que teria uma esposa que fosse uma dama na rua e uma vagabunda na cama, Moacir. Mas eu me juntei com uma frígida! Mosca morta dos infernos! Preferiu o amarelado a mim! E ainda tem a insuportável da Roberta. Andou berrando para cima de mim, pirralha. Nem dei importância. É outra fulaninha que não vai dar em nada. No outro dia eu peguei a Cleuza de jeito. *(Pausa)* Que apanhar o que, Moacir! Eu dei três nela, sem tirar. Fui à forra! A Cleuza nunca teve um homem direito antes de mim. Mal comida! Isso sim. Fiz de tudo Moacir, de tudo! E sabe quem ficou no cantinho olhando tudo? A Roberta. Uma putinha Moacir! Uma putinha. Ficou olhando eu comer a mãe. Enquanto eu fazia com força, ela ficava lá

olhando. Já entendi qual era a dela. Queria provar desse mel aqui, rapaz! Imagina Moacir! Um cinquentão pegando uma novinha? Deu mole, passou de toalha na minha frente, deixou que visse peladinha no banheiro e no quarto. Até que um dia na sala eu voei para cima dela! *(Gargalha)* Moacir! Você não faz ideia do que aquela menina faz! Mas eu já mostrei quem manda! Fiz como com a mãe. Eu que mando. Pela segunda vez eu fodia aquela amarelada, filha da puta! É assim que eu penso. Eu que mando naquela casa! *(Gargalha)* Eu, Moacir! Eu! *(Pega outra cerveja)* Anota essa aí, Moacir! Quem está pagando é aposentadoria do velho que a Cleuza recebe. Aquela coitada! *(Pausa)* Estou comendo a filha, sim. Estou! Não minto. Ela quer, Moacir. Se oferece. Hoje vou até chegar mais cedo. Hoje tem, Moacir! Hoje tem. *(Vira-se, para pegar a garrafa de cachaça sobre a mesa e olha as luzes de discoteca ao fundo)* E essa merda ali, não funciona Moacir? Liga esse caralho. *(Pausa)* Liga aí, Moacir! Deixa de ser sovina! *(Pausa. Irrita-se)* Liga essa porra, Moacir! Eu estou mandando! *(As luzes acendem. Norberto bebe um gole de cachaça e tira o gosto com um gole de cerveja.)* Coloca uma música apaixonada aí! Para eu comer a putinha! *(Gargalha)* Tirei a sorte grande, Moacir! Vivo às custas do velho assassino, tenho a Cleuza debaixo da minha mão e agora eu pego a filha dela, a neta dele! *(Gargalha)* Isso é coisa de novela, Moacir! De novela! Liga essa merda, Moacir! Liga que hoje eu vou me refestelar! Bota essa música aí logo que eu não te encho mais o saco! *(Começa a música “Esta noite eu queria que o mundo acabasse” – Waldick Soriano. Norberto vai ao fundo, onde estão as luzes numa mini discoteca. Dança. Dança muito com as duas garrafas nas mãos. As luzes vão se apagando, ficando somente a discoteca. Aos poucos elas também se apagam)*

*ESTA NOITE EU QUERIA QUE O MUNDO ACABASSE*⁸ – Waldick Soriano

*Esta noite eu queria que o mundo acabasse
E para o inferno o senhor me mandasse
Para apagar todos os pecados meus*

⁸ Composta por Silvio Lima e lançada em 1963.

*Esta noite eu queria que o mundo acabasse
E para o inferno o senhor me mandasse
Para apagar todos os pecados meus*

*Eu fiz sofrer a quem tanto me quis
Fiz de ti meu amor infeliz
Esta noite eu queria morrer*

*Perdão quantas vezes tu me perdoastes
Quanto pranto, por mim derramastes
Hoje o remorso me faz padecer*

*Esta é a noite da minha agonia
É a noite da minha tristeza
Por isso eu quero morrer*

(Blecaute ao final da música).

3.3 A senhora debaixo da mão de Deus

Personagem:

CLEUZA– mulher de 45 anos, mãe de Roberta. Calada e introspectiva. Religiosa, fala de maneira tranquila e veste-se discretamente. Usa um terço no pescoço.

Cenário:

Palco italiano. Um tapete ao centro do palco. Na ponta do tapete uma cadeira e um criado mudo. Sobre ele um bastidor onde a mulher borda com linha vermelha. Na outra ponta, outra cadeira. No centro do tapete uma mesinha com uma xícara de chá. À direita um pequeno altar, com um crucifixo e uma vela.

Blecaute. Cleuza começa a cantar um trecho da música: “A Morrer Crucificado” de costas para a plateia, luz a pino em fade in. Aos poucos Cleuza começa a falar baixo, como numa reza quase que em um cochicho:

A MORRER CRUCIFICADO

A morrer crucificado, teu Jesus é condenado

Por teus crimes, pecador

Pela virgem dolorosa

Vossa mãe tão piedosa, perdoai-me meu Jesus

Com a cruz é carregado

E do peso acabrunhado, vai morrer por teu amor

Pela cruz tão oprimido, cai Jesus

Desfalecido, pela tua salvação...

Pela tua salvação!

CLEUZA – *(Depois de balbuciar as palavras sem muita clareza, num transe)*
 Salvação. Salvação. Salva-nos. Salva-nos. Salve. Salve. Se puder nos salve. Se...
 Salve... Se puder... Salve-se quem puder... Salve-me quem puder... Sem medo...
 Sem culpa... Sem pecado... Misericórdia! Sem misericórdia não há saída... Sem...
(Desperta como quem emerge da água para que pegar fôlego; vira-se para a

plateia) Sempre gostei de bordar. *(Vai à cadeira, retoma o bordado)* Minha mãe me ensinou. Ele disse que mulher direita tem que saber fazer coisas da casa: bordar, cozinhar, passar. Quando eu engravidei mamãe teve muita vergonha de mim. *(Pausa)* As coisas estão passando agora que a Roberta já é mais grandinha. E com ela vai ser diferente, vai ser moça direita. Moça que as pessoas respeitam. Ela não vai cometer os erros que eu cometi. Por ingenuidade, mas cometi. Logo eu, que sempre ouvi o que a minha mãe dizia. Sempre estive atenta a tudo o que ela ensinava. Fui cair na conversa de um conquistador barato, encantada por seus cabelos vermelhos. *(Ri. Pequena pausa. Com vergonha de si mesma)* Sabe que eu te amo, não é? Tudo bem que você é novo aqui, mas você é diferente. Esses seus cabelos chamam tanta atenção. Me beija? *(Envergonha-se)* Ai, não! O que eu estou fazendo? *(Ri. Pausa)* Mas a gente aprende com os erros. *(Pausa)* Continuo namorando o Norberto até hoje. Minha mãe se envergonharia se soubesse que não casei. Amasiada não tem hora! Mas quando tudo começou, o Norberto sempre vinha brincar com a Roberta. Passava horas com ela no colo. Foi conquistando a confiança do meu pai. Nesse tempo minha mãe ficou doente, de cama. Já não saía do quarto. Gostava que a Roberta fosse lá pedir a bênção. *(Houve-se um barulho de um trovão. Começa a chover. A chuva aumenta, torna-se uma tempestade. Raios, trovões. Cleuza conversa como se estivesse com sua filha nos braços)* Chega! Agora a vovó tem que dormir. Chega de brincar com ela. E essa chuva lá fora? Que tempestade! Daqui a pouco o vovô vai chegar. Vamos deitar? Está na hora de dormir. *(Começa a assoviar a música "Mãezinha do Céu". Assovia, cantarola, ninando a menina)*. Não precisa se assustar com os trovões. Sabe o que a vovó me contou uma vez? Que quando está chovendo é porque São Pedro está lavando o céu, e os trovões são os móveis que ele tem que arrastar para poder lavar. Não precisa ficar com medo. Dorme. Dorme, meu anjo. *(Volta a assoviar e a cantarolar, a menina que Cleuza imagina levar nos braços, agora dorme. Cleuza coloca essa menina na cadeira, como se esta fosse um berço. Houve-se um barulho)*. Foi quando eu escutei um barulho muito grande vindo da sala. "Sua vagabunda! A culpa é sua. Ordinária. Você acabou com a minha vida." Eu disse para ele falar baixo porque a Roberta estava dormindo. "Cala essa sua boca! Sua vagabundazinha! Filha da puta! Vá para o inferno você e essa sua filha. Fruto do pecado!" *(Pausa)* Pecado! Meu pai disse que minha filha era fruto do pecado! Meu

