



**Universidade de Aveiro** Departamento de Comunicação e Arte  
**2018**

**Andrêza de Lima  
Alves**

***Polifonia, Memória e Órbita Fractal***  
*O trânsito de lembranças como ponte Artista-  
Público.*





**Universidade de Aveiro** Departamento de Comunicação e Arte  
**2018**

**Andrêza de  
Lima Alves**

***Polifonia, Memória e Órbita Fractal.***

*O trânsito de lembranças como ponte Artista-Público.*

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizado sob orientação científica da Doutora Graça Maria Alves dos Santos Magalhães, professora auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.



Dedico este trabalho:

1º A Tia Mazinha, por ser tão linda e generosa. Por me ter ensinado que saber não ocupa lugar, que o conhecimento nos liberta e que sempre haverá algo mais pra baixo, mais pra diante e do outro lado, basta a gente se dispor a ver.

2º A Painho e Mainha (pessoas melhores do que o que eu jamais conseguirei ser), por terem escolhido ser meus pais, por me ensinarem o quanto vale ter asas e por me encorajarem a voar, SEMPRE, mesmo quando discordam do trajeto do voo.

3º A Vôinho e Vóinha, por me contarem histórias, por acreditarem na fantasia e me mostrarem, pela primeira vez, o belo na arte e a arte na vida.

4ª A Tia Má, por me resgatar do mundo dos mortos e me empurrar para o dos vivos. A Tio João, por me antever artista. JAMAIS terei como lhes retribuir.

5º A Almir Rodrigues, por ter me ajudado a perceber que olhar é diferente de ver, que escutar não é ouvir, que a poesia é um ser/estar no mundo, que estar vivo é mais que respirando e que ser artista é OUTRA COISA.

6º A Daniel Machado, POR EXISTIR, por dar ao mundo o “ar de sua graça” e, apenas por isso, me fazer querer ser mais gente e mais digna de me considerar uma pessoa. Por me conceder o privilégio do convívio e a honra da amizade.

Não sei se os mereço, mas sou grata por tê-los.



**o júri**

Presidente

Prof. João António de Almeida Mota  
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Arguente

Prof. José António Geraldo Marques da Silva  
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Orientador

Prof. Graça Maria Alves dos Santos Magalhães  
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro



**Agradecimentos** A Melânia Alves, por ter escolhido ser minha irmã (tão boa, tão linda e tão repleta de amor). A Mariana Leal e a Leticia Amorim, pelo prazer da dança que me fez respirar outra vez. A Ana Paula Sá, pelo ouvido, pelo colo, pelo olhar atento ao meu trabalho, pelas longas conversas, partilhas e amor demonstrado (por ser minha Mommy). A Marcondes Lima, por me conceder a honra de sua amizade, sua confiança e generoso suporte em seus saberes variados. A Quiercles Santana, por estar marcado a ferro e fogo na geografia dos meus dias (por ser meu Daddy). A Pedro Vilela, que a menos de um mês (no mais belo estilo "ninguém solta a mão de ninguém") uniu forças comigo, ou melhor, a Pedro Vilela, que também seguia em sua solidão acompanhada, e me acolheu para passarmos a dividir caminho em ladeiras sem fim, num momento crucial para este trabalho. A Enne Marx, pelo companheirismo e solidária amizade nesses dias frios. A Paula de Renor, pelo modelo (sempre almejado e nunca alcançado), e por, assim como Jorge de Paula e Elias Mouret, ter mais fé em mim do que eu mesma. A Gilberto Brito, por me mostrar o que é, de fato, dividir a cena. A Pedro Custódio, pelas maravilhosas conversas sobre o que ninguém mais fala e pelos suportes de toda ordem, (mesmo tendo sido a pessoa que mais me disse NÃO, em linha reta, na vida). A Camila Leal, Amanda Vasconcelos, Catarina Serrazina e Cristianne de Sá, pelos reencontros. A Rosário Silva, pelo imprescindível afetos e apoio nos primeiros tempos. A José Saramago (o, por enquanto, vivo), pelos copos, almoços, cafés, conversas e, juntamente com Sofia Serrazina e Mariana Ferreira, pelo teto e pelo pão. A Jesus Serrazina, Suzana Serrazina e Mena Ferreira, pela doçura para com o mundo, e a toda à Moita do Gavião, pela acolhida. A Urquiza Alves e Rafael Serrazina, por, constantemente, fazerem colidir os seus limites com os meus, e com isso confirmar em mim o que quero ser. A Pedro Anastácio, por desenterrar minhas costas do amontoado de pedregulhos que teimo em colocar sobre elas. A Valter Ribeiro, por me tirar tantas vezes pra dançar. Aos Mestres de Cultura Popular, pelo exemplo de força na feitura de sonhos. A Hermilo Borba Filho, pela pulsão de vida que foi, é e será. A Angélica Liddell, pela coragem e força de criar fora das normas e do facilmente palatável. Aos Gambuzinos com I Pé de Fora (especialmente Daniel Machado, Mariana Ferreira e Rafael Serrazina, que correram o risco de ir para a cena), por terem aceito lançar-se na descoberta de um “fazer teatro” sem pistas ou mapas prévia e claramente definidos. Ao Resta I e a Paulo de Castro, por terem “comprado meu peixe” com o intercâmbio. A Andréia Veruska e Wagner Montenegro pela parceria. A Janice, por ser minha babá. A Joel, pelo café com bolo, e ao Degrau, pelo escritório. A Helena, Isabel, Ana Miriam e Circolando, por estes 15 dias na Invicta. A Paulo Emílio, por ser a JUPIRA MAIS LINDA que conheço. A todos os alunos que tive, por generosamente me ensinarem a ser professora. A todos os professores, encenadores, espetáculos e colegas de cena. A todos os livros, filmes, músicas, sonhos, memórias e insônias.

A Charlotte, Kate, Xuxa, Madonna, Sherazade, Lino, Nino, Elijha, Gambuzino, Luci, Uma e Joaquina, por melhorarem o mundo.

A todos os que vieram antes de mim e me fazem o que sou. Aos que dividem o mundo comigo e me fazem o que sou. Aos que receberão o mundo de mim e me fazem o que sou. À Arte, pela imensa e eterna generosidade em me dar quase tudo que tenho e sou, e ao Teatro, por ser o meu lugar no mundo. A todas as brigas. A todos os amigos. A todos os meus amores e a todos que me amam/amaram/amarão.

SOU E SEREI ETERNAMENTE GRATA.

PS: Isso é o mais objetiva que consigo ser.



**Palavras-Chave** Memória, artista, público, espectador, saber tradicional, teatro Pós-Dramático, criação colaborativa.

**Resumo** Tendo como eixo central o ato de lembrar, o presente trabalho pretende investigar a relação entre artista e público mediada pela obra ao longo do processo de composição e apresentação de um espetáculo. Será observada a permanente re-estruturação das funções e papéis assumidos pela tríade 'Artista-Obra-Público' nas artes performativas da contemporaneidade, indicando o uso da memória e dos conteúdos individuais acumulados pelas partes envolvidas no ato criativo, não só como fonte de inspiração, mas como agente aglutinador e obra de arte em si.

Tem como pressupostos teóricos o pensamento de Bachelard, Kant, Nietzsche e Platão sobre o ato criativo; os estudos de Bergson e Jung a respeito da memória; as pesquisas de Hans-Thies Lehmann e Lícia Maria Morais Sanchez acerca do *Teatro Pós-dramático* e do *Teatro da Memória*, bem como a obra de Angélica Liddell e de Hermilo Borba Filho. O trabalho prático é desenvolvido a partir dos estudos da Geometria Fractal e da Teoria do Movimento dos Corpos Celestes, tendo como base para os treinamentos os sistemas de *Viewpoints*, o *Ferus Animi // Terra Nova* e as técnicas corporais/simbologias dos artistas do *Cavalo Marinho*.

Tal conjunto de pressupostos e ações foram experimentados ao longo do último ano e meio, em três matrizes criativas: a primeira desenvolvida com alunos-atores, num processo que culminou com o espetáculo (...) *e a vida, afinal, é como as orquídeas*; a segunda, no intercâmbio criativo entre um grupo de teatro português e um brasileiro, que foi realizado em duas etapas, uma no Brasil, outra em Portugal, e que culminou com a criação, com o elenco binacional, do espetáculo *A MULA* (baseado no texto *O Auto da Mula-de-Padre*, do artista pernambucano Hermilo Borba Filho); e por fim, em uma performance cênica intitulada *Quando olhei, era turvo o que se via*, que tomou como fonte de inspiração a novela *Os Ambulantes de Deus*, também de Hermilo Borba Filho, a fim de recriar o curso histórico dos povos originários no Brasil.



**Keywords** Memory, artist, public, spectator, traditional knowledge, post-dramatic theater, collaborative creation.

**Abstract** Having as central axis the act of remembering, the present work intends to investigate the relation between artist and public mediated by the work throughout the process of composition and presentation of a spectacle. It will be investigated the permanent re-structuring of the functions and roles assumed by the triad 'Artist-Public-Work' in the contemporary performative arts, indicating the use of the memory and the individual contents accumulated by the parties involved in the creative act, not only as a source of inspiration but as an agglutinating agent and as a work of art itself.

Having as theoretical presuppositions the thought of Bachelard, Kant, Nietzsche and Plato on the creative act; the Bergson and Jung studies on memory; the researches of Hans-Thies Lehmann and Lícia Maria Morais Sanchez about the Post-Dramatic Theater and the Theater of Memory as well as the work of Hermilo Borba Filho and Angélica Liddell. The practical work is developed from the studies of Fractal Geometry and the Theory of Motion of the Celestial Bodies, based on the training of the Viewpoints systems, the *Ferus Animi // Terra Nova* and the corporal techniques / symbologies of the artists of the *Cavalo Marinho*.

Such a set of presuppositions and actions have been tried over the past year and a half in three creative matrices, the first developed with student-actors in a process that culminated with the spectacle (...) *e a vida, afinal, é como as orquídeas*. the second in the creative exchange between a group of Portuguese theater and a Brazilian, which was carried out in two stages, one in Brazil the other in Portugal and which culminated in the creation, with the binational cast, of the play *A MULA* (based on the text *O Auto da Mula-de-Padre* of the artist from Pernambuco, Hermilo Borba Filho) and finally in a scenic performance entitled "*Quando olhei, era turvo o que se via*", that took as a source of inspiration the novel *Os Ambulantes de Deus*, also of Hermilo Borba Filho, in order to to recreate the historical course of the originary peoples in Brazil.