Deus! “Aquele ordinário! Veio de longe para acabar com a minha vida. *(Pausa)* Você é a culpada de tudo isso! Você! Eu avisei não, não avisei? Eu não te disse o que tudo isso poderia virar? Então agora cala a boca e nunca mais fala comigo.” *(Pequena pausa)* Então o papai saiu. Logo que o papai saiu de onde estávamos, o Norberto entrou correndo. Onde está o seu pai? Eu respondi que não sabia. Ele foi correndo atrás, dizendo que tudo ficaria bem e que precisava conversar com ele. Eu não entendi nada. Depois de muito tempo, os dois voltaram. O Norberto disse que tinha ido até a minha casa porque precisaria conversar com o meu pai, que as intenções dele comigo eram sérias. Quando chegou, viu meu pai discutindo com o Ruivo, entrando no carro e avançando por cima dele. Eu não suportava nem mesmo imaginar aquela cena. A chuva estava tão forte que sequer escutei a confusão. É que, como a única testemunha do ocorrido, queria sua parte para não entregar meu pai. Que ele pegaria a grana e se mandaria pra Goiás. Mas que teria que ter uma garantia: seria eu. Pedi que eu o esperasse. Meu pai estava muito estranho, mas continuou ouvindo aquilo tudo, com os olhos perdidos no nada. Tudo já estava acordado. Durante anos eu me senti moeda de troca. Começava o meu inferno. Um buraco surgiu debaixo dos meus pés e me engoliu. *(Silêncio. Blecaute. Cleuza diz:)* Alguém? Alguém? *(Pausa)* Me ajudem! Por favor, eu não aguento mais! Me ajudem a sair daqui! Por favor! Eu imploro! *(Grita. Pausa. A luz volta, Cleuza está no chão, prostrada diante de algo invisível. Fala com a cabeça baixa, testa no chão)* Mais uma vez, quando tudo parecia melhorar. Meu castelo vem abaixo. *(Pequena pausa. Revolta-se. Agora já ajoelhada, olha para o alto)* Por quê? Por que, meu Deus? Por que eu? Sempre atenta, cuidando para que tudo não saísse da linha, ali, na risca, como minha mãe dizia? Por quê? *(Olha para o crucifixo sobre a mesa. Cala-se. Pega o terço que está em seu pescoço e se coloca a fazer como sua mãe, a sua ira em gritar se transformará em passar as contas do terço. Tempo. Respira. Olha para o lado e conversa com alguém).* Mãe. Não sei como a senhora consegue. *(Pausa)* Logo no outro dia daquela chuva, recebemos a notícia que o Ruivo havia morrido, atropelado. *(Pausa)*



PRIMEIRA ESTAÇÃO

O Ruivo é condenado à morte

A morrer crucificado, teu Jesus é condenado

Por teus crimes, pecador!

Por teus crimes, pecador!

Eu digo o Ruivo quando me refiro ao “pai da Roberta” mas ele sequer viu a menina alguma vez na vida: ela não tem pai. Nunca permiti, depois de tudo. *(Pausa)* Quando me contaram, fingi surpresa e não disse nada. Fechei a porta, lamentando falsamente a morte do vizinho que eu havia amado. Depois disso, Norberto foi embora. Minha mãe piorou e acabou falecendo. Meu pai começou a perder tudo: pagando para que o Norberto não abrisse a boca, não havia dinheiro para que minha mãe tivesse um tratamento digno. Passaram alguns meses e ela morreu. *(Pausa)*



SEGUNDA ESTAÇÃO

Perco a minha mãe

Pela virgem dolorosa

Vossa mãe tão piedosa, perdoai-me meu Jesus.

Perdoai-me meu Jesus!

Essa chantagem aconteceu foi por muito tempo, e ficou cada vez mais difícil a nossa vida. A Roberta crescia, sempre alegre. Viva! Uma verdadeira peste. A minha peste! O melhor erro que eu poderia ter cometido. Roberta, vem cá! Corre! Vem ver quem chegou. Roberta! Eu já disse para você não pular o muro da vizinha. Ela sempre fazia isso. Uma peste. Um amor. O meu amor. Fruto do amor. Amor de Deus. Deus de Deus. Luz da Luz. Deus verdadeiro de Deus verdadeiro. A salvação. Salvação. Salvação. Salva-nos. Salva-nos. Salve. Salve. Se puder nos salve. Se... Salve... Se puder... Salve-se quem puder... Salve-me quem puder... Sem medo...

Sem culpa... Sem pecado... Misericórdia! Sem misericórdia não há saída... Sem... Sem que eu veja a Roberta some. É sempre assim. Ela cresceu, cresceu. O tempo passou. Até que o meu pai adoeceu. *(Pausa)*.



TERCEIRA ESTAÇÃO

A doença do meu pai

Com a cruz é carregado.

E do peso acabrunhado, vai morrer por teu amor.

Vai morrer por teu amor!

Meu pai envelheceu como se seu relógio corresse mais que o relógio do mundo. Me parece que a cada dia meu pai morre um pouco, desde que a minha mãe nos deixou. A nossa situação financeira se complicou de vez. O dinheiro corria feito água. Nos restava somente a casa. Meu pai envelhecia. Eu tinha que trabalhar muito, fazendo faxina. Era o que dava para fazer, quase não estudei. A Roberta completava seus 12 anos. Meu pai faleceu. *(Pausa)*



QUARTA ESTAÇÃO

A morte do meu pai

Das mulheres piedosas de Sião filhas

Chorasas é Jesus consolador.

É Jesus consolador!

(Pausa) Eu não podia mais suportar! *(Grita)* Chega! Chega! Eu não quero mais! Não quero! Não suporto tudo isso mais, meu Deus! *(Joga o terço que ainda estava nas suas mãos, longe. Pausa)* Não é isso que minha mãe queria. Mãe, me desculpa! A Roberta não pode me ver assim. Essa foi a última vez que eu gritei.

(*Silêncio*) Eu teria que entender que as coisas foram escritas por Deus. Que minha mãe não me bateu! Ela não quis me bater e pegou o terço e quis me ensinar. Mesmo sabendo que eu havia feito coisa errada. (*Pausa*) Eu sei que é difícil: “Você acha que foi fácil para que Ele carregasse todas as nossas cruzes? Minha querida, você não pode nunca se cansar de Deus, porque ele nunca desiste de você. O que as pessoas querem é te levar para fora da casa de Deus. Da casa de sua família. Reze, minha filha! Reze. Não faça como essas por aí.” (*Pausa*) Eu quis falar com a minha mãe. Mas o seu gesto me pareceu tão grande. Aquilo ecoou dentro de mim mais do que qualquer oração. O silêncio. Eu quis dizer: Mãe, não foi isso que aconteceu. Eu não fui lá...Eu não fui...Eu não... Eu não poderia contar. Minha mãe vai se envergonhar de mim. Eu nunca mais gritei. Aprendi com o silêncio. O silêncio da minha mãe. A resignar-se diante dos desígnios de Deus. O silêncio é uma oração. Passado todo esse tempo o Norberto reapareceu. (*Pausa*)



QUINTA ESTAÇÃO

A volta de Norberto

De Maria lacrimosa, no encontro lastimosa

Vê a imensa compaixão.

Vê a imensa compaixão!

Ele voltou. Mas voltou outro. Chegou sem avisar. Sem rodeios, foi logo abancando, dizendo que voltava para ficar e que deveríamos nos casar. Que apesar de meu pai ter morrido, ele poderia acabar com a minha vida. Ele sequer imaginava que a mulher tímida do forró pudesse proporcionar a ele uma vida tão fácil. Diferente de todos os golpes que ele já tinha armado na vida. Disse para Roberta que nos casaríamos de novo. Nos casamos. E o espaço que o Norberto havia conquistado tornou-se distância entre mim e a minha filha. (*Pausa*)



SEXTA ESTAÇÃO

A distância da minha filha

Com a cruz é carregado

E do peso acabrunhado, vai morrer por teu amor

Vai morrer por teu amor!

O meu silêncio e o meu cansaço foram ficando evidentes. As contas do terço marcavam meus dedos, as velas já escureciam de fumaça as imagens, meus joelhos doíam. E minhas preces não chegavam aos céus. Somente a imagem da minha mãe com os olhos cerrados na minha cabeça. Norberto se apossou. Tornou-se dono. *(Pausa)* Toda uma via-sacra se colocou entre mim e ela. Cada vez mais distantes. Eu via que, nos olhos de Roberta, morria aquela menina esperta. Ela tornava-se adulta, cada dia mais cedo, perdendo as esperanças. Adulta cansada, adulto massificada, adulta que já surge sem futuro na cidade. A Roberta estava cada dia mais diferente. Norberto conseguia se colocar entre nós, cada vez mais.



SÉTIMA ESTAÇÃO

Norberto me bate pela primeira vez

Pela cruz tão oprimido, cai Jesus

Desfalecido, pela tua salvação.

Pela tua salvação!

A Roberta não estava em casa. Chegou bêbado, cheirando cachaça e aquele perfume doce. Ainda não havia feito a janta. Ele me empurrou e me chutou várias vezes. Depois deitou. No outro dia nem se lembrava de mais nada. É claro que a Roberta percebeu alguma coisa. Ela já estava se tornando moça. Mas eu me negava a dizer. O silêncio é uma oração. *(Silêncio)* Aquela cruz não era minha! Não

era! O meu pai a empurrou para mim! Ele quem fez a burrada de matar o Ruivo! Foi ele! Não eu, meu Deus! Foi ele! *(Cai no chão e chora compulsivamente. Pausa. Cleuza se arrasta até o altar. Ergue sua mão pedindo auxílio às imagens. Levanta-se com dificuldade. Cambaleante. Pausa.)*



OITAVA ESTAÇÃO

Roberta quer conversar comigo

Dos vestidos despojado

Por alguns maltratado eu vos vejo meu Jesus

Eu vos vejo meu Jesus!

Veio preocupada, perguntando o que estava acontecendo. Eu vinha me retraindo, ficando sempre calada, feito sombra pelos cantos. É que ela não gostava de me ver assim. Eu só respondi “deixa para lá, filha”. Passados alguns dias, Norberto perdeu o emprego. E passou a ficar só dentro de casa. Não fazia nada, exigia tudo. Eu cumpria, com rigor e paciência, o que ele ordenava. Nada mais faria sentido, senão me acostumar com tudo, sempre. Não deixar que eu escapasse um centímetro da rota permitida. Caso contrário, o castigo viria cedo e grande. Um dia, eu saí para fazer faxina, me demorei. (Pausa)



NONA ESTAÇÃO

Norberto me bate pela segunda vez

Outra vez desfalecido, pelas dores abatido

Cai por terra o salvador.

Cai por terra o salvador!

Eu demorei, perdi o horário do ônibus de volta. Assim que entrei, levei um tapa na cara, ele me perguntando onde eu estava até aquela hora? Com que homem eu resolvi dar umas voltinhas hoje? Me pegou pelo pescoço e me enforcou contra a parede. Quando eu estava quase sem ar, me beijou com força, babando, com gosto de cachaça. Disse que só estava fazendo aquilo para mostrar quem era o dono. Mijando no poste para vagabundo nenhum se aproveitar de mim. E que eu deveria abrir o olho, que eu poderia me surpreender. No outro dia pela manhã, a surpresa.



DÉCIMA ESTAÇÃO

Norberto vai embora

Em extremo desmaiado, teve auxílio

Tão cansado recebendo o Cirineu

Recebendo o Cirineu!

Ele simplesmente sumiu no meio da noite. Não disse nada. Levou algumas roupas e desapareceu. *(Cai de joelhos. Olha para o céu. Aliviada)* Mãe é mãe, eu sabia que a senhora não deixaria minhas preces serem em vão! O silêncio é uma oração, e como eu havia rezado, nos últimos anos. A vida ia voltar ao normal. Roberta crescia. Já não era aquela menina custosa, a minha peste. Crescia como as meninas da idade dela. Eu trabalhava fora, ela estudava, somente à noite nos víamos. Sentadas de frente pra TV, uma do lado da outra. Mundos diferentes. O

espaço que o Norberto criou entre nós, jamais seria ocupado. As coisas caminhavam como Deus queria e permitia. Mas eu me esqueci de continuar com minhas preces, e depois de alguns poucos meses o Norberto voltou.



DÉCIMA PRIMEIRA ESTAÇÃO

O novo encontro com Norberto

De Maria lacrimosa, no encontro lastimosa

Vê a imensa compaixão

Vê a imensa compaixão!

Quando cheguei em casa à noite, me deparei com ele jogado no sofá da sala. Mas não me espantei, olhei com os habituais olhos cansados. Roberta já havia chegado e não estava entendendo muito bem a situação. Ele estava lá, jogado no sofá. Um sorrisinho no canto da boca, os chinelos pendurados na ponta dos dedos, o braço caído encostado no chão. Os mesmos velhos hábitos. Tudo continuaria do jeito que sempre estive. O mesmo peso nas costas, a mesma vida dentro dessas quatro paredes. A mesma oração: o silêncio. Tudo piorava. Certo dia, eu estava no meu quarto. Chorava. Chorava muito. Então a Roberta se aproximou de mim.



DÉCIMA SEGUNDA ESTAÇÃO

Roberta enxuga minhas lágrimas

O seu rosto ensanguentado, por Verônica

É enxugado eis, no pano apareceu

Eis no pano apareceu!

E mais uma vez eu respondi que ela deixasse para lá. Ela não poderia percorrer esse caminho comigo. Ao contrário do que meu pai havia feito, deixando sua cruz

para que eu carregasse, eu não falharia. Com a minha filha seria diferente. Ela seria moça de bem, sem as máculas que estão pelo meu corpo. Nesse dia em que ele voltou, pediu que eu fosse comprar cerveja e, com a habitual paciência, eu fui. Não me perguntei por quê. Velhos hábitos, eles mesmos, nunca mudam. Voltei, deixei as cervejas no sofá. Fui para o meu quarto. Ouvi um barulho de garrafas se estilhaçando e quando me virei só pude perceber o Norberto vindo para cima de mim.



DÉCIMA TERCEIRA ESTAÇÃO

Norberto me bate pela terceira vez

Cai terceira vez prostrado, pelo peso

Redobrado dos pecados e da cruz

Dos pecados e da cruz!

Ele arrancou a minha roupa e me bateu. Dizia que eu continuava a mesma imprestável e que, se a minha mãe não havia conseguido fazer uma filha que prestasse, ele faria esse favor. Me calei, mais uma vez. Mas desejei profundamente, que, quando a minha mãe preferiu pegar o terço e conversar comigo, que ela tivesse me dado uma surra que eu jamais tivesse esquecido. Somente depois de todo esse tempo, a surra da minha mãe chegou. Pelas mãos do Norberto. *(Pausa. Suspira. Cansaço)* No outro, um silêncio absoluto. Ele também tinha predileção por me maltratar com seu silêncio. Nem mesmo um “oi”, um “bom dia”. Depois de algum tempo, quando cheguei em casa à tarde, ele simplesmente me pegou. Desta vez a surra foi pior. Ele quis trepar comigo. Um animal. Fez toda sujeira que quis. Me jogou no sofá e me lambia, me dava tapas no rosto, me chamava de todos os nomes que lhe vieram na boca. E eu continuei calada, quase sem respirar. Só esperando que ele acabasse de vez com aquilo. *(Blecaute. Cleuza anuncia a próxima estação).*



DÉCIMA QUARTA ESTAÇÃO

Eu quero fugir, corro pro sepulcro

No sepulcro vos deixaram

Sepultado vos choraram magoado coração

Meu Jesus, por vossos passos

Recebei em vossos braços a mim, pobre pecador

*(Ainda em blecaute, começa o barulho de uma matraca, instrumento utilizado durante a quaresma e nas procissões da Semana Santa. Luz a pino sobre Cleuza parada no centro da cena, de costas para a plateia. Braços estendidos como numa cruz. O barulho de uma catraca continua por algum tempo. Cleuza se vira. O barulho para. Podemos perceber no rosto de Cleuza a marca das agressões) A cruz pesava. As cruces pesavam. A minha, a do meu pai e a do Norberto, todas sobre meus ombros. Mas Jesus conseguiu. O Salvador! Quem nos trouxe a salvação! Salvação. Salvação. Salva-nos. Salva-nos. Salve. Salve. Se puder nos salve. Se... Salve... Se puder... Salve-se quem puder... Salve-me quem puder... Sem medo... Sem culpa... Sem pecado... Misericórdia! Sem misericórdia não há saída... Sem... Sem demora eu me decidi: também consigo. Eu quero fugir com todo o peso dela para outro lugar. Se o meu calvário fosse aquele, ao menos eu ia me preparar. No deserto das ruas, alheia ao resto. Eu saí. Saí cedo de casa para fazer uma faxina e depois ficaria andando, perambulando, para ver se as ideias voltavam pro lugar. Ando por toda a cidade *(Anda pelo espaço)*, fui à Igreja, olhei para todas as imagens que olhavam para o vasto da igreja indiferentes ao meu sofrimento. *(Pausa)* Tudo começou a perder o sentido. Eu não entendia aquele turbilhão em que a minha vida havia se tornado. O meu silêncio já não soava como prece, mas sim um grito de socorro pra Deus. *(Grita)* Meu Deus! *(Pausa. No auge do seu transe, as imagens que narra aparecem em sua frente)* Mais uma vez eu me curvava, mais uma vez minhas mãos trêmulas diante dele. Mais uma vez as imagens, o Ruivo, o pé de manga, o que eu não disse para minha mãe, a primeira vez que o Norberto me bateu, o meu pai gritando comigo, a minha filha sendo a*

tábua de salvação naquele mar que me engolia. Mas agora ela está grande, pode seguir sem carregar a minha cruz. Assim como o próprio salvador se sacrificou eu também faria um sacrifício. Colocaria um ponto final em tudo. Eu voltaria para mudar a história. Eu seria a ressurreição. Eu faria a remissão dos pecados. Eu! Eu! Mais ninguém atravessou esse calvário! Só eu! Sozinha. Sem gritar. A minha mãe sempre fez assim. Nunca sequer me bateu, sempre sentou ao meu lado e rezou. Sempre silenciosa. Por isso eu serei a redenção! Hoje eu decidi que ontem eu faria tudo isso, amanhã já seria tarde demais! A remissão dos pecados. Os meus pecados, eles a minha mãe não sabe! Não só os meus pecados, mas os pecados do meu pai, do Norberto. Eu decidi. *(Pausa. Senta-se na cadeira que está ao centro. Luz a pino sobre ela. O resto da cena está apagada evocando um confessionário)* Eu vou matar o Norberto. Está decidido. Saio daqui. Vou para casa. Faço a janta como ele pede. Dessa vez, ele sentirá o sabor do veneno que desce das mãos da mulher que tomou o lugar de Deus e escreveu um novo destino. *(Faz o sinal da cruz. Começa a rezar. Luz a pino em fade out sobre Cleuza na cadeira. A escuridão vai ganhando a cena.)*

3.4 Nota acerca da possível montagem da dramaturgia

Caro leitor,

Julgo importante dizer que, em uma possível encenação dos textos, seria interessante um trabalho de formação de público concomitante à montagem cênica, de modo a discutir as questões da opressão, do alcoolismo, do machismo, da violência, assim como o desejo humano de fazer justiça com as próprias mãos.