*Para além da curva na estrada*

## INTRODUÇÃO

1. O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO
  - 1.1 As vozes do retrato
  - 1.2 E o vento soprou e a chuva caiu
  - 1.3 A poesia do percurso
  
2. O TEATRO DA MEMÓRIA
  - 2.1 Das imagens nasce a poesia
  - 2.2 O Teatro de Angélica Liddel
  - 2.3 Hermilo Borba Filho
    - 2.3.1 *Os Ambulantes de Deus*
    - 2.3.2 *O Auto da Mula-de-Padre*
  
3. OS PRINCÍPIOS DA INVESTIGAÇÃO
  - 3.1 Questões I Entre a Imaginação e a Caverna
  - 3.2 Questões II Entre o Sensível, o belo e a Memória
  - 3.3 O Teatro de Tradição Popular de Pernambuco
    - 3.3.1 *Cavalo Marinho*
  - 3.4 Geometria Fractal e da Teoria do Movimento dos Corpos Celestes
  - 3.5 *Viewpoints e o Ferus Animi // Terra Nova*
  - 3.6 Experimento I: (...) e *a vida, afinal, é como as orquídeas.*
  - 3.7 Experimento II: A MULA
  - 3.8 Experimento III: *Quando olhei, era turvo o que se via...*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

I Nota Final

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## ANEXOS

Experimento I: (...) e *a vida, afinal, é como as orquídeas.*

1 Fotos

2 Material Gráfico

3 Links (ensaios, laboratórios, divulgação e repercussão)

4 Texto

Experimento II: A MULA

1 Fotos

2 Material Gráfico

3 Links (ensaios, laboratórios, divulgação e repercussão)

4 Textos / Músicas

Experimento III: *Quando olhei, era turvo o que se via...*

1 Fotos

2 Links (ensaios, laboratórios) Texto – Porto



## REMANSO NO FIM DO MUNDO

Faz silêncio aqui,  
No olho do furacão.  
Em volta, sonhos retorcidos giram.  
Um quadro da parede, um chorão, uma tarde sobre a ponte das Artes ...  
Reconheço a fisionomia fugidia de um amor  
Que se foi há tanto tempo.  
Os olhos, o nariz, tanta ternura,  
Um rastro no espaço curvo.  
Mas aqui faz silêncio,  
No centro do mistério.  
Aos móveis de minha avó,  
Sucedem-se planos pro futuro, roupas que não servem mais, lembranças e azulejos da cozinha da  
minha infância.  
Giram diante de mim, acima de mim e em torno  
Mas aqui nada fala, no miolo só silêncio.  
Se eu sussurrasse agora, Deus ouviria, mesmo que ele não existisse  
Agora giram, aquele último beijo, aquele primeiro olhar, aquela esquina, aquele carnaval, uma  
lembrança de Paris.  
Giram, giram, giram!  
Mas aqui nada se move, no olho do furacão!  
Puro remanso no coração do fim do mundo.  
Em volta de mim, o bailado das dez mil coisas.  
As tempestades passam num segundo,  
Eu sei, assim me disseram.  
Mas aqui, somente o conta-gotas do presente.  
O tempo é esse quartzo rosa que trago escondido nas mãos, desde de que ele me ensinou a amar  
as pedras.  
E não há mais como sonhar,  
Pois as palavras esperança e saudade se misturam num tour de force com galhos secos numa  
espiral de estilhaços.  
Fecho os olhos com extremo cuidado.  
O despudor de um gesto impensado perturbaria a paz no olho do furacão.  
Lentamente, abro os braços.  
As mãos parecem tocar o infinito que gira e gira e gira e gira  
O fim do mundo e o big bang em torno de meus abismos.  
Mas aqui permaneço,  
Na escura raiz do grito.  
Até que chegue a manhã de alguma segunda-feira e eu, vestido pra vida, perceba que está tudo  
novamente em seu lugar.  
(Rodrigo Mercadante – CIA do Tijolo)



**PARA ALÉM DA CURVA NA ESTRADA**



Antes de começar, gostaria dizer que tenho muitos problemas com descrever “motivação”, sempre acho que não é possível medir a importância, corresponder em palavras (nos melhores termos) o que nos move a escrevê-las, expressar, para nós e para quem as avalia, o que realmente representa integrar determinada ação, curso, movimento, ou desenvolver determinado trabalho, explicar como aquilo determinará nossos passos futuros e será divisor de águas em nossas escolhas. Sinto que faltará sempre algo. Um Hiato, ali acontecerá, e, para mim, é exatamente neste hiato que o que realmente nos impulsiona acontece. Mas, ainda assim imperfeitas, vamos a elas, as palavras...

Sou brasileira, mas tenho um contato reiterado com a Europa desde 2007. De lá para cá tenho integrado projetos binacionais com companhias da Holanda, Itália e de Portugal. No desdobramento destes trabalhos, o desejo de produzir obras que solicitem outros critérios de recepção estética tem impresso em minha trajetória como artista, educadora, pesquisadora e produtora uma marca constante. E a necessidade de aprimoramento do instrumental teórico e prático de que disponho para desenvolver tais ações constantemente me sacode<sup>1</sup> de um lado para o outro, sem descanso e sem cansaço.

Como artista, procuro me pautar por escolhas que possibilitem, além do entretenimento, a criticidade. Busco sempre unir encantamento e reflexão, aperfeiçoamento físico e arrojo estético nos projetos em que tomo parte. Em trabalhos como educadora, primo por capitanear processos formativos que encorajem o empoderamento e a autonomia dos grupos com os quais trabalho, bem como a formação continuada de artistas e alunos. Na posição de pesquisadora, defendo a investigação cênica como alicerce para criação, além de o constante desenvolvimento como a principal prática do artista. E como produtora, tenciono estar sempre relacionada a projetos que se proponham a desdobramentos outros, que se projetem no âmbito de sua execução/recepção como algo para além do meramente circunstancial.

E por ter a formação continuada, a investigação e a busca por renovação como *Modus Operandi*, penso ser natural que, à medida que novos desafios se aproximem, tantas necessidades emerjam, expondo limites que solicitam ampliação. E foi atendendo a estas

---

<sup>1</sup> No Nordeste do Brasil, o verbo sacudir = balançar, chacoalhar. Assume também a conotação de jogar. Dizer que foi sacudido é o mesmo que dizer que foi jogado, empurrado involuntariamente em algum lugar.

necessidades emergentes que 15 anos após deixar a universidade (período de dedicação ininterrupta e exclusiva a trabalhos com as Artes Cênicas) me encontrei em 2015 capturada pelo desejo de me colocar sob novos desafios, de investigar e desenvolver trabalhos sob perspectivas outras, de me deslocar para longe do já sabido, de me mover para fora de minha zona de conforto. Tal movimento me fez começar a procurar um programa de pós-graduação que parecesse em sintonia com o que sentia. Cogitei diversas hipóteses, mas, com várias e felizes passagens por Portugal (2007, 2010, 2011, 2015), intui que aqui encontraria algo que me descortinasse novos véus. Então candidatei-me em 2016 ao Mestrado em Criação Artística Contemporânea, da Universidade de Aveiro. E desde o início do curso sigo às voltas com os sentidos, sentidos e sentidos na Arte Contemporânea, e com um grande conjunto de **COMOS?**, na busca por este construto de paradigmas que se inventam e reinventam em uma época de pós-verdade, pós-vivência, pós-contato, e sua interferência nas artes performativas e, em especial, no fazer deste anacronismo que é o teatro (a minha casa).

Comecei este preâmbulo dizendo que sou brasileira, e na atual conjuntura do meu país tal afirmação quer dizer muito, e nunca antes na história assumiu tamanha diversidade em significação. No entanto, neste momento de particular significância, não estou no Brasil. Desde outubro de 2016 estou vivendo um período em Portugal. Acontece que não é qualquer período, é ESTE! (nada mais irônico), e não estar no Brasil pesa de modo incômodo sobre o trabalho que vim aqui fazer, porque esta distância de agora fere a carne e tritura os ossos, impregnando tudo a minha volta com gritos e lágrimas, uma vez que esta atual distância desperta um conjunto grande de sentimentos contrastantes quanto à vida no país, à vida das pessoas, ao estado de exceção implementado e ao porvir...

Isto, e um sem fim de coisas outras, me traz para o ponto onde estou agora, pondo em revista muito do que sou, descobrindo novos horizontes, descortinando possibilidades (sei que este conjunto de expressões é bem clichê, mas paciência, parece que estou, mesmo, vivendo um momento clichê, pois repetidas vezes ao longo da feitura deste trabalho, ao acordar pela manhã ou em flashes entre um livro e um texto, ou ao dobrar uma esquina com o celular na mão, eu olho a rua, o jardim, as paredes do quarto, a escrivaninha, a poltrona, a estante com livros e **ZAZ**... lá estou numa cena de Jodorowsky ou de Nuri Bilge Ceylan...) num incomum ato solitário de criação...

Mas, então, eis-me aqui, hoje, No meio do caminho da minha vida, numa selva obscura, pois a estrada reta fora perdida<sup>2</sup>. E por quê? E não sei...

O que sei é que o desejo de contribuir com a realização de obras que solicitem outros critérios de recepção estética têm, reiteradamente, sido impresso em minha trajetória. E que a necessidade de aprimoramento do instrumental teórico e prático do qual disponho para levar a bom termo tais ações é sempre uma urgência. Sei também que a vontade de contribuir com projetos que efetivamente operem transformações e instaurem uma dimensão poética e uma relação direta com o lúdico e com a fantasia na vida das pessoas é determinante quando me pergunto o que quero fazer.

Assim, como ao longo das práticas da minha vida estive na maior parte do tempo envolta em trabalhos de natureza e densidade dramática as mais diversas, e como hoje, com a defesa da dissertação e apresentação do trabalho prático de criação batendo à minha porta, percebo que desde que aqui cheguei passei por muito poucas e tímidas experiências práticas com o teatro em Portugal (nada que, de fato, me fizesse ativar esse turbilhão de vontades, pensamentos e teorias como motor físico e de ação real me foi dado a experienciar até agora), talvez seja por isso que aqui me encontro. Por, particularmente, me interessar sempre, por todas as coisas que podem operar transformações, para contribuir com crescimento do campo de ação da pessoa de teatro que venho tentando construir em mim, pela crença de que movimentar conteúdos relacionados à seara das Artes Cênicas é sempre importante e urgente ou por perceber na interrelação entre os conteúdos do Mestrado em Criação Artística Contemporânea com o que, acredito, seja um ambiente fértil e uma oportunidade real para o diálogo, a criação poética e a ação direta da arte. Ou simplesmente porque devanear em demasia e desejar com ímpeto o improvável faz de mim o que sou. Por facilmente me encantar com a poesia e com a arte que habita em nós.

É isso, acho... No mais, será um prazer partilhar estas páginas com vocês.

Andrezza Alves. Aveiro, 28 de agosto de 2018.

---

<sup>2</sup> Referência versos de abertura do Inferno; La divina commedia di Dante Alighieri - Vol. I Página 1, de Dante Alighieri. "Nel mezzo del cammin di nostra vita / Mi ritrovai per una selva oscura / Che la diritta via era smarrita".