Os textos trazem à cena questões que encontrei em uma observação atenta da realidade e que, via de regra, são tratadas como habituais e camuflam-se de uma naturalidade preocupante.

Obviamente não desejo fazer com que o leitor, “inspirado” nessas dramaturgias, faça sua própria justiça ao se deparar com situações semelhantes; busquei, antes de tudo, suscitar questionamentos e problematizações acerca daquelas realidades, bem como alertar para o risco que se corre ao naturalizá-las.

CAPÍTULO 3 – Entrecimentos entre criar e teorizar

4 POSSÍVEIS REFLEXÕES

Após a elaboração das três dramaturgias, pretendo entretecer o a criação e a teoria. Para tal trago as definições que Pavis faz acerca de alguns termos contidos no *Dicionário de Teatro* (2017) e as suas relações com as dramaturgias elaboradas por mim, o que elas são e os horizontes já visitados: político, artístico e poético. Vou também eleger outros interlocutores, como se verá adiante.

4.1 O monólogo

No *Dicionário de Teatro* (2017) Pavis define o termo monólogo como “discurso que a personagem faz para si mesma. O monólogo se distingue do diálogo pela ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão de uma fala destacável do contexto conflitual e dialógico” (PAVIS, 2017, p. 247). O autor chama atenção para os “Traços Dialógicos do Monólogo”:

Não existe diálogo suficientemente naturalista para apagar qualquer vestígio de seu autor-enunciador: do mesmo modo, o monólogo tende a revelar certos traços dialógicos. Este é o caso, principalmente, quando o herói avalia sua situação, dirigindo-se a um locutor imaginário (...) ou exterioriza um debate de consciência. (PAVIS, 2017, p. 247).

Nos três textos criados por mim, quando os personagens se dirigem a “um locutor imaginário”, o fazem em níveis diferentes de enunciação. Para Roberta, no início do texto, o interlocutor parece assumir o papel de algum cliente que ela acabara de atender em seu quarto; ao final, decidi mostrar que ela conversava com o porta-retratos em que Norberto, o seu agressor, está em foto. Destaco um trecho encontrado na página 40: “Vai ficar aí olhando? (Silêncio) Quer ouvir tudo, mais uma vez? (Silêncio) Tudo bem”.

Para Cleuza, que se insere em um ambiente de transe, o seu interlocutor está em suas lembranças: ora é seu pai, ora é Norberto, ora é sua mãe. Assim como no início de seu monólogo, quando repete palavras suscitando uma oração até emergir à realidade:

“Salvação. Salvação. Salva-nos. Salva-nos. Salve. Salve. Se puder nos salve. Se... Salve... Se puder... Salve-se quem puder... Salve-me quem puder... Sem medo... Sem culpa... Sem pecado... Misericórdia! Sem misericórdia não há saída... Sem... (Desperta

como quem emerge da água para que pegar fôlego; vira-se para a plateia) Sempre gostei de bordar.” (p. 61).

E continua evocando sua memória, em um vai e vem entre passado e presente, no monólogo de Cleuza eu a apresento por meio de um quebra-cabeças, no qual cada pequena peça terá importância na estruturação do texto.

Já Norberto dialoga com Moacir, interlocutor invisível, o dono do bar: “Mas isso é coisa nossa hein, Moacir! Pelo amor de Deus, se você me abre esse bico você coloca o meu na reta! Ali eu ganhava o meu bilhete da sorte, rapaz!” Ambos têm uma relação de amizade que permite a Norberto, motivado por canções, relatar seu passado e escancarar o que tem feito com Cleuza e Roberta. Moacir encarna, portanto, o papel de locutor imaginário uma vez que a plateia não o vê em cena sendo apenas indicado pelas falas do próprio Norberto.

Ainda sobre os traços dialógicos do monólogo, Pavis cita Benveniste que caracteriza o monólogo “como um diálogo interiorizado, entre um eu locutor e um eu ouvinte” (...) e completa: “às vezes, o eu locutor é o único a falar; o eu ouvinte permanece, entretanto, presente; sua presença é necessária e suficiente para tornar significativa a enunciação do eu locutor.” (BENEVISTE *apud* PAVIS, 2017, p.247). Em meus textos, seja na conversa entre Roberta e seu interlocutor imaginário, seja Cleuza e seu transe entre passado/presente e todos os que habitam nele ou Norberto com o dono do botequim, Moacir, todos os momentos confirmam a hipótese de Benveniste.

Ao ponderar sobre a “Tipologia dos Monólogos”, Pavis apresenta três possibilidades para se classificar um monólogo em sua função dramaturgica: técnico, lírico, e de reflexão ou de decisão. Os três monólogos escritos aproximam-se da classificação lírica, ao apresentarem um “momento de reflexão e de emoção de uma personagem que se deixa levar por confidências.” (PAVIS, 2017, p.248). Na minha dramaturgia, as confidências entrecruzam-se, partindo de pontos de vista distintos.

Os monólogos de Roberta, Cleuza e Norberto tangenciam três das sete classificações que o autor aponta. A primeira é a “Dialética do raciocínio”, quando “o argumento lógico é apresentado de maneira sistemática e numa sequência de oposições semânticas e rítmicas (...)” (PAVIS, 2017, p. 248). Acredito que esta definição se aproxima do diálogo de Roberta, que traça uma linha cronológica de

sua vida em seu texto; assim como o monólogo de Norberto, que conta sua trajetória.

A segunda categoria é o “Monólogo interior ou ‘*stream of consciousness*” no qual “o recitante emite de qualquer maneira, sem preocupação com lógica ou censura, os fragmentos de frases que lhe passam pela cabeça. A desordem emocional ou cognitiva da consciência é o principal efeito buscado” (PAVIS, 2017, p.248) – que pode ser percebido no monólogo de Cleuza. Numa ambientação de transe, apesar de perpassar por fatos sequenciados, a personagem passa por lembranças, tempos verbais e interlocutores sem prévia determinação. Escolhi que seu discurso fosse ao sabor de seu delírio.

Em a “Peça como monólogo”, percebemos a definição escolhida por Pavis “como uma única personagem ou constituída de uma sequência de longuíssimas intervenções” (PAVIS, 2017, p.248). Em minha escrita, por mais que as três personagens se valham de um interlocutor invisível, são as únicas atuantes e assumem protagonismo de suas cenas.

Por fim, Pavis analisa a “Estrutura Profunda do Monólogo” e, nesse ponto, vai em direção ao que chama de interlocutores imaginários: “o monólogo se comunica diretamente com a totalidade da sociedade: no teatro, todo o palco aparece como o parceiro discursivo do monologante.” (PAVIS, 2017, p.248). Ao ter consigo toda a construção/ambiência cênica como parceira discursiva e atuante, o monólogo passa a assumir outro nível de discurso e sendo seu interlocutor, imaginário, a enunciação busca outro cúmplice: o leitor. Como o autor aponta: “O monólogo dirige-se em definitivo diretamente ao expectador, interpela-o como cúmplice *voyeur* – ‘ouvinte’. Essa comunicação direta constitui a força e ao mesmo tempo a inverossimilhança e a fragilidade do monólogo” (PAVIS, 2017, p.248).

Nos três monólogos, diante das circunstâncias analisadas, tendo como destinatário final o leitor/espectador, propus que as personagens Roberta, Cleuza e Norberto expusessem uma realidade compartilhada na qual personagens e leitor estariam inseridos. Pretendo com esse entrelaçamento de visões que o leitor, e o possível espectador, sintam-se interpelados pelas questões evocadas em cena.

4.2A realidade representada e a realidade teatral

Pavis apresenta a relação entre a realidade representada e a cena do seguinte modo:

A partir do momento em que se questiona a relação entre a realidade representada e a forma dramática ou cênica, pressupõe-se a existência de uma relação dialética entre ambas: a natureza e a análise da realidade influenciarem a forma dramática escolhida e, de maneira inversa, a forma dramática utilizada aclara e influi no conhecimento dessa realidade. (PAVIS, 2017, p.323).

Vejo semelhanças possíveis entre a relação dialética que o autor aponta e o *work-in-progress*/trabalho em processo que atravessei, com o intuito de colocar o foco no outro. Assim sendo, ao lançar meu olhar para a realidade compartilhada, absorvi situações e dizeres que me impeliram na escolha do teatro dramático, realidades que em si já evocariam um pano de fundo teatral. Pude absorvê-las, ou seja, redimensioná-las na dramaturgia.

Pavis problematiza esse conceito, evidenciando que por muito tempo pensou-se que a relação entre a realidade e o universo estético se dava apenas em virtude de uma linguagem direta e mimética (2017, p.324) “isto é, que a obra era um reflexo (ainda que muito infiel) do mundo exterior” (PAVIS, 2017, p.324). Mas

(...) é possível observar o processo de representação, de estilização, até de deformação do universo pintado. Se, ao contrário, se considerar que a escritura dramática e cênica não é submetida direta e mimeticamente à marca do real, que ela modeliza a realidade a seu bel-prazer, fica muito mais delicado retraçar a ligação com essa última. (PAVIS, 2017, p.324).

Pavis aponta que é necessário “apreender os processos de ficcionalização e ideologização que indicam a passagem entre o texto dramático ou espetacular e o intertexto.” (PAVIS, 2017, p.324). Nas elaborações dramáticas de Roberta, Cleuza e Norberto os monólogos propõem intertextualidade. Entendo intertextualidade também a partir de Pavis, ao evocar “a teoria da intertextualidade” (KRISTEVA 1969; BARTHES 1973) que “postula que um texto só é compreensível pelo jogo dos textos que o precedem e que, por transformação, influenciam-no e trabalham-no” (PAVIS, 2017, p.213). Desse modo, o intertexto nos monólogos criados apontam para situações em que as mulheres se apoderam ou não de seus corpos e sua sexualidade, sobre a influência do discurso religioso sobre as

peças, e o machismo, autoritarismo e uso da violência, dados que percebi na observação atenta do modo de vida do interior de Minas, onde vivo.

As construções que realizei procuram ressignificar a realidade compartilhada, filtrada pelo meu olhar de ator-dramaturgo, bem como meu olhar em direção aos outros que habitam essa mesma realidade em que me insiro.

A realidade que apresento cria vida na realidade teatral segundo minhas percepções e elucubrações criativas, mesmo que ainda como texto dramaturgicamente, para ter vida, existência, concretude. A realidade teatral é apresentada por Pavis como uma pergunta a ser respondida: “Onde se situa a realidade cênica ou teatral e qual é o seu estatuto?” (PAVIS, 2017, p.325).

Pavis aponta algumas possíveis respostas, um desses apontamentos cito agora. A partir do texto “Realidade dos Objetos Cênicos” apresenta-nos algo que julgo importante para a construção dos monólogos escritos por mim:

Podemos identificar os objetos cênicos quanto à sua função normal (uma mesa, um copo), decifrá-los como objetos-materiais, não-funcionais, como ‘objetos cênicos não-identificados’. O problema é saber se é preciso tomar os objetos literalmente, como coisas, ou se deve conferir-lhes valor de signo, isto é, enxergar para além de sua materialidade, o que eles representam. (...) (PAVIS, 2017, p.326).

Especialmente no monólogo “A história da mulher dos cabelos de fogo”, busquei por meio da boneca de trapo chamada Rosinha, que proporciona à Roberta lembranças de seu passado, a personificação de sua inocência. Já no início do texto, ao apresentar a boneca, Roberta conta que sua mãe um dia disse que boneca era coisa de criança, e, ao assumir responsabilidades de adulta ainda muito jovem, se aproximava de uma outra realidade bastante dura. A sequência de fatos que levam Roberta a se distanciar de sua infância se agravam quando ela também se torna vítima das agressões de Norberto. Assim, fazendo-a escolher passar pelo que sua mãe passava, de certo modo para tentar entender o porquê de sua subserviência, propus uma ruptura em definitivo com a sua história. Roberta queima numa caldeira a boneca: um expurgo, ou rompimento definitivo com o seu passado de abuso; reiterando o início de uma nova realidade na qual, em tese, ela terá em suas mãos a condução de sua vida e de sua sexualidade.

No subitem “Realidade do Texto Dramático”, Pavis nos diz: “Exatamente como o objeto cênico ou o ator, o texto dramático vale primeiramente como realidade que se pode captar em sua materialidade, em sua musicalidade e não como um signo de alguma coisa.” (PAVIS, 2017, p.326). Penso, em relação à boneca, que a realidade do texto se mostra nos dizeres da personagem Roberta mesmo que “semiotizado, considerado como significante correspondente a um significado global.” (PAVIS, 2017, p.326). Entendo a realidade do texto dramático como a composição de um todo, um pequeno universo que, à maneira do dramaturgo, serve uma fatia da realidade compartilhada.

4.3 O teatro didático e o teatro de tese

Para Pavis, o teatro didático é entendido como “todo teatro que visa instruir seu público, convidando-o a refletir sobre um problema, a entender uma situação ou a adotar uma certa atitude moral ou política.” (2017, p.386). Já discuti no capítulo 1 algo sobre o viés político, algo que penso ter importância para o entendimento dos três monólogos como textos criados filiados ao teatro didático. Colocar em cena, nas palavras das personagens, questões como o machismo, a sexualidade, o uso abusivo de álcool, a mulher que não se apodera de seu corpo e de sua sexualidade, traz para o texto um viés didático por meio do lugar de enunciação de assuntos que frequentemente não encontram espaço em outros universos. Pavis complementa:

Na medida em que o teatro geralmente não apresenta uma ação gratuita e privada de sentido, um elemento de didatismo acompanha necessariamente todo o trabalho teatral. O que varia é a clareza e a força da mensagem, o desejo de mudar o público e de subordinar a arte a um desígnio ético ou ideológico. (PAVIS, 2017, p.382).

Fui, desde a construção do perfil psicológico de Cleuza, sua relação com o Ruivo, sua posterior relação com Norberto, atravessando o nascimento e crescimento de Roberta, procurando um discurso problematizador das questões que perpassam essas relações estereotipadas, vividas de maneira automática ou indiscutível, especialmente entre homens e mulheres.

O didatismo desses monólogos reside também nas particularidades dos personagens que, como um espelho, refletem uma realidade compartilhada desses perfis psicológicos de Roberta, Cleuza e Norberto. Moram nessas semelhanças, quando identificadas pelo leitor/espectador, as possíveis chaves para a tomada de consciência dos possíveis interlocutores da obra, ou, ao menos, para seu questionamento.

Por fim, encontro um dizer de Pavis que vem ao encontro de uma preocupação na escrita dos monólogos, que também vislumbro no horizonte político, poético e artístico pretendido e no cuidado em elaborar a ambiência cênica e as falas das personagens que, mesmo assumindo o papel didático, não transparecessem um viés panfletário: “Por outro lado, ficou evidente que o sentido e a mensagem nunca são dados diretamente, que eles residem na estrutura e na forma, no não-dito ideológico.” (PAVIS, 2017, p.387).

Como nos apresenta o autor, o teatro de tese “é uma forma sistemática de teatro didático” (PAVIS, 2017, p.285), no qual “as peças desenvolvem uma tese filosófica, política ou moral, buscando convencer o público de sua legitimidade convidando-o a analisar mais a reflexão que suas emoções.” (PAVIS, 2017, p.285). Busquei fazer com que os monólogos transmitissem algo que rompesse a forma cotidiana com que parcela da sociedade entende as relações vividas entre homens e mulheres; não tornando comum algumas situações de agressão, por exemplo, que não figurassem como um dizer moralizante.

Na criação das cenas, busquei uma ambiência dramática que oferecesse ao leitor contextos mimetizados do real para que, a partir de seu contato com a obra, problematizasse (ou não) as situações colocadas no texto: a violência de Norberto em relação a Cleuza e a fragilidade dela nos seus conflitos de desejo, frente à religiosidade, por exemplo.

Assim como o autor nos aponta que no teatro didático “o sentido da mensagem” não reside no que se fala em cena, mas no que se pretende dizer; ao formular sobre o teatro de tese, Pavis salienta que “toda peça apresenta, necessariamente, numa embalagem mais ou menos discreta, uma tese: a liberdade ou a servidão do homem, os perigos da avareza, a força do destino ou das paixões.” (PAVIS, 2017, p.385). Próximos, em sua gênese, o teatro didático e o teatro de tese, buscam, por fim, uma mensagem ao leitor – ou espectador – que entram em

contato com a peça. Esse viés deixou marcas também discutíveis, especialmente quando se trata do teatro de tese, conforme Pavis nos aponta: “muitas vezes assimilamos este tipo de teatro como uma aula de catecismo” (2017, p.385).

Ao me valer, tanto do teatro didático quanto do teatro de tese, apresento os questionamentos abraçados pela estética do dramático, procurando deixar de lado o discurso panfletário. As situações apresentadas não revelam possível saída para a situação, e atingem um ápice com as mortes de Cleuza e Norberto. Procurei com que a relação entre as três personagens se estabelecesse de tal modo que, sendo inevitável o final trágico, o questionamento não fosse respondido pela própria situação, mas que a resposta fosse um convite para o leitor. Ao ponderar, pesar e medir a intensidade com que a mensagem tomará a cena e por meio da qual alcançará o público, o dramaturgo faz suas escolhas.

Além de o desejo de apresentar questionamentos com as histórias de Roberta, Cleuza e Norberto, apresentei dizeres que fogem à regra, como pesquisa de linguagem, e desenhei personagens que, de certo modo, estão em um outro espaço de enunciação do que o realismo estrito senso nos oferece tradicionalmente; residiu aí uma tentativa sincera de autorar, esquadrihar um processo de busca por uma poética dramatúrgica.

4.4 O teatro dramático

Ronald Peacock discute em *A Arte do Drama* (2011), a construção dramatúrgica do teatro dramático. Peacock diz:

No drama propriamente dito, a fórmula básica é a de que as pessoas tomam decisões e agem segundo estas, com consequências que envolvem outras pessoas, donde se seguem complicações e crises. Alguns acontecimentos e ações sempre acontecem antes do começo; o início de uma peça pressupõe que existe determinada situação entre um grupo de pessoas, e a peça mostra sua evolução. (PEACOCK, 2011, p.209).