## INTRODUÇÃO



A ideia principal do presente trabalho foi, tendo como mote o ato de lembrar, desenvolver um conjunto de pontes entre artista, obra, público, na criação/apresentação do espetáculo, bem como investigar a constante redefinição simbiótica dos papéis desempenhados por esta tríade (artista, obra, público) no teatro contemporâneo.

Para tanto, ao longo dos últimos 1 ano e meio, desenvolveu-se experimentação prática, primeiro com alunos-atores, tendo como base a construção colaborativa de uma tessitura dramática que tinha como suporte a obra de múltiplos autores e culminou no espetáculo “(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas.” Na sequência, desenvolveu-se um intercâmbio criativo *Pulando a Cerca*, entre os Gambuzinos com 1 pé de fora (grupo com o qual montei “(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas.”) e a companhia de teatro pernambucana Resta 1 Coletivo de Teatro. O intercâmbio foi realizado em duas etapas, a primeira no Brasil, outra em Portugal, e culminou com a criação conjunta do espetáculo *A MULA* (baseado no texto *O Auto da Mula-de-Padre*, do artista pernambucano Hermilo Borba Filho), e por fim, a criação de uma performance cênica intitulada “*Quando olhei, era turvo o que se via...*”, que tomou como fonte de inspiração a novela *Os Ambulantes de Deus*, do artista pernambucano Hermilo Borba Filho, bem como o Relatório Figueiredo e cartas da missão Jesuíta no Brasil, a fim de recriar o curso histórico dos povos originários em território Brasileiro.

O conjunto das pesquisas teve como base 6 pontos de investigação que se sobrepuseram na composição da cena, sendo eles:

1 – A memória: a minha, a dos atores, a dos espectadores, a do artista que pego como base para o projeto, o conceito de memória coletiva, a memória em si, o ato de lembrar e o que ele implica.

2 – A Geometria Fractal: campo da matemática que se dedica ao estudo das estruturas, características, propriedades e comportamentos dos fractais, um objeto geométrico que não responde às convenções da geometria euclidiana e que, por isso, pode ser dividido em partes que são em si semelhantes ao objeto original. Tais objetos se constituem, no mais das vezes, a partir de um padrão repetido em um processo recorrente ou interativo.

3 – As definições de Arte e do Movimento dos Corpos Celestes (segundo Kant):

Na *Crítica do Juízo de Gosto*, Kant levanta questões acerca dos limites do que

se pode conhecer a partir da nossa faculdade de julgar, faculdade esta que agrega não apenas a razão, mas também a memória e os sentimentos. Além de afirmar que a arte não é, apenas, uma forma de expressão. Ele diz que, para além de uma simples declaração da subjetividade humana, a arte é um indicativo incontestado das afecções do espírito (o Juízo de Gosto, que para Kant é um exercício de liberdade, uma vez que, ao mesmo tempo que não é possível afirmar que está associado às funções que normatizam as faculdades do pensamento, também não é possível determinar que esteja completamente desvinculada das nossas faculdades intelectuais).

No que se refere ao Movimento dos Corpos Celestes, Kant escreveu em *História Geral da Natureza e Teoria do Céu* que o Universo é formado por estruturas que se repetem do menor para o maior e que as órbitas e conjuntos orbitais se organizariam segundo uma lógica gravitacional de atração e repulsão. Tal premissa, que defende a existência de infinitos sistemas de mundos, é uma das formas aceitas para descrever o espaço, ainda hoje, e é conhecida como Hipótese dos Universos Ilhas.

4 – *A Poética do Devaneio e a Poética do Espaço* de Gaston Bachelard: livros nos quais o filósofo francês trata sobre o ato de devaneio, que, segundo ele, ocupa o entre-lugar do sonho e da imaginação, e sobre as divisões simbólicas e imagéticas dos cômodos da casa. Bachelard propõe que o ato criativo acontece em um lugar permeável entre realidade, sonho e imaginação, um “terceiro lugar”, não tangível, mas acessível pelo devaneio e pela arte.

5 – As técnicas corporais e a simbologia dos artistas do *Cavalo Marinho*: espetáculo de tradição popular de Pernambuco, que tem como base o canto, a dança e a representação dramática, no qual os participantes redefinem seus corpos a partir das *Mungangas* (técnicas de contração, descontração e oposição de movimentos), no intuito de promover (a partir de uma visão antropológica do trabalho daqueles artistas) um pensamento acerca das possibilidades, funções e entendimentos da movimentação do intérprete na contemporaneidade.

6 – Pressupostos de composição e isolamento de partes, defendido pelo trabalho com *Viewpoints* e *Ferus Animi // Terra Nova*: segundo os quais todo o trabalho cênico está no ato de permanecer no espaço. Indicativo a partir do qual o artista deve aprender a ler o léxico da experiência cotidiana, as informações do espaço, a experiência do tempo, a familiaridade com as formas, as qualidades e regras da cinética do movimento,

os caminhos da lógica, as histórias construídas, os estados do ser e do sentir, as trocas emocionais (base dos processos de comunicação entre as pessoas). Duas técnicas que procuram perceber estas relações através de uma lente que combina ciência e arte na investigação de um corpo híbrido e poroso que possa absorver e transitar nas diversas esferas das Artes da Cena.

No tocante aos objetivos que impulsionaram esta investigação, podemos elencar como motor inicial o desejo de, tendo como mote a novela *Os Ambulantes de Deus*, do multiartista e teórico do teatro pernambucano Hermilo Borba Filho, desenvolver sistemática de trabalho para realização de um projeto de pesquisa de Mestrado teórico-prático, que visa levantar, propor e mapear referenciais criativos que sirvam como ponte entre a memória do artista e a do espectador, potencializando a experiência estética e a composição do trabalho.

A este motor primeiro, somaram-se outros impulsos, tais como as vontades de:

- Estabelecer investigação prática para a criação de um espetáculo e mapeamento do processo de trabalho que discuta os pressupostos das múltiplas linguagens na contemporaneidade;
- Desenvolver investigação que problematize o lugar do saber prático e do saber teórico no trabalho do intérprete-criador;
- Levantar questões acerca do lugar reservado para o intérprete-criador no teatro feito hoje;
- Investir no processo de pesquisa, tendo por base a ampliação do conceito de permeabilidade na criação contemporânea;
- Estabelecer condições para a criação de trabalho de relevância artística que problematize de forma lúdica e poética temas que questionam a condição humana;
- Registrar em fotos, áudios e vídeo todas as etapas e fases da pesquisa prática;
- Montar um espetáculo a partir das estratégias e ferramentas descobertas ao longo da pesquisa;
- Escrever dissertação para o Mestrado em criação Artística Contemporânea, tendo com base o material levantado;
- Disponibilizar na internet os registros e as pesquisas teóricas fruto do processo de investigação.

Tendo em vista que o Mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro busca conciliar a vertente teórica e a prática artística, mantendo esta dupla valência ao longo do curso e estimulando um plano investigativo que possibilite, inclusive, ser a criação artística o foco central, tendo a presente dissertação de mestrado apenas a função de registro e suporte à obra/criação artística, e que o espírito do curso busca, justamente, ser o de permitir que a reflexão teórica sobre a arte e o fazer arte se possam integrar harmoniosamente numa mesma investigação, é que acredito ter sido possível especular sobre tais questões nos termos que agora apresento. Posso também afirmar que acredito, realmente, que a investigação ora apresentada a este Programa de Mestrado adequa-se a ele, por pretender, a um só tempo, promover um exercício de reflexão acerca da relação estabelecida entre artista e público mediada pela obra e desenvolver um processo de intervenção criativa que tem por base a memória do indivíduo e a multiplicidade de referências da contemporaneidade como motor para processos criativos nas Artes Cênicas. E mais ainda, colocando em perspectiva o caminho que me trouxe até aqui, porque o trabalho em tela versa sobre o barro sobre o qual pisa o artista em sua estrada criativa, a fim de levantar as seguintes questões:

1 – Como o artista pode evocar no público o sentimento de coautoria da obra?

2 – A partir de que mecanismos (interpretativos) a composição do trabalho pode ser partilhada com o espectador ao ponto de cada um ter (como num jogo de montar) o seu espetáculo?

3 – Onde a obra pode abrir espaço para que o sentimento de arte se estabeleça como ponte entre artista e público?

Temas recorrentes, inesgotáveis e sempre atuais para as Artes Cênicas neste contexto de redefinição do lugar do intérprete, bem como das questões estruturantes que as linguagens contemporâneas desencadeiam no que diz respeito à definição dos pressupostos práticos e das teorias que os circundam.

## O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO



## 1.1 As vozes do Retrato

Nos últimos duzentos anos, as Artes da Cena têm passado por um processo de transformação cada vez mais acelerado, talvez pelo seu caráter fugaz (a obra de arte existe apenas enquanto dura a apresentação) e pela necessidade peremptória do contato humano (e o humano estando, ele próprio, em mutação cada vez mais acelerada) para o desenvolvimento dos trabalhos. Estas mudanças têm atingido desdobramentos de alcance exponencial, especialmente depois que o lugar concedido durante séculos ao dramaturgo/libretista e, posteriormente, ao ator/bailarino, passa a ser ocupado, também, pelo metteur en scène<sup>3</sup>, que deixa de ser um simples arranjador de lugares nos quais se deve declamar o texto, cantar as árias ou um ordenador de sequências de movimentos, e passa a ter voz sobre a construção da obra, como uma figura chave.

Muito se tem falado acerca dos procedimentos, temáticas, linhas e expressões levados à cena. Numa sequência imediata ao advento dos chamados Grandes Encenadores do séc. XX<sup>4</sup>, outro sem fim de questões têm sido formuladas quanto ao método, ao corpo, à fala, ao movimento, ao texto e ao próprio lugar do ator, a exemplo do que problematiza o encenador inglês Edward Gordon Craig, com a sua teoria da supermarionete, em *Da Arte do Teatro* (1962).

Deste modo, é desde o surgimento do encenador/coreógrafo no início do séc. XX que cada vez mais se torna presente nas Artes da Cena a ideia de ressignificação a partir do olhar individual, de conceito de cena, de concepção de espetáculo e de encenação como uma criação que se expande para além do texto dramático, do enredo ou do libreto, para além do ator ou do bailarino, e para além de todo e qualquer elemento particular (movimentos como o Surrealismo, o Dadaísmo, o Expressionismo fazem emergir uma nova ideia de teatro, como, por exemplo, teatro brechtiano). Tal movimento chega mesmo a desequilibrar (por algumas décadas) a balança, favorecendo os domínios do encenador/coreógrafo como única voz da encenação ao serviço de quem estariam todos os outros.

---

<sup>3</sup> Encenador. O vocábulo corresponde a um tipo especial de diretor que surge no começo do século XX, na França, com André Antoine, tornando-se o elemento detonador da revolução estética do teatro ocidental do referido século, muitas vezes sendo o inventor de teorias, métodos e princípios da criação cênica. Segundo Roubine (1982, p. 39), o encenador é o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica, é quem aponta os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos.