No momento de colher impressões da realidade compartilhada, é interessante dizer que algumas situações durante observação já surgiam para mim – tendo um olhar voltado para a representação – como uma cena. Deparei-me com situações cotidianas em família, no trabalho, em situações corriqueiras no dia a dia,

nas ruas da cidade, observações que continham em si traços do drama, seus enredos e tensões próprias.

Sobre situações semelhantes cito, como pequenos exemplos ou fontes para a criação, dois fatos que revelam em parte a realidade que consegui observar no ambiente interiorano: o primeiro, algo com que me deparei sentado à Praça Levy Vitoi de Freitas – no centro de Cláudio: ouvi o que pareciam ser mãe e filha conversando. A filha mais jovem, aparentando ter 16 anos e a mãe, mais velha, por volta de 45 anos. Falavam sobre uma terceira mulher e justificavam os discursos contra essa terceira mulher que surgiram quando um vídeo dela havia se espalhado. Diziam que isso só teria acontecido pela maneira como ela se comportava e, uma vez que ela enviou um vídeo dessa natureza, ela gostaria que ele tivesse sido espalhado; os comentários que teciam falavam inclusive pela forma como que ela se veste habitualmente. Outra situação ocorreu quando voltava de ônibus de Belo Horizonte para Cláudio e, nas duas cadeiras à minha frente, estavam dois homens – que depois entendi serem seguranças de um estabelecimento de minha cidade – comentando sobre como iriam para a casa de duas mulheres, após o trabalho, sem que suas companheiras – que ficaram em Belo Horizonte – ficassem sabendo. Ainda saliento o vocabulário machista que usavam ao se referirem às mulheres com quem se encontrariam após o expediente. Encontro em Peacock confirmação de minhas impressões:

Nossa noção do dramático deriva-se, em primeiro lugar, de coisas emocionantes observadas na natureza e na vida humana, mas foi refinada pela própria arte do drama, e o resultado é que a vida e a forma de arte são agora indissociavelmente interligadas na ideia. (PEACOCK, 2011, p.207/208).

Peacock também afirma que os dramaturgos “aprenderam, por sugestões da própria vida, o que é um bom enredo. Noutras palavras, exploram para a arte dramática a imagística dramática gerada pela vida.” (2011, p.209). E continua:

E assim ocorre que nossa noção do ‘dramático’ é constantemente influenciada pelo jogo das duas ideias do drama na vida e da qualidade dramática cultivada na arte. E à medida que a palavra assume um significado técnico em relação ao drama, sugere a possibilidade de concentrar vários modos do dramático. (PEACOCK, 2011, p.210).

Nos monólogos aqui apresentados, busquei, na interligação das ações nas cenas e entre os textos dramatúrgicos, tecer um panorama que entrelaçasse as

tomadas de ação que os personagens assumem, tais como: a escolha de Roberta de relacionar-se com Norberto para buscar entender o que se passava com sua mãe, a decisão de Norberto em chantagear o pai de Cleuza e gerar essa relação de dependência e opressão, mas oferecendo ao leitor um universo que lhe permitisse observação atenta e crítica, não exatamente em como o enredo se constrói – uma vez que minha escolha não deixa dúvidas sobre as informações e as relações entre as personagens, pois busquei aproximar-me do teatro “bem-feito” –, mas a respeito dos temas problematizados. Peacock ressalta que: “na ‘ação’ de uma peça, espera-se que as pessoas ‘façam alguma coisa’ e, assim, criem uma concatenação de ações, situações e acontecimentos. (...) Quando as ações, porém, são plenas de consequências, tornam-se dramáticas” (2011, p.211). Assim, nos três monólogos, as escolhas feitas pelas personagens carregam consequências que se entrecrocaram e fazem a história girar, entrelaçando os personagens de Roberta, Cleuza e Norberto.

Segundo Peacock:

O prestígio peculiar da ‘ação’ no drama não resulta apenas do sentido objetivo de alguma coisa acontecendo ou de pessoas criando movimentação, mas origina-se de um sentido geral de destino e de fatalidade nas ações que têm consequências importantes. (PEACOCK, 2011, p.211).

Tais consequências exprimem sua importância para o enredo dos três monólogos e suas interligações, bem como trazem sua importância para a problematização da realidade compartilhada no teatro dramático. Tomando como exemplo, cito a escolha de Roberta ao se relacionar sexualmente com Norberto: tal decisão tem efeitos tanto para o próprio texto, quando para o leitor. A ação de Roberta influi fortemente na tensão do enredo da peça e faz com que Norberto, na intimidade, revele o passado que até então ela desconhecia, alimentando ainda mais sua raiva e fazendo com que Norberto caminhasse para o trágico fim.

Crio essa situação para possibilitar ao leitor possíveis questionamentos que desnaturalizassem realidades semelhantes à sua volta. Ao atingir o trágico e encadear as ações de maneira com que as escolhas se tornem irreversíveis, sugiro ao leitor/espectador perceber a brutalidade de situações opressoras e seus efeitos, tanto para quem passa por essas situações quanto para a sociedade e seu núcleo machista que se organiza em volta de situações semelhantes, naturalizando-as.

4.5O teatro político

Parto ainda dos apontamentos de Lehmann (2009) e encontro um disparador interessante:

(...) o fato de pessoas politicamente oprimidas aparecerem no palco, não torna o palco político. O fato de se notar em uma encenação o engajamento político do diretor como pessoa, o fato de ele assumir publicamente uma posição é louvável, mas não é essencialmente diferente do que ele poderia fazer em outra profissão. (LEHMANN, 2009, p.7).

Essa provocação de Lehmann me fez repensar toda a criação dos monólogos, relê-los de modo a revisitar o processo de criação, quando mirei um horizonte artístico, poético e político. Para fazer esse contraponto e entender se, de fato, a minha experiência dramaturgica é política, recorro à definição que Pavis oferece acerca desse tipo de teatro: “uma vontade de fazer com que triunfe uma teoria, uma crença social, um projeto filosófico. A estética é então subordinada ao combate político até o ponto de dissolver a forma teatro no debate de ideias” (PAVIS, 2017, p.393).

Partindo daqueles dois apontamentos, considero que a intenção política dos monólogos de Roberta, Cleuza e Norberto encontra-se na “na vontade de fazer com que triunfe uma teoria”, ou seja, na vontade de ouvir a voz que não se ergue. Lehmann elucida:

É político o que, desde a linguagem até as leis, direitos e deveres, dá um campo de regras para um consenso potencial. Se isto for verdade, o teatro político deveria ser entendido como uma prática não da regra, mas da exceção. Somente a exceção, a interrupção do que é regular deixa a regra à mostra e lhe empresta de novo, mesmo que indiretamente, o caráter de questionabilidade radical, esquecido na pragmática contínua de sua aplicação (...). (LEHMANN, 2009, p.8).

Minha construção dos monólogos aproximou-se do teatro político, reitero, quando afirmei escolhas: dramaturgo homem, branco e do interior, trabalhei a partir da observação atenta do mundo compartilhado, na intenção de escancarar as situações de opressão. Gostaria de fazer sobressair, como sugere Pavis, os discursos das mulheres que buscam empoderar seu corpo e sua sexualidade, e legitimar seus dizeres diante de uma sociedade que naturalizou a discursividade machista e patriarcal.

A elaboração cênica e o entrelaçamento das circunstâncias dentro da dramaturgia mostram o que desejo, na procura da minha poética no limiar do que pode ser político, poético e artístico. Talvez, como percebi em meus estudos teóricos, o que pretendo problematizar não está em cena, nem mesmo busca respostas na construção do enredo e no encadeamento das ações, mas alimentaria a cena e seus desdobramentos.

Em última análise, o teatro político denunciaria o estado de exceção, como Koudela aponta e é afirmado por Lehmann:

Denuncia-se, e é disso que se trata, o estado de exceção, a loucura, a transgressão da atitude 'espiritual' como a regra oculta, a medida dominante da circulação social. O susto não é digerível, porque ele não ataca extremos ('inconvenientes'), e sim expõe, com o auxílio do extremo, o cerne da própria socialidade. (LEHMANN, 2009, p.13).

Criar dramaturgia com uma mulher que se apodera de sua sexualidade, ao lado de uma mulher que está aquém da religiosidade e do discurso do homem, ao mesmo tempo em que caracterizo a personagem de um homem que se utiliza de seu pretensio primado social para ser aquele que manda, significa para mim adentrar o cerne da realidade interiorana e construir dramaturgicamente o que penso sobre isso. O discurso machista, moralizante, patriarcal, religioso, da castração de direitos das mulheres, empobrecendo possibilidades e formas de expressão e existência, posto em cena, busca potência dramátúrgica questionadora.

4.6 O trágico

Ao escrever acerca do trágico, Pavis faz uma distinção necessária. O trágico é, antes de tudo, “princípio antropológico e filosófico que se encontra em várias outras formas artísticas e mesmo na existência humana.” (PAVIS, 2017, p.416), sendo observado também no exercício teatral. Segundo o autor, o trágico sempre encontrará uma dicotomia: “uma concepção literária e artística do trágico relacionado essencialmente à tragédia” (ARISTÓTELES *apud* PAVIS, 2017, p.416) e “uma concepção antropológica, metafísica e essencial do trágico que faz decorrer

a arte trágica da situação trágica da existência humana, concepção que se impõe a partir do século XIX.” (PAVIS, 2017, p. 416).

Assim, entendo o trágico como ponto fundamental na criação dos monólogos. O trágico se estabelece na relação de opressão e agressão entre Norberto e Cleuza e, posteriormente, em relação à Roberta. Por fim, o trágico alcança seu ápice quando Roberta decide matar Norberto – mas acaba por ver sua mãe morta naquela mesma situação, falhando o *Grand Finale* que havia planejado. A decisão de matar Norberto é um ponto que considero como um gatilho e que aponta para o desfecho trágico que o texto de Roberta traz para os demais personagens; mas será no monólogo de Cleuza que, posteriormente, poderá entender que ela também assumiu esse papel trágico.

Quando faço com que Cleuza entre na casa em chamas, construo tal situação em nome do desejo dela querer se certificar de que Norberto estaria morto, estando disposta a matá-lo. Ao fazer essa escolha, Cleuza também acaba morta. Assim, analiso o trágico nas construções de Roberta, Cleuza e Norberto sob duas possibilidades: primeira, a agressão e a opressão de Norberto; e segunda, a decisão de Roberta e de Cleuza em assassiná-lo, sem imaginarem que cada uma fez o mesmo plano.

Busquei, na construção desse ambiente de imposição de poder e força para Norberto, entretecer realidades compartilhadas que observei na minha vivência interiorana, presente nos mais triviais assuntos do dia a dia, por vezes. Estabelecer essa relação indica o trágico das relações humanas tais como elas são na sociedade patriarcal e machista, no entanto na direção daquilo que Pavis chama atenção: “a ação trágica comporta uma série de episódios cujo o encadeamento necessário só pode levar à catástrofe” (PAVIS, 2017, p.417) – catástrofe que busquei construir como mola propulsora para suscitar questionamentos frente à uma realidade compartilhada.

O aspecto trágico a partir do desejo de Roberta e Cleuza assassinarem Norberto abre campo para uma outra discussão. Afirma Pavis: “Qualquer que seja a natureza exata das forças em confronto, o conflito trágico clássico sempre opõe o homem e um princípio moral ou religioso superior.” (PAVIS, 2017, p.417). Nos monólogos que escrevi para Roberta e Cleuza, as forças confrontantes estão não

só entre elas bem como, para a primeira, na agressão masculina; já para a segunda, além da agressão, encontramos o peso do viés religioso.

Sobre este ponto, Pavis recorre a Hegel e afirma que “o verdadeiro tema da tragédia é o divino, não o divino da consciência religiosa, mas o divino em sua realização humana através da lei moral.” (HEGEL *apud* PAVIS, 2017, p.417). Acredito que é interessante ressaltar que, na construção dos três monólogos, eu acrescentaria que o trágico está para a relação com o divino – na fala de Cleuza – não somente naquilo que Pavis afirma que Hegel chama de “consciência religiosa”, mas, principalmente, Cleuza está em relação com o divino e a “sua realização humana através da lei moral” – ou até mesmo moralizante, cerceadora.

Encontramos ainda em Pavis: “O trágico é, portanto, tanto a marca da fatalidade quando a fatalidade livremente aceita pelo herói: este resgata o desafio trágico, aceita lutar, (...) está disposto a morrer para afirmar a sua liberdade.” (PAVIS, 2017, p.417). Penso que propus que Cleuza assumisse esse papel quando, em seu texto, decide matar Norberto; no texto de Roberta, revelo ao leitor que Cleuza entra correndo na casa em chamas: “Por seu sacrifício, o herói se mostra digno da grandeza trágica.” (PAVIS, 2017, p.417).

Nas definições de Pavis, para o trágico há ainda o seguinte apontamento: “A regra de ouro para o dramaturgo, é, seja como for, apresentar heróis nem demasiado culpados, nem completamente inocentes.” (PAVIS, 2017, p.418). Nas construções de Roberta, Cleuza e Norberto busquei um cuidado no manejo das construções cênicas de modo que essas personagens não ficassem reféns de suas incapacidades, e não se valessem tão somente de seus trunfos. Aqui, a definição de herói deve ser entendida como o herói trágico que Pavis nos apresenta em seu dicionário, quando recorre novamente a Hegel para evocar que o herói “concentra em si uma paixão e um desejo de ação que lhe serão fatais.” (HEGEL *apud* PAVIS, 2017, p. 193).

Desenhei a dramaturgia de modo que Roberta e Cleuza assumem, em certo trecho de suas narrativas, um papel de protagonismo diante das circunstâncias estabelecidas, às quais se mantinham antes submissas. Roberta, quando decide relacionar-se com Norberto e posteriormente matá-lo, e Cleuza quando também decide assassinar o companheiro. As atitudes tomadas – determinantes no desenrolar dos fatos que construí – confirmam o perfil heroico,

como sugere Pavis, mantendo ainda as particularidades das personagens que foram grandemente implicadas pela trama que revela conflitos entre duas mulheres e um homem. Não quero tomar as personagens como tábula rasa e apresentá-las como se possuíssem verdades de um sentido único, pois cada uma delas assume uma função social estabelecida por mim como dramaturgo, e não encarnam em si sentimentos únicos e pré-determinados, algo que reduziria meu discurso autoral.

Portanto, o que busco ao criar aproximações entre a teoria teatral e os monólogos “A história da mulher dos cabelos de fogo”, “A senhora debaixo da mão de Deus” e “O monstro habitual” é a construção de uma poética. Contar com pressupostos teóricos e aliá-los à prática dramatúrgica na elaboração deste Mestrado foi importante para a construção de minha identidade como dramaturgo. Procurei um despertar: conhecer outros dizeres, autores e horizontes, contemplar um panorama político, poético e artístico, em uma forma de expressão teatral que me implicasse, que me colocasse de fato na construção dramatúrgica.

Os monólogos criados, no ambiente do teatro dramático, possuem intencionalmente um tom didático, na direção de uma tese que acredito ser importante veicular: em favor de uma construção teatral política que ofereça aos leitores o efeito de espelhamento de uma realidade compartilhada, imaginando que possam ser estabelecidas as liberdades individuais para todos, de modo a conduzir suas vidas, suas intimidades, suas sexualidades como bem entenderem, dentro do acordo social legítimo e democrático.

5 CONCLUSÃO - O QUE FOI O PROCESSO DESTE MESTRADO E MEU PROJETO DE FUTURO

Desde que ingressei no programa de pós-graduação da escola de Belas Artes da UFMG para o Mestrado, via esse processo de dois anos como uma nova etapa que envolvia um descortinar de novos dizeres e o desafio por descobrir uma poética enquanto dramaturgo. O trabalho desenvolvido, a convite da orientação, de maneira processual, me permitiu pensar em outra chave, algo que ainda não havia vivenciado em minha formação: o trabalho que se constrói à medida em que se caminha. Pude, portanto, permear dizeres e enunciações que ainda não haviam sido reveladas para mim, e percebê-las em suas potências.

O processo deste Mestrado, ao inaugurar outros horizontes, convidou-me a caminhar em um caminho menos percorrido, mas que ainda é o mesmo, como Cortázar e Dunlop apontam na epígrafe por mim escolhida (*apud* MARQUEZ, 2014). Neste outro caminho, pude criar minha pesquisa de mestrado descobrindo-me dramaturgo.

O caminho anterior construído na graduação, mesmo que permeando o teatro dramático, não apontava possibilidades que hoje posso vislumbrar. Entendo que, naquele momento de minha formação enquanto ator e dramaturgo, estava assentado no meio acadêmico tradicional. Percebo na experiência de meu trabalho de conclusão de curso que, com a construção do monólogo “Seis Mezes de Huma Enfermidade”, trabalhei a partir de dizeres e pensamentos de uma “via mais percorrida”.

Nesta dissertação, desenvolvi outros dizeres potentes por meio de um outro caminho “menos percorrido” que, a partir de agora, estarão em minha atuação profissional como dramaturgo e ator. Partindo de um desejo, os olhares voltados para a concretude, para o outro e para o mundo. Terrenos férteis e norteadores de uma pesquisa em processo.

Na participação dos encontros semanais no AGACHO – Laboratório de Pedagogias Teatrais, vivenciando a atmosfera de pesquisa e no convívio com os pesquisadores que por lá passaram durante os anos de 2016 e 2017, percebi as novas lentes que a orientação me apresentou. O encontro com Marina, professora que não conheci como graduando, foi o pontapé inicial, o disparador de novas

questões, novos olhares, novos modos de discursividade e de ser e estar no mundo. Também sob os olhares dos professores Vinícius Lírio e Luiz Otávio Carvalho, professores do exame de qualificação, pude avançar na busca pela autoralidade, em diálogo com o que Marina pôde me descortinar.

O processo se mostrou difícil inúmeras vezes, voltando sempre a um passo zero, nadando contra a maré, navegando em círculos; inicialmente não atentava para o que se apresentava à minha volta. Lançar o olhar ao outro foi primordial para que eu escrevesse as dramaturgias aqui apresentadas. Ao mirar o outro, pude entender que esse processo acontecia numa via de mão dupla: descobrir o outro e redescobrir-me, num panorama autobiográfico como Boal nos convidou. Procurar questões e problemas dessa realidade da qual compartilho e elaborar a vida mesma como dramaturgia foi o mote do meu aprendizado.