<sup>4</sup> Terminologia utilizada por Margot Berthold, em sua *História Mundial do Teatro*, no capítulo Do Naturalismo ao Presente (p. 181-349.), ao se referir a figuras icônicas para o teatro mundial, sendo Constantin Stanislavski do Teatro de Arte de Moscou o primeiro a receber tal tratamento no livro.

No entanto, a partir da década de 60 do séc. XX uma nova onda de práticas e teorias relacionadas ao caráter lúdico e coletivo como base primordial para as Artes da Cena propulsiona questões e experimentos que têm como foco o trabalho em conjunto e de experimentações práticas cotidianas. A observação etnográfica e a criação colaborativa passam a equacionar os territórios criativos nesta seara das Artes, fazendo com que o equilíbrio criativo e autoral entre os artífices do espetáculo se estabeleça como em poucos momentos na história das Artes da Cena no ocidente. Conceitos como imersão, tessitura dramática e conteúdos individuais passam a fazer parte do jargão corrente. Práticas e quebras das estruturas espaciais, lógicas e temporais passam a ser cada vez mais frequentes no mundo das Artes da Cena, vide os experimentos no Irã (exatamente no centro do império Persa, nas cidades de Persépolis e no sítio arqueológico de Naqsh-e Rostam) e na África, com artistas de diversas nacionalidades, realizados pelo *Centre for International Theatre Research*, as realizações do *Odin Teatret* e da *ISTA* (*International School of Theatre Anthropology*), a criação da *CARTOUCHERIE · Des fabriques de théâtre et de danse au cœur du Bois de Vincennes...* e as práticas do *Théâtre du Soleil*, do *Tanztheater Wuppertal*, do *Centro de Pesquisa Teatral* e do *Teatro Popular do Nordeste*, para citar alguns. É claro que todos estes grupos/projetos tiveram um idealizador inicial, respectivamente Peter Brook, Eugênio Barba, Ariane Mnouchkine, Pina Bausch, Antunes Filho, Hermilo Borba Filho. Para além destes, podemos falar ainda em Robert Wilson, Tadeusz Kantor, Jan Fabre, Jan Lauwers, Frank Castorf, Rimini Protokoll, *Societas Raffaello Sanzio*, *Théâtre du Radeau*, *Forced Entertainment*, Christoph Marthaler, René Pollesch, Angélica Liddell e um mundo de outras referências que trazem como veio primordial o entendimento do caráter coletivo das Artes da Cena. Acreditar no conjunto a serviço de um projeto, de uma ideia, da busca por uma epistemologia do fazer para as Artes da Cena é um componente que os distingue. Cada um desses e de outros grupos espalhados pelo mundo, segundo sua vertente e verdade (no confronto diário com imagens midiáticas), pergunta-se: *Qual é a especificidade teatral?* E a busca por responder a esta questão direcionou as Artes da Cena para uma transformação sem precedentes em seu *modus operandi*. Transformação esta que o alemão Hans-Thies Lehmann nomeia, na década de 90 do séc. XX, como Pós-Dramático<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Conceito utilizado pela primeira vez em 1991, no prefácio do livro *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der Antiken Tragödie* (*Teatro e Mito: A Constituição do Sujeito no Discurso da Tragédia Antiga*), no qual Lehmann trata das noções de pré-dramático e pós-dramático, observando que existiam muitas correspondências e analogias entre as duas.

## 1.2 E o vento soprou e a chuva caiu

Lehmann diz que escreveu o livro *Teatro Pós-dramático* (2007) no intuito de auxiliar os criadores que tentavam se localizar entre conceitos e palavras pré-existentes ao seu modo de criação, tendo como foco os trabalhos artísticos experimentais no teatro e na performance. Segundo ele, tais produções, das quais era testemunha ocular, mereciam ser compreendidas e avaliadas de maneira mais abrangente que o usual. Em várias circunstâncias, o livro de Lehmann é utilizado como uma justificativa e defesa desqualificada de todos os tipos de performances aparentemente destrutivas, desconstrutivas, fragmentárias e não-literárias – o que, segundo ele, nunca foi a sua intenção. Infelizmente, nisto Lehmann não está só: Stanislavski, Peter Brook, Artaud e tantos outros também têm seus escritos distorcidos por não serem percebidos à luz da prática e do tempo. Assim, e ao contrário do que, por vezes, ocorre na interpretação dos seus escritos, o autor defende que “a poética do teatro pós-dramático, que é constituído por sua descrição, é uma coisa, a qualidade artística (mesmo que agora não seja mais fácil fazer uso desse termo sem grande precaução) é outra” (LEHMANN, 2004, p. 04).

Como o estudo foi escrito tendo por foco principal os profissionais da área, há longas e detalhadas elaborações teóricas, e como, tanto no momento de sua escrita quanto hoje, podemos dizer que se trata de uma poética em construção, uma série de questões mantiveram-se em aberto no livro, à espera de futuras discussões. Isto, de certo modo, abriu caminho para um conjunto de francos mal-entendidos e frases feitas, tais como: o pós-dramático é não-textual, o pós-dramático termina com todo o drama, entre outras. Porém, segundo Lehmann, a partir do momento em que se estabelece o entendimento do conceito de pós-moderno como intrínseco ao pensamento sobre os nossos dias, a concepção de teatro pós-dramático mostra-se útil e aplicável a uma quantidade imensa de atividades cênicas.

Mas, então, o que seria o pós-dramático? Para o seu criador “O” teatro pós-dramático não existe. A teoria do teatro pós-dramático reúne uma grande diversidade de formas e estéticas cênicas, razão pela qual não se pode falar sobre uma estética pós-dramática, nem mesmo sobre o papel dos atores no teatro pós-dramático, ou da questão do texto no teatro pós-dramático. Todas essas questões só podem ser respondidas de

acordo com a forma específica com que cada experiência teatral é trabalhada. A palavra descreve estéticas e estilos da prática teatral e tematiza a escrita, o drama escrito ou o texto teatral apenas de forma marginal. Há formas de teatro pós-dramático com textos dramáticos – na realidade, com todos os tipos de texto. Além disso, o livro descreve uma variedade de formas teatrais que vão desde a apresentação des-dramatizada de textos dramáticos até a formas que não dependem de modo algum de um texto dramático pré-definido.

Lehmann acredita que (tendo em vista a multiplicidade de vertentes e as transformações em progressão geométrica alcançadas pelas Artes da Cena) o que aconteceu com o teatro dramático é algo semelhante à fotografia da explosão de uma estrela (a qual capta milhões de estilhaços). Ele afirma que

*“todos os pedaços e fragmentos dele: o corpo, a voz, o espaço, o movimento, o tempo, a duração, a velocidade, a gestualidade, a mímica, os figurinos. Todos os elementos que antigamente formavam a totalidade do teatro dramático, agora estão liberados e podem alcançar e realizar novas conexões. Um determinado tipo de teatro trabalha apenas com espaço e corpo, um outro apenas com gestualidade e música, e assim por diante. É uma situação de criatividade extraordinária. Essa criatividade se tornou muito visível no teatro entre os anos 60 e 90” (Idem, p. 06).*

Diz ainda que, atualmente, as Artes da Cena redescobrem formas de expressão que existiam na época do pré-dramático, bem como do essencialmente dramático, e esta é uma das razões que pelas quais pode-se distinguir a noção de pós-dramático, que tem três níveis diferentes de compreensão:

- 1 – A noção que abrange as mais diversas expressões cênicas, desde os anos 1960.
- 2 – A noção que se encaixa na sucessão de ideias oriundas dos conceitos de *pré-dramático*, *dramático* e *pós-dramático*<sup>6</sup>.
- 3 – A noção que propõe um descolamento entre as Artes da Cena e o duro peso da obrigatoriedade continuidade (do começo, meio e fim) e da noção encaixotante de todo harmônico, tal qual defende Aristóteles: “A beleza – seja a de um ser vivo, seja de qualquer

---

<sup>6</sup> Para Lehmann, essa sequência “pré-dramático, dramático e pós-dramático” não pretende instaurar uma concepção hegeliana do mundo. Trata-se da descrição de um desenvolvimento específico, ocorrido na Europa.

coisa que se componha de partes – não só deve ter estas partes ordenadas mas também uma grandeza que obedece a certas condições”(1951, cap.VII). Bem como a aproximação das Artes da Cena em seu caráter primordial de festa encontro e celebração.

Deste modo, uma das questões que se colocam é que para Lehmann vivemos hoje uma *Babel* das formas e dos modos nas Artes da Cena. E felizmente não temos mais nenhuma academia ou governo que possa nos dizer como elas devem ser. Esta liberdade de possibilidades e de escolhas não vinculadas a um conceito de que o belo (e, por consequência, a arte) só pode ser belo se ele constituir um todo ordenado, para o autor, é o agradável apontar de novos horizontes e posicionamentos de mundo. Afinal, a arte existe porque o ser humano sempre procura novas formas para sua existência, o que torna a defesa da arte em si um ato, para além de estético, político, pois o ser humano tem que ter o direito de expressar as suas experiências. Assim, pensando nos termos que o pós-dramático nos propõe, esta *Babel* nos amplia, pois as Artes da Cena (qualquer que seja) são uma espécie de convite ao outro para compartilhar um tipo de experiência no qual encontramos fragmentos da realidade que, de alguma forma, estabelecem comunicação com a plateia. A este ato de encontro, Lehmann diz que gostaria de chamar de pós-dramático.

Nesta linha de pensamento, também pode-se dizer que o aspecto fragmentário encontrado nas Artes da Cena no pós-dramático tem uma potência e um valor crítico, pois provoca a participação do público de uma forma aberta, muito distinta da forma fechada que a noção de cosmo fictício provoca. Onde existe o fragmento existe a provocação para que se complete, que se acrescente algo. Onde não existe coerência, a imaginação cria contextos, conexões. Por isso, o fragmento torna-se algo muito importante. Porque ele se opõe ao espetacular (no sentido negativo, se relacionamos com a noção do espetacular da teoria da sociedade do espetáculo, de Guy Debord). Mas o fato é que, para Lehmann, em essência, o pós-dramático tende a superar as relações tradicionais com o espectador e passa a contar com ele numa condição de espectador que, independente das formas e escolhas estabelecidas pela obra, não é tratado por ela como alguém que apenas recebe, mas, outrossim, como alguém que, munido de todo o

arsenal que o constitui (imaginação, memória, corpo, voz, sentidos, presença), é coautor do espetáculo<sup>7</sup>.

### 1.3 A poesia do percurso

Dentro do conjunto das Artes da Cena, para Hans Thies-Lehmann o “teatro significa tempo de vida em comum que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente” (2007, p. 18).

Como é de amplo conhecimento, existem muitas formas de teatro e muitas culturas teatrais para além da europeia (as práticas da China, Japão, Índia, África e América Latina, especialmente no que tange à tradição popular, que traçam uma outra construção e desenvolvimento, mas este é um tema por demais amplo que merece uma abordagem particular). O fato é que hoje estamos em um momento da história no qual a noção do dramático, conforme a tradição clássica, transformou-se por inteiro, e é através (e por causa) desta consciência que o Teatro adquiriu da situação teatral que as fronteiras entre arte e vida começam a ser borradas. É necessário, todavia, destacar que o foco principal não se encontra (como ocorreu com as performances dos anos 60) em criar uma arte que se diz configurar-se como a própria vida. Não é isto que está em tela. A pergunta que é feita entre os limites de arte e vida visa, somente, detectar as lacunas, contradições e rachaduras perceptíveis no sistema artístico e social. Deste modo, o teatro pós-dramático questiona o alcance do impacto da arte na vida, bem como o da vida na arte. Sob a égide dos mais diversos nomes, uma vez que debate-se hoje sobre o teatro de imagens, o teatro de vozes, o teatro de coros e o teatro monológico, existem performances de longa duração, o teatro multimidiático e as novas formas de documentário, o teatro com atores não profissionais, o teatro pop (o artista alemão Heiner Goebbels, por exemplo, é compositor e diretor, e ele diz compor sua música como teatro e entende seu teatro como música), o teatro com vídeo, o teatro-dança (que se tornou referencial por toda parte); atualmente existem as extensões do teatro na internet, nos computadores; o

---

<sup>7</sup> Esta coautoria não reside na antiga noção de participação na cena, segundo a qual interação trata apenas de levar o público para a cena, ou de fazer-lhes perguntas. O que Lehmann aponta é uma alteração epistemológica do sentido de público e de criação. O papel do artista na composição chega até determinado ponto no qual a obra se estabelece. Dali por diante, é ela (a obra) quem apresenta suas demandas. Artista e público se conectam, então, para dialogar com o que ali se apresenta (que tanto pode ser pular de um pé só quanto preencher lacunas mentalmente), que vai variar de acordo com cada obra, com cada récita, com cada contexto. O mais importante é que é a atitude que muda.

teatro como jogo, o teatro de objetos, entre muitas outras formas. Pode-se ainda falar de formas híbridas do teatro (em zonas fronteiriças com o circo, a dança e as formas animadas, e misturando-se a instalação ao teatro – um veio do qual também as artes plásticas começam a se apropriar), além das diversas formas teatrais muito próximas à performance (visto que a própria performance, ao prescindir do objeto em favor da experiência, carrega em seu nascedouro a essência primordial das Artes da Cena), chegando ao ponto (inevitável, na minha opinião) em que não é mais possível aplicar a distinção antiga de teatro para separá-lo da atual performance.

Deste modo, o teatro de agora, consciente de suas próprias características ficcionais (infinitas e em expansão), começa a jogar com elementos hiper-realistas que por vezes confundem tanto o espectador quanto os artistas. Até que ponto determinado acontecimento fez parte do espetáculo ensaiado e até que ponto ele se deu de modo espontâneo e com um grau do imponderável ou da realidade pragmática? Cada vez é menos possível e importante dizer. E isso acontece, entre outros motivos, em função do novo lugar ocupado pelo espectador, que foi alçado à condição de coautor da cena, do conjunto da obra. E diante de tais circunstâncias a delimitação antiga entre o que seja teatro (momento ensaiado que faz parte de uma ficção) e o que constitui o presente pragmático não é mais tão facilmente detectável.

Estas constatações acerca da concepção de Pós-Dramático, bem como de sua pluralidade e complexidade, resultam no reconhecimento de que, no conjunto desta epistemologia criativa, o encontro com o indivíduo e com o que lhe constitui é o ponto consonante e deflagrador, não só para os processos criativos, mas também para as relações entre artistas, público e obra, por díspares que sejam os trabalhos levados à cena.



## O TEATRO DA MEMÓRIA<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Termo cunhado por Lícia Morais Sánchez, seguidora de Pina Bausch, que após a experiência no Wuppertal Tanztheater, desenvolveu seu próprio método de dramaturgia, inspirado no modelo de pergunta e resposta da coreógrafa alemã.



Segundo Bachelard, “as verdadeiras imagens são gravuras. A imaginação grava-se em nossa memória. Elas aprofundam lembranças vividas, deslocam recordações vividas, para se tornarem lembranças da imaginação” (2008, p. 217). Partindo desta premissa, e ainda de que “sempre, imaginar será mais que viver” (Idem, ibidem), e lançando mão de uma construção colaborativa da tessitura cênica<sup>9</sup>, tendo sempre o indivíduo (artista/público) como base, a Dramaturgia da Memória acredita no conceito de memória como um meio de atualização do passado através de uma imagem carregada de sentidos para o tempo presente. Nesta construção, a memória é usada como objeto de entrelaçamento entre acontecimentos de dois mundos (o vivido e o imaginado).

## 2.1. DAS IMAGENS NASCE A POESIA

As construções que partem do trabalho com a memória (e nesta vertente, a brasileira Lícia Morais Sánchez divide espaço com outros tantos criadores, desde Stanislavski, ao tratar da memória das emoções, do SE e da memória do corpo nas ações físicas, a Julie McNamara, ao trabalhar com conteúdos individuais das chamadas vozes desimportantes<sup>10</sup>, passando por uma seara imensa de criadores) têm como norte a percepção de que, quando nos abrimos para o inconsciente, as imagens se apoderam do nosso corpo e podem nos mover no sentido da experiência poética. No entanto, ao abirmos tais portas, as lembranças da nossa experiência concreta logo surgem na nossa consciência, mas vêm também anchas de imagens indefinidas para nós: ficção, quimeras, outras realidades, arquétipos. Mas, o fato é que estas imagens poéticas, por nós estampadas, trazem em si a gênese e a potência do mito: SE somos tocados por uma imagem exterior, necessariamente, temos uma conexão com este mundo, este mundo imaginado, recriado pelo poeta e compartilhado na cena. Segundo Jung, em *O homem e seus símbolos*<sup>11</sup>, os arquétipos são associações históricas entre o mundo racional da consciência e o mundo dos instintos, que se manifestam através dos símbolos. Para ele, o

---

<sup>9</sup> Entendendo-se por colaborativa um tipo de criação na qual, como define Jacob Guinsburg, “o texto não existe a priori, vai sendo construído juntamente com a cena, requerendo com isso a presença de um dramaturgo ou dramaturgista que coordena o processo” (2006, p. 253)

<sup>10</sup> A encenadora trabalha basicamente com pessoas e histórias em algum tipo de situação de abuso ou exclusão, figuras *outside* da hegemônica comunidade europeia, desconsiderados, desrespeitados em seus direitos, tais como imigrantes, refugiados, vítimas de abuso, pessoas com transtornos psíquicos...

<sup>11</sup> JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

homem moderno conserva traços da sua mente primitiva, representando, através destes símbolos oníricos, as suas “imagens coletivas” e os seus “motivos mitológicos”.

Mas será que o arquétipo (esta imagem espelho do nosso passado primordial) não seria capaz de nos devolver, quando devaneamos, por exemplo, a capacidade de estilhaçar o nosso eu individual cotidiano, de modo que se tornem aparentes os nossos múltiplos pedaços, o nosso eu-nós? Esta é uma das perguntas que (na construção do múltiplo em mim como objeto artístico que dialoga com o outro) se coloca quando se trabalha com a Dramaturgia da Memória como fonte criativa.

Grotowski percebeu este mesmo princípio, e através da auto-imersão empreendeu longa busca para identificar estas imagens mais profundas do inconsciente:

*“Eu penso que se começamos o nosso trabalho para um espetáculo ou para um papel, procurando atentamente aquilo que nos poderá ferir o mais profundamente, ofender-nos o mais intimamente, e ao mesmo tempo dar-nos um total sentimento de verdade purificadora que nos restitui definitivamente a paz, se é para essa estrada que nos encaminhamos, chegaremos inevitavelmente a imagens arquetípicas coletivas” (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p. 118).*

Assim como Stanislavski, um dos primeiros a levantar tais questões, com base no conceito de inconsciente:

*“O melhor objetivo criador é o objetivo inconsciente, que logo se apodera dos sentimentos do ator e o conduz, por intuição, ao alvo básico da peça. O poder desse tipo de objetivo está em seu caráter imediato (os hindus chamam a esses objetivos a mais alta espécie de superconsciência), que age como um ímã sobre a vontade criadora e desperta aspirações irresistíveis. Em tais casos, a única coisa que o cérebro faz é notar e avaliar os resultados” (STANISLAVSKI, 2000, p. 73).*

Trabalhar com tais conteúdos implica (para além da poética e das questões filosóficas que envolvem tal tema) conhecer, o mais possível, em termos físicos, biológicos, psicológicos e estruturais o modo funcional da memória, para podermos movimentar estes fractais quando da concepção de um trabalho artístico (especialmente no contexto do teatro Pós-Dramático, uma vez que, como foi dito anteriormente, erigir a obra pressupõe um deslocamento, tanto do artista quanto do público, da sua zona de conforto para um não lugar no qual ambos encontram-se com o trabalho, ao mesmo tempo que o transformam).

Porém, no que se refere às estruturas da memória, temos algo que poderia soar como um acorde dissonante, mas que, nos termos do Teatro Pós-Dramático, não é. Segundo Bergson (1999), a memória nasce em uma linha sucessiva de fatos que se atualizam em uma sequência evolutiva. Assim, movimentar a memória, ou seja, lembrar algo (ir ao passado), sempre acontecerá sob o pressuposto de encontrar caminhos para um novo vir a ser de memórias (pela subjetivação), as quais podem ter sido vividas ou não, mas que, uma vez atravessadas e acessadas em infinitos pontos que atualizam aquele momento no presente, compõem molduras que serão forças determinantes na sequência do que se lembra. E é esta atividade de resgate, exatamente, o que ganha forma nos processos de criação que se utilizam da Dramaturgia da Memória.

No entanto, se esta tessitura de fluxos criativos, no mais das vezes, se dá em linha direta, provocando uma história com desencadeamento cronológico e com começo, meio e fim, como diz Bergson; se nossa percepção funciona criando conjuntos organizados, formas, configurações (*gestalten*), ou seja, funciona de forma dramática, como afirma a *Gestalt*, escola segundo a qual esta é a razão de (por mais caótica que seja uma realidade) nossa percepção sempre arranjar um meio para, no caos, encontrar o drama (ou seja, a lógica e a estrutura); se o drama instaura ordem na vida, como trabalhar tais conteúdos em termos fractais? Como as composições construídas pelos atores na dramaturgia da cena (partituras corporais, ocupações de espaço, relações simbióticas, ações físicas) e na cena dramaturgica (memórias particulares e coletivas bricoladas ao longo do processo criativo) podem gerar composições nas quais o trabalho se dá a partir do encontro entre os indivíduos nesta linha difusa entre o imponderável e a estrutura previamente ordenada? Como colocar seus corpos em trabalho (e assim atualizados pela existência em processo na tessitura do drama), se a tessitura do drama se dá pelo presente, o qual determina a memória? Ou ainda, como partir destas reflexões para realizar, como dizia Grotowski, uma dramaturgia cênica de “mitos pessoais e tribais”, sem texto prévio e personagens que orientem a criação da tessitura cênica e a desejada estrutura mítica?

Segundo Lehmann, antes de tudo, o mais importante a se perceber é que existe uma ordem lógica no drama, e que isto se dá pela impressão das experiências concretas:

*“por exemplo, um relógio soa tic-tic-tic-tic, mas o que nós lemos em uma história em quadrinhos? Nós não lemos tic-tic-tic-tic, nós lemos tic-tac, tic-tac, tic-tac. Isso corresponde à forma como nossa percepção funciona. Efetivamente ouvimos tic-tac, porque, na continuidade da repetição sonora,*

*nossa percepção cria pequenas unidades. Isso significa que, se nos lembrarmos do modelo temporal cristão (gênesis, história, apocalipse), temos: tic (gênesis), intervalo (meio), e tac (um pequeno apocalipse). Temos um mini drama” (LEHMANN, 2014, p. 13).*

Para ele, do mesmo modo que a percepção estrutura sons, ela estrutura o que o teatro propõe (mesmo que esta proposta seja muito labiríntica e caótica). Assim, se vemos três elementos num estrado, construímos um sentido; outros três, e criamos outro, e isso segue, porque corresponde à nossa concepção do tempo, de criação. Porém, Lehmann afirma que quando nos damos conta de que isto nada mais é do que uma construção, uma ficção relacionada a uma certa ideia europeia de tempo e de ser humano, podemos relativizar esta concepção europeia de dramático, de tempo e de ser humano que já não é a mais adequada para estabelecermos uma representação artística sintonizada com a realidade contemporânea, pois já não vivemos a vida de acordo com a lógica da linha dramática (segundo a qual as decisões humanas são tomadas a partir do diálogo entre os protagonistas da ação). Isto porque, ele defende que a nossa experiência atual se relaciona mais com descontinuidades, fases e momentos, e já não reverbera em nós a fé na profunda identidade de um caráter irrefutável que responde pelas decisões, por hoje termos uma nova imagem de humano, de indivíduo. Pois, vivemos numa época na qual se questiona o que vem depois do eu. E o que está para além do sujeito na sociedade.

E é neste ponto levantado por Lehmann, o do entendimento de que somos fruto de tudo o que nos trouxe até aqui, mas que também somos filhos da época, que acredito estar os quatro pontos estruturais para o discurso maior deste trabalho:

1 – A hipótese de que, se a arte acontece no hiato estabelecido entre artista e público, e não na obra em si, então é possível criar obras nas quais o trânsito criativo seja, efetivamente, uma via de mão dupla, onde, tendo por base a memória, o encontro dos conteúdos individuais seja a força motriz para este deslocamento, mas também a própria criação artística.

2 – A percepção de que a unidade não é bloco indivisível e que um ser uno é formado de várias partes independentes, ao mesmo tempo que intercambiantes. E que, além disso, estas partes são também a auto-imagem deste uno que integram.

3 – O entendimento de que uma mesma coisa tem vários pontos de percepção e possibilidade, sem que isso lhe transforme, mas, ao contrário, possibilite revelar nuances que estariam invisíveis em blocos compactos.

4 – O entendimento de que nos organizamos em cadeias que se repetem, e segundo pontos de tensão, atração e repulsão, e que a partir deles estabelecemos relações gravitacionais.

Tal como sugere Lehmann, a consciência de se projetar em ondas sobre um mundo que se desenvolve tendo como padrão a composição de formas a partir dos estilhaços, nos abre em perspectiva esta possibilidade de coligação de partes as mais distintas, a partir de uma cola comum.

O que passo a desenvolver de agora por diante neste trabalho é a apresentação do que acredito ser algumas destas partes, o lugar de identidade entre elas, a proposição da memória como agente aglutinador, as referências de pensamentos e trabalhos que sustentam esta proposição, os procedimentos práticos possíveis para acessar este material, além de três experimentos práticos, desenvolvidos em sequência, que tinham como objetivo central (a partir do trabalho criativo com os elementos apresentados) avançar na descoberta de meios a partir dos quais se torne possível a feitura/apresentação de uma obra na qual artista e público se reconheçam como coautores.



## 2.2. O TEATRO DE ANGÉLICA LIDDELL

Nascida Angélica González, no ano da graça de 1966, na terra de Salvador Dalí (Figueres – Espanha), Angélica Liddell é formada em Estudos de Psicologia e Arte Dramática. Em 1988 começou a trabalhar nas Artes da Cena como dramaturga. Em 1993, funda a companhia *Atra Bilis Teatro*, com Gumersindo Puche (também diretor da Cia., produtor e ator). O nome do grupo faz alusão à bílis negra, substância do corpo humano que, segundo a medicina antiga, era o elemento causador da melancolia e da hipocondria. A criação da companhia é um divisor de águas em seu trabalho, uma vez que, a partir deste ponto, Angélica passa a colocar seus próprios textos em cena. Acumulando as funções de encenadora, cenógrafa e atriz, o trabalho dessa multiartista transita pela prosa, poesia, performance, instalação, tudo de um modo estreitamente relacionado à sua produção teatral.

Versando especialmente sobre a decadência da instituição familiar, o lado obscuro do ser humano, a morte e o sexo, ao mesmo tempo que adota como linguagem um pungente Expressionismo, a construção de metáforas físicas para o conceito de pureza e a procura por significados revelados através da dor e da subversão, a atriz, poetisa, escritora, encenadora e dramaturga espanhola busca atingir com o seu trabalho dimensões sublimes do espírito humano, ao mesmo tempo que realiza uma contundente crítica social. Tal como Pina Boush ou Bob Wilson, o trabalho de Angélica Liddell tem uma assinatura bastante marcada, sua obra é constituída, essencialmente, a partir de suas memórias e da saturação em tons de realismo fantástico dos seus conteúdos particulares, o que torna o seu trabalho radicalmente autoral e, por consequência, facilmente identificável.

Conhecida e reconhecida por espetáculos como *Frankenstein*, *El Año de Ricardo*, *You are my Destiny* e *O Matrimónio Palavrakis* (este montado em Porto Alegre, por Maurício Casiraghi), sua mais recente criação é a terceira parte da *Trilogía del Infinito*. Liddell acumula prêmios importantes ao redor do mundo, como, por exemplo: O Prêmio *Dramaturgia Inovadora Casa América*, 2013, por *Nubila Wahlheim*; o Prêmio Nacional de *Literatura Dramática* na Espanha, 2012, e o Prêmio *Sebatía Gasch de Artes Parateatrales*, 2011, por *La casa de la fuerza*; o Prêmio *Notodo del Público* ao Melhor Espetáculo, 2007, por *Perro muerto en tintorería: los fuertes*; o Prêmio *Valle Inclán de Teatro*, 2007, por *El año de*

Ricardo; *Accésit del Premio Lope de Vega*, 2007, por Belgrado; o *Prêmio SGAE de Teatro*, 2004, por *Mi relación con la comida*; o *Prêmio Ojo Crítico Segundo Milenio*, 2005, em reconhecimento pelo seu percurso, e recebeu o *Leão de Prata* da Bienal de Teatro de Veneza, 2013, “pela sua capacidade de transformar a sua poesia num texto que agita o mundo”.

Seus textos foram traduzidos para francês, inglês, russo, alemão, português e polonês, e tem apresentado o seu trabalho nos maiores festivais e teatros do mundo, como *Festival d’Avignon*, *Festival de Otoño de Madrid*, *Festival d’Automne à Paris*, *Bienal de Teatro de Veneza*, *La Laboral Centro de Arte*, *Théâtre National de Bretagne*, *Schaubuhne Berlin*, *Festival de Tokyo*, entre outros.

Descrita por muitos críticos como soturnas, niilistas e densas, as encenações de Angélica Liddell são impactantes, especialmente graças ao modo visceral como a diretora garante forma física aos seus objetos de interesse ante a condição humana (a dor, o sofrimento, o antigo e a nostalgia da beleza, que se transforma em melancolia frente ao mundo, e na bílis negra de rancor e inveja, como caminho para se aprofundar no tocante aos desígnios do ser).

Um exemplo desta confluência de linhas e investigações sobre o humano é a *Trilogía del Infinito*, composta por *Esta Breve Tragedia De La Carne*, *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)* e *Génesis 6,6–7*, a trilogia é uma investigação complexa e crua sobre os mistérios contidos no sagrado, ante os quais é impossível sair impune. No transcorrer dos 3 espetáculos que a constituem, a criadora não está interessada em gerar entendimento ou compreensão, tampouco se preocupa com o verbo ou a forma mais apropriados para abordar a plateia. Ao contrário, aposta todas as suas fichas no uso do verbo e na força imagética das palavras para criar espaços e estabelecer relações viscerais entre as composições de cena.

*Esta Breve Tragedia De La Carne* é uma performance na qual a criadora espanhola estabelece uma elipse temporal, colocando-se, a si mesma, na condição do poeta que se põe em confronto com o outro, e nesta condição, ela, Angélica Liddell, se põe diante de Emily Dickinson. Num intertexto entre realidade e ficção (visto que tanto Liddell como Dickinson são de fato poetas), o trabalho, estreado em 2015 no *Festival La Bâtie*, em Genebra, tem como tônica a beleza e o erotismo, que, como tudo o que é humano, é chamado a ter um fim – a morte. Para Liddell, Emily Dickinson não é nem homem nem

mulher, mas sim, “uma terra de índios, de sequestros, assassinatos e canibalismo, onde cada um é um fuzil carregado, onde o Deus da ira alimenta a ira dos filhos de Deus”. (OcioCritico.com, 2018). Segundo ela, Emily desafia o mundo racional com sua inteligência e seu confinamento, com o enigma, quebrando a lei da comunicação, indiferente à cronologia mundana. Quanto mais confinamento, mais contato com o infinito. E como não foi amada por ninguém, aceita ser amada por uma arma, é neste estado limite do eu que Angélica se coloca em confronto com ela.

*¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)* é a segunda parte da *Trilogia do Infinito*, com quase cinco horas de duração e dividida em três atos. Nela, Angélica se serve de uma frase de Fernando Pessoa (Pessoa, F. *Mensagem*. p. 27) para o título, numa alusão aos desbravamentos e genocídios das descobertas, e novamente nos coloca em sobreposições de sentidos, pois, para ela, a espada em questão é também a palavra, é uma pergunta sobre o dizer.

A criação transforma em problema estético duas tragédias localizadas em Paris. E aproxima Issei Sagawa, universitário japonês que canibalizou uma mulher, a quem dizia amar, como ação artística, em 1981, e os ataques por terroristas ao Bataclan, em 2015, que deixou mais de uma centena de mortos (Angélica estava na cidade durante o ataque à boate). A estrutura da encenação apresenta, miticamente, a figura de Angélica e o seu niilismo profundo sobre a existência, como um catalizador de energias capaz de mover todos os eventos e guiá-los rumo à mais terrível destruição humana. No entanto, nada disso é meramente uma estratégia dramatúrgica. Liddell não é simplista em momento algum. Ela apresenta, em metáforas míticas, esta sua descrença do mundo e do indivíduo (força motriz para o desenvolvimento dos fatos) como se da energia por ela emanada fosse possível programar futuros, tal qual um Deus ou um anjo do destino. E ela nos oferece a compreensão dessa percepção, ao nos apresentar um paralelo sobre o quão horrível foi sua infância próxima a camponeses e abusadores de toda ordem. Ao alinhar essas duas faces do horror social da contemporaneidade à uma vida terrível sublimada ao ser assumida publicamente, Liddell, enquanto sucumbe ao destino de não poder ser outra pessoa e ter outra vida, dá uma resposta poética à genealogia da moral francesa – ainda que diversa, em muito formadora da nossa.

*Génesis 6,6–7*, terceira parte da *Trilogia del Infinito*, é um trabalho inspirado no mito de Medéia e em uma passagem do Velho Testamento: “Então arrependeu-se o Senhor de

haver feito o homem sobre a terra e pesou-lhe em seu coração. E disse o Senhor: destruirei o homem que criei de sobre a face da terra, desde o homem até o animal, até o réptil, e até a ave dos céus; porque me arrependo de os haver feito.” (Gênesis 6:6,7). No espetáculo, Angélica Liddell cria uma evocação ao final dos tempos, numa combinação cênica entre erudição—provocação, sagrado—profano, escatologia—beleza. A premissa para esta obra é a de que não há salvação possível. Estamos condenados, pois “Nós esgotamos Deus. Deus está cansado de suportar tantas pessoas miseráveis”, como disse ela em entrevista à revista Bravo! Para reconquistar a beleza perdida, o espetáculo completamente desvinculado de qualquer referência do teatro comercial, busca como fator estruturante a materialização do símbolo e a volta do contato com os instintos mais primeiros. Mais uma vez, a morte, o amor, um ser supremo e o sexo são temas na obra da diretora, que quer falar da parte tóxica do homem, da humanidade, e das instituições.

Deste modo, tendo a *Trilogía del Infinito* como exemplo, percebemos que, ao tratar da obra de Angélica Liddell, devemos, antes, falar sobre o verbo como força propulsora de imagens e movimentos e sobre um trabalho de cena que tem por objetivo ofuscar e estremecer, numa sucessão de acontecimentos que ressignificam na contemporaneidade os rituais hipnóticos, em imagens perturbadoras do nosso cotidiano. O trabalho de Angélica vai se adensando na perspectiva de que parte do indivíduo e todos os seus desvios e percursos interiores amplia-se para o conjunto dos indivíduos, seu convívio e pactos sociais, e finalmente, ruma para o confronto entre a humanidade e o seu conflito com o Divino (interno e externo). Num não lugar, não fala, não tempo míticos em que o espírito ainda não tenha sido desvalorizado em favor de uma explicação materialista das coisas.

### 2.3. HERMILO BORBA FILHO

“Nos encontramos pela primeira vez, quando entramos ambos para a Faculdade de Direito, no ano de 1946. Ali teria início, sob a liderança dele, o importante movimento do Teatro do Estudante de Pernambuco. Nós íamos para a faculdade pela manhã. Mas a universidade onde realmente se fazia a nossa verdadeira formação era a casa de Hermilo, na Rua do Capim. Casa onde, à noite, nos reuníamos até altas horas, conversando, concordando e discordando, brigando e ensinando. Hermilo, que acreditava demais em mim, metia-me na mão, quase à força, os livros que achava que ajudariam na minha caminhada. Foi ele quem praticamente me intimou a escrever a primeira peça de teatro.”

(Ariano Suassuna)

Nascido no Engenho Verde, município de Palmares, Zona da Mata sul de Pernambuco, em 08 de julho no ano da graça de 1917, Hermilo Borba de Carvalho Filho foi, sem sombra de dúvidas, um homem à frente do seu tempo, um artista de espírito sensível e olhar atento, que antevia as transformações e os sinais estilísticos para os quais a arte apontaria em seus próximos passos. Artista de singular talento, Hermilo foi também um grande intelectual e pensador que sempre se utilizou de sua verve criativa e de sua disposição aliciadora para influenciar e reunir pessoas como Ariano Suassuna, Gastão de Holanda, Lula Cardoso Ayres, Capiba, Aldomar Conrado, Leda Alves, Luiz Maurício Carvalheira<sup>12</sup> e outros tantos de várias gerações de artistas, desde os idos do Teatro Operário do Recife, do TEP, do Teatro de Arena e do TPN<sup>13</sup>, aos novos do Centro Apolo-Hermilo<sup>14</sup>.

Hermilo recebeu títulos e reconhecimentos pela sua contribuição para as Artes Cênicas, tais como a *Ordem do Mérito Cultural (in memorian)*, pelo Ministério da Cultura, em 2007; o *Chevalier de L'Ordre des Arts et des Lettres*, outorgado pelo governo francês, sendo Ministro da Cultura o escritor André Malraux, no ano de 1969, em Paris (França); a *Comenda da Ordem de Nina Rodrigues*, conferida pelo Conselho da Medalha do Ministério da Educação e Cultura – MEC, no Rio de Janeiro/RJ, em 1964; o *Prêmio da Associação de Críticos Teatrais de Pernambuco*, como melhor diretor de teatro em Recife/PE, nos anos de 1959, 1960, 1961 e 1968, e o *Prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais*, APCT, como

---

<sup>12</sup> Artistas relacionados à segunda fase do modernismo no Brasil, na literatura, música, Artes da Cena e Artes Visuais.

<sup>13</sup> Companhias fundadas por Hermilo, ao longo de sua atuação profissional.

<sup>14</sup> Atual Centro de Pesquisa e documentação das Artes Cênicas, que, em sua área, também abriga dois teatros públicos, inaugurado pela Prefeitura do Recife em novembro de 2000.

diretor revelação, com a peça *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, em São Paulo/SP, no ano de 1957, para citar alguns.

Em 2007 a Fundação Nacional das Artes – FUNARTE, do Ministério da Cultura, lançou o livro *TEATRO SELECIONADO*, de Hermilo Borba Filho, organizado por Leda Alves e Luís Reis.

No entanto, apesar de ainda ser um dos artistas pernambucanos mais premiados e traduzidos no mundo, e de ter contribuído significativamente para a política cultural e educativa do estado, suas obras ainda são quase que totalmente desconhecidas do grande público recifense, brasileiro e de língua portuguesa, em geral. O conhecimento e a apreciação das grandes qualidades artísticas e teóricas contidas na obra de Hermilo estão restritos aos circuitos acadêmicos, nos quais é estudado, revisto e reverenciado sistematicamente. Tendo o seu talento colocado ao lado do de Machado de Assis, Graciliano Ramos e Drummond, pela academia, parece-nos um contrassenso a sua pouca difusão em âmbito nacional.

Hermilo Borba Filho, um Homem de Teatro, ofereceu-nos a criação de toda uma vida, especialmente voltada para a projeção de reflexões acerca do compromisso com a literatura e a linguagem contemporânea, mas, principalmente, com a afirmação das diferenças que compõem a nossa identidade nordestina, brasileira e universal condicionando múltiplos aspectos artísticos, à medida que interfere, cria e recria realidades. Percebemos a sua escrita como uma busca incessante por um diálogo criativo e provocador, com a poética marginal, com o pensamento brotado do interior, seja ele físico, geográfico ou psicológico, em uma obra de denúncia e de transgressão, mas sempre comprometida com as dores do homem.

A amplitude das posturas ligadas à linguagem teatral levantadas por Hermilo, isso sem nunca esquecer-se ou desligar-se das contribuições oferecidas às Artes Cênicas pelo teatro de tradição popular, quer seja em Recife ou em qualquer lugar do mundo, são, hoje e sempre, de singular importância, por já se apresentarem desde a sua escritura como uma radiografia da insistente realidade de desvalidos que nos persegue, bem como, uma contundente crítica social que estimula o espectador a questionar os valores e as dificuldades da condição humana em todos os tempos.

## 2.4. OS AMBULANTES DE DEUS

Novela postumamente publicada<sup>15</sup>, *Os Ambulantes de Deus*, trata da viagem a bordo de uma barca, de cinco Figuras Tipo do Nordeste do Brasil. Dulce-Mil Homens – A Prostituta, Cachimbinho-de-Coco – O Poeta Cordelista, Nô-dos-Cegos – O Cego de Profissão, Amigo-Urso – O Bicheiro e Recombelo – O Calunga de Caminhão, tendo como Capitão-Mor o barqueiro de longa data, Cipoal (Caronte que cobra uma moeda por dia que a barca leva pra chegar do outro lado). A nau que leva a conjugação de párias sociais eleita para empreender a viagem parte de uma margem do rio Una<sup>16</sup> e tem como destino a outra margem do rio, um trajeto que no curso natural da vida cotidiana levaria menos de 4 horas.

Escrita já sob a égide de seus problemas coronários e do seu curso certo e breve rumo “às terras de pés juntos”<sup>17</sup>, Hermilo apresenta as primeiras sequências de *Os Ambulantes de Deus* como mais uma história de cunho regionalista acerca da difícil vida dos desvalidos, em uma região tradicionalmente marcada pela exploração de negros, extermínios de índios e subjugação feminina, como é o Nordeste do Brasil (em princípio, cada um dos tripulantes tem propósito certo para a travessia – visitar o pai, voltar pra casa, fazer jogo na feira, participar de cantorias, estar em melhor assentado de gente para esmolar). No entanto, não tardamos a perceber que tal construção lapidarmente executada é apenas uma isca jogada pelo autor para captura o leitor e lançá-lo no universo do Nordeste mítico. No melhor estilo do realismo fantástico, a cada página o desenrolar da travessia é utilizado como pretexto para apresentar esta vida que funde o mágico com a realidade, tão comum à gente nordestina. Mostrando elementos irrealis e por vezes estranhos como algo habitual e corriqueiro, Hermilo constrói ao longo de cinco capítulos, que ele batiza de anos, a tessitura sincrética a partir da qual se compõe o imaginário destes grupos, dando vez e voz a uma experiência de apreciação e reelaboração mítica do mundo ativamente no cotidiano daquelas pessoas.

---

<sup>15</sup> Hermilo morre em 02 de junho de 1976, e a primeira edição da novela é publicada poucos meses depois (ainda em 1976), pela editora Civilização Brasileira.

<sup>16</sup> O Una é um rio real que corta Palmares, a cidade natal de Hermilo, e um conjunto grande de cidades da Zona da Mata sul do estado de Pernambuco.

<sup>17</sup> Expressão popular comumente usada no Nordeste do Brasil para designar o mundo dos mortos.

Exaustivamente analisada como uma metáfora acerca das relações de fé e comparada em seu desenvolvimento episódico e estilísticos a *La Nave Va*, de Frederico Feline e à *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, ressalta-se, também, as relações paratextuais literatura/Bíblia como epicentro da novela hermiliana. Em *Os ambulantes de Deus*, logo nas primeiras páginas Hermilo lança pistas de que, para além de uma paráfrase à fé cristã, a novela é em si a construção de uma cosmogonia que tem por base o sincretismo religioso de um Brasil mestiço. Uma cosmogonia que, mesmo carregando elementos da fé cristã, já os apresenta deglutidos antropofagicamente<sup>18</sup> e combinados a outros tantos, viva, quer seja na memória e referências intelectuais do autor, quer seja no cotidiano vivo dos indivíduos por ele retratados. Uma criação de mundo fundada nos Humores, nos prazeres, nos instintos e no corpo, e que tem as reações e transmutações diretas da natureza circundante como reposta imediata e direta para as suas ações.

As pistas do caráter iniciático e transformador que terá a viagem objetiva de cruzar de uma margem a outra o rio Una são apresentadas em uma crescente geométrica que, a um só tempo, ajusta a realidade, acentua seus contornos fantásticos, a pluralidade de visões, de discursos e de ressignificações para os temas abordados. Por exemplo, se pensarmos no tema recorrente da transmutação, enquanto no 1º capítulo (ano I), Cipoal, ao fazer a travessia de vinda para pegar os passageiros (e trazer o leite retirado das vacas de uma fazenda da outra margem e que deve ser entregue para ser vendido na feira em Palmares) captura um peixe que multiplica-se exponencialmente, conforme passa tempo no samburá sem ser comido ou tratado, e que depois, dada à inutilidade de tamanho esforço na multiplicação faz o caminho inverso, voltando a ser somente um e apodrecendo (numa referência direta à passagem Bíblica), no ano 3, cada um dos 5 passageiros sonha, e as transformações operadas neles por cada sonho passam a ser o que os define quando acordados, ao longo de um curso do sol – agora não temos peixes multiplicados, mas sim pessoas transformadas em seus opostos complementares: Dulce Mil-Homens acorda interna virgem de colégio de freiras; Cachimbinho-de-Coco transforma-se em cavaleiro de lança e armadura, campeão de lutas contra os mouros em Cavalhadas; Nô-dos-Cegos é o rico dono de uma fortuna em moedas de ouro colocadas em seu chapéu; Amigo-Urso transforma-se literalmente em Urso; Recombelo passa a ser

---

<sup>18</sup> Referência ao Manifesto Antropofágico, escrito por Oswald de Andrade, e um dos marcos para o Modernismo Brasileiro.

motorista e, tendo batido em uma montanha o caminhão que voava, tem agora um freio de mão que interfere em seus movimentos diários. Ou seja, o não eu ideal de cada uma das figuras passa a ser, sem questionamento, a sua persona viva, acordada, cotidiana. Desta forma, a construção que Hermilo faz desta passagem em específico apresenta uma das máximas da estrutura textual recorrente na dramaturgia clássica grega (aquela vida se estabelece em um arco do sol), e, fazendo o papel de oposto complementar, reitera o que dizem Freud e Jung (em obras como *A Interpretação dos Sonhos* e *O homem e seus símbolos*) acerca do papel dos sonhos enquanto instrumento para a elaboração de tensões e desejos reprimidos e para revisão e entendimento dos acontecimentos do dia.

A viagem proposta por Hermilo aos seis integrantes da barca não é um deslocamento físico tradicional, coerente com o propósito inicial dos viajantes (chegar à outra margem, para cumprir tarefas cotidianas). E os muitos elementos que Hermilo sai distribuindo ao longo de sua construção nos revelam os indícios de que esta é, a um só tempo, a viagem de criação de um novo mundo, a viagem para fora da caverna, rumo à visão do mundo real, e/ou a derradeira viagem, aquela que guiará os escolhidos pelo caminho que os levará à eternidade, ao absoluto.

No entanto, à medida que esta viagem intérmina (ao longo de cinco capítulos – cinco anos, como são chamados), da travessia de seis figuras numa jangada, desenrola-se, um conjunto de poesia, delírio e alucinação são atirados ao leitor, que acolhe esse ato de fundação do mundo, ao mesmo tempo que ele tangencialmente toma consciência da realidade social dos desvalidos (pobres, putas, pretos, índios) que habitam eternamente estes territórios de fronteira que ninguém visita e muitos fazem questão de não ver ou de eliminar, graças à crítica, a um só tempo irônica e sensível, que Hermilo faz desta realidade (cada dia mais atual e semelhante à nossa), e do projeto de poder que a perpetua.

Ancho de sol e prene do sal e do barro da humanidade, o povo que Hermilo acompanha e apresenta nesta nau de loucos ou nas jangadas de pobres reflete a face marcada do "Capitão" Antônio Pereira (por ele tantas vezes celebrado) e de tantos outros mestres da cultura de tradição popular, que labutam no eito de sol a sol, com pouca comida, pouca bebida e nenhum dinheiro, mas que, ainda assim (ou exatamente por isso), enxergam o mundo, a natureza e tudo que os cerca, como parte direta e integrante de si,

e que por isso dá-lhes ânima e ânimo; transbordam criatividade, tornando a arte parte indissolúvel de seus cotidianos, que brincam em festas e recriam o mundo em criações artísticas, como o *Bumba Meu Boi* e o *Cavalo Marinho*, nas quais viram a noite e a vida.

## 2.5. O AUTO DA MULA-DE-PADRE

Escrito em 1948, e designado pelo autor como um Drama-Ballet, o texto reconta, a partir de uma perspectiva hermiliana, as relações entre o indivíduo e a coletividade, pautado em uma lenda de tradição oral amplamente conhecida no Brasil: A Mula-sem-cabeça.

A lenda diz que toda mulher que se casar com um padre (ou mesmo que apenas sinta desejo por um) sofrerá uma maldição que a transformará, nas noites de quinta para sexta-feira, em uma mula, sem cabeça, que tem fogo saindo de seu pescoço. Esta maldição faz ainda com que a mulher, transformada em mula, saia correndo pela mata, atacando tudo que lhe aparecer pela frente e soltando fogo (algumas versões contam que a Mula é atraída pelo brilho dos dentes e/ou das unhas das pessoas, e por isso quem a avistar deve se jogar de bruços no chão, escondendo seu rosto e mãos).

A criatura possui ferraduras de ouro e prata e, apesar de não possuir cabeça, é possível se ouvir ao longe seu alto e doloroso pranto (um misto de relinchos com gemidos de mulher). Apenas quando o galo cantar pela terceira vez, na manhã da sexta-feira, a Mula-sem-cabeça voltará a ser uma mulher, exausta e cheia de marcas e arranhões, forma que mantém até chegar à próxima quinta-feira, quando novamente a maldição a transforma em Mula, para expiar os seus pecados.

No entanto, ainda há salvação para a mulher que foi amaldiçoada: o encanto pode ser quebrado se alguém retirar os freios da boca da Mula, ou então se alguém a ferir, tirando-lhe sangue (uma só gota já é o suficiente). A maldição também pode ser retirada pelo padre, mas, para isso, ele deve amaldiçoá-la sete vezes antes de cada missa que ele celebrar. Na hora que o encanto é quebrado, a Mula-sem-cabeça volta a se transformar em uma mulher, se estiver arrependida de seus pecados.

Assim como muitas outras histórias de tradição oral do Brasil, a lenda da Mula-sem-cabeça teve sua origem entre os povos da Península Ibérica e foi trazida para a América por meio dos colonizadores portugueses e espanhóis. A história pode variar de acordo com a região do país, e tem nas regiões Nordeste e Sudeste do Brasil lugar de maior força e expressão. Além de no Brasil, a lenda da Mula-sem-cabeça também é conhecida na Argentina (onde a criatura é nomeada Mula Anima) e no México (onde é chamada de Malora).

Algumas variações da lenda contam que a mulher que dormir com seu namorado antes do casamento também pode ser enfeitiçada, tornando-se a Mula-sem-cabeça. Independente da variação, acredita-se que essa lenda foi criada para controlar as jovens moças e seus relacionamentos amorosos; era um “incentivo” através do medo (prática amplamente difundida pelos Jesuítas no processo de colonização e perpetuado até hoje) para que elas seguissem os dogmas da Igreja Católica e não “envergonhassem suas famílias”. Por medo da maldição, elas mantinham a castidade, e se forçavam a não olhar os padres como homens, mas como representantes de Deus. Também era um modo de reforçar o celibato dos padres e sacerdotes. De acordo com a crença popular, ainda hoje, há relato de pessoas que afirmam escutar o relincho da Mula-sem-cabeça, cavalgando pelas matas nas noites de quinta-feira.

## OS PRINCÍPIOS DA INVESTIGAÇÃO



O desejo impulsionador deste projeto é trabalhar com a memória e com o devaneio, bem como com a possibilidade de esgarçar o tecido de definições acerca de objeto/real e criação, a fim de investigar se quando relacionamos os sentidos (visão, audição, olfato, tato, paladar) diretamente e à construção de imagens mentais, estas podem servir como ponte para a produção de uma experiência criativa que a um só tempo pertence ao artista e ao público, na qual a obra em si não está abrigada no objeto que lhe serve de catalisador, mas no espaço da imaginação estabelecido entre ambos interlocutores.

Como a abordagem aos sentidos acarretaria uma gama infinda de variantes, para este projeto, a palavra (escrita, falada, ouvida) será acionada como objeto catalisador dos sentidos. Mas porque usar a palavra num mestrado que privilegia as Artes Visuais? Por implicância? Não, mas também... Mas, especialmente, por crer que os estímulos (vindos a partir da prosódia, das melodias, andamentos e tessituras da fala, do ato de falar, da imagem de uma leitura, da forma das letras, da textura, cor, brilho, cheiro do meio utilizado como suporte para sua reprodução) podem deflagrar de modo direto a memória do indivíduo (independente do domínio do idioma ou dos códigos de leitura) e em consequência essa memória estimulada pode acarretar devaneios e produzir tais imagens potenciais para a criação artística no espaço da imaginação.

Deste ponto, parti em busca de como erigir este conjunto de “hologramas mentais” e voltei à expressão “uma imagem vale mais que mil palavras”, cunhada pelo filósofo chinês Confúcio. Popular e amplamente utilizada como modo de aludir à crença, também amplamente reproduzida pelo senso comum, de que as imagens têm poder quase que ilimitado para comunicar uma ideia, informação ou sentimento.

Seguindo este pensamento, deparei-me com o seu oposto e o fato de que poucos são os que pensam que esta sentença também é verdadeira no sentido inverso: Uma palavra é capaz de evocar mil imagens. Mas, antes o contrário, a desleitura<sup>19</sup> desta, já grande verdade popular, pode num primeiro momento causar muito mais resistência, além de gerar a produção acentuada de contra-argumentações, igualmente solidificadas como verdade, tais como as afirmações de que a palavra (seja