Foi especialmente após a banca de qualificação que esta dissertação assumiu a forma como se apresenta agora. E o processo de elaboração das criações dramáticas ofereceram momentos de crise, que no caminhar, puderam gerar momentos de crescimento e descoberta. A criação dos monólogos de Roberta, Cleuza e Norberto foram muito caros para mim, primeiramente pela temática, mas também pelo desafio de construir três dizeres que contassem uma mesma história, segundo diferentes pontos de vista. Fazer com que todas as informações importantes em relação às personagens estivessem em sintonia nos três monólogos foi uma tarefa muito enriquecedora; portanto realizei leituras e releituras dos textos criados, procurando sintonia com o enredo central dos monólogos e, em seguida, conversando com a teoria do teatro dramático.

Pensadores e dramaturgos me emprestaram peças para compor o caminho-mosaico por onde quero caminhar daqui para a frente. Pude aliar teoria e prática amparado pelo olhar cuidadoso da orientação e, principalmente, me senti capaz de caminhar seguindo o meu desejo.

Dialogar com os teóricos visitados me ofereceu momentos de discussão comigo mesmo e de análise sobre como entendia o teatro e os termos desse horizonte artístico. O exercício de ler e conversar com os autores permitiu o amadurecimento de ideias que foram primordiais para esta dissertação e este modo de fazer me acompanhará em minha trajetória.

Este trabalho, que se deu “na acontecência”, me colocou diante de um horizonte que, como ator-dramaturgo, acredito ser importante e necessário: buscar um trabalho na tríade de um pensamento político, poético e artístico para os artistas que, no momento atual, buscam exercer sua profissão. O processo me proporcionou cuidado ao pensar sobre questões que estão tão próximas a mim, homem interiorano em Cláudio, Minas Gerais, e torná-las molas propulsoras para meu ofício.

O esforço de fazer com que aspectos artísticos, poéticos e políticos estivessem encarnados na escrita do Mestrado, fez com que eu revisitasse e redimensionasse pensamentos e momentos da minha trajetória profissional, assumindo novas possibilidades para o texto dramaturgico e para o teatro dramático.

Tudo o que construí nesta pesquisa de Mestrado agora se apresenta como terreno fértil para uma possível tese de doutoramento na qual poderei concretizar a encenação dos monólogos criados, acompanhando processualmente a criação dos espetáculos, rotinas de ensaios e problematizações sobre o texto dramaturgico: novos olhares sobre a criação das dramaturgias. Também poderei trilhar, na escrita de uma tese de Doutorado, a análise da recepção destes. Essas são possibilidades interessantes como prosseguimento desta pesquisa de Mestrado.

Recompensado, esta é uma palavra que pode traduzir essa vivência. Mas permaneço instigado a continuar, buscar fortalecimento de uma poética, construir processos dramaturgicos e cênicos que estejam voltados para um trabalho que se conecte com um dizer para e com o outro-no-mundo.

Agora percebo que nesses dois anos do Mestrado estive me preparando para alçar um voo. Desde o desejo de concorrer ao processo seletivo, à excitação de ter tido a possibilidade de realizá-lo, até os desafios e reflexões que o processo me ofereceu, foram de grande importância em direção a esse voo. Inaugurar em mim uma outra forma de pensar e fazer disso material de trabalho para minha profissão.

Sou, por fim, um pássaro com plumagens próprias e as poéticas presentes nelas. Agora posso entender melhor que as penas foram surgindo ao longo de tempo, e hoje me constituem tal como sou: uma impressão digital. Sou um pássaro que, à beira do horizonte novo, abro asas para poder alçar voo e seguir na busca da minha autoralidade. Receoso em alçar um novo voo, como em muitos reinícios, mas sentindo-se capaz de seguir o desejo e experimentar.

O que foi este processo de Mestrado? Um convite a voar fora da gaiola.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. Sarau das 9 às 11. Em: *Teatro completo / Caio Fernando Abreu*. Organização Luis Artur Nunes e Marcos Breda. Rio de Janeiro: Agir, 2009a.

ABREU, Caio Fernando. Diálogos. Em: *Teatro completo / Caio Fernando Abreu*. Organização Luis Artur Nunes e Marcos Breda. Rio de Janeiro: Agir, 2009b.

ABREU, Caio Fernando. Reunião de Família. Em: *Teatro completo / Caio Fernando Abreu*. Organização Luis Artur Nunes e Marcos Breda. Rio de Janeiro: Agir, 2009c.

ABREU, Caio Fernando. Zona Contaminada. Em: *Teatro completo / Caio Fernando Abreu*. Organização Luis Artur Nunes e Marcos Breda. Rio de Janeiro: Agir, 2009d.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ANDRADE, Oswald de. O Rei da Vela. Em: *Obras Completas* 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1973a.

ANDRADE, Oswald de. O Homem e o Cavalo. Em: *Obras Completas* 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1973b.

ASSUNÇÃO, Leilah. Fala baixo, senão eu grito. Em: *Da Fala ao Grito*. São Paulo: Símbolo S.A. Indústrias Gráficas, 1977a.

ASSUNÇÃO, Leilah. Jorginho, o machão. Em: *Da Fala ao Grito*. São Paulo: Símbolo S.A. Indústrias Gráficas, 1977b.

BARTHES, R. *Le Plaisir du Texte*. Le Seuil, Paris, 1973.

BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como Pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro – Memórias Imaginadas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BROOK, Peter. *O Espaço Vazio: um livro sobre o teatro: moribundo, sagrado, rústico, imediato*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.

CORONEL, Luciana Paiva. MARTINS, Gabriel Silveira. Resistência e representação da prostituição na obra de Plínio Marcos. Em: *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, Dossiê nº 20: Resignificando histórias, p. 60-70, jul. 2017.

FURLAN, Reinaldo. FURLAN, Annie Simões R. *Arte, linguagem, e expressão na filosofia de Merleau-Ponty*. ARS (São Paulo). vol.3, no.5, São Paulo, 2005.

JOUVET, Louis. *O Comediante Desencarnado* – Reflexões de um ator itinerante. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

KRISTEVA, J. (1969). *Semiotiki Recherches pour une Sémanalyse*. Le Seuil, Paris. [Trad. bras., Perspectiva: São Paulo, 1974.]

LEHMANN, Hans-Ties. *O Teatro Pós-Dramático*. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no Texto Teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Scheff* / Hans-Ties Lehmann; [tradução de Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento]. São Paulo: Perspectiva, 2009. – (Coleção Estudos; 263).

MACHADO, Marina Marcondes. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. *Sala Preta*, Brasil, v. 2, p. 260-263, nov. 2002.

MACHADO, Marina Marcondes. Só Rodapés: um glossário de trinta termos definidos na espiral de minha poética própria. *Revista Rascunhos*, Uberlândia, v.2, n.1, p.53-67, jan/jun. 2015.

MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2008.

MARCOS, Plínio. *O abajur lilás / Oração para um pé de chinelo*. São Paulo: Editora Parma, 1969.

MARQUEZ, Renata M. *O Mapa como Relato*. Curitiba: Revista Ra' e Ga. v.30, p.41-64. Abr/2014.

PAVIS, Patrice. (1947) *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEACOCK, Ronald. *A Arte do Drama*. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

RODRIGUES, Nelson. A Falecida. Em: *O Teatro completo de Nelson Rodrigues*. vol.3: Tragédias Cariocas I. Organização e introdução Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; [Brasília]: INL, 1985.

RODRIGUES, Nelson. Perdoa-me por me Traíres. Em: *O Teatro completo de Nelson Rodrigues*. vol.3: Tragédias Cariocas I. Organização e introdução Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; [Brasília]: INL, 1985.

RODRIGUES, Nelson. Os Sete Gatinhos. Em: *O Teatro completo de Nelson Rodrigues*. v.3: Tragédias Cariocas I. Organização e introdução Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; [Brasília]: INL, 1985a.

RODRIGUES, Nelson. Boca de Ouro. Em: *O Teatro completo de Nelson Rodrigues*. vol.3: Tragédias Cariocas I. Organização e introdução Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; [Brasília]: INL, 1985b.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

MÚSICAS

BRAGA, Evaldo. Pantera. Intérprete: Evaldo Braga. *Eu não sou lixo*. Álbum: O ídolo negro. vol.2. Gravadora: Polydor (LP). 1972.

CATTO, Filipe. Intérprete: Reginaldo Rossi. *Garçom*. Álbum: Grandes Sucessos: Ao Vivo. Gravadora: Polydisc (CD). 1998.

CHAVES, Aylce; MARQUES, Paulo. Intérprete: Núbia Lafayette. *Lama*. Álbum: Núbia Lafayette. Gravadora: Entré/CBS (LP). 1974.

HERNANDEZ, Rafael. Intérprete: Waldick Soriano. *Perfume de Gardênia*. Álbum: Ninguém é de ninguém. Gravadora: Chantecler (LP). 1960.

LIMA, Silvio. Intérprete: Waldick Soriano. *Essa noite eu queria que o mundo acabasse*. Gravadora: Philips (LP). 1963.

SORIANO, Waldick. Intérprete: Waldick Soriano. *Tortura de Amor*. Álbum: Cantor apaixonado. Gravadora: Chantecler (LP). 1962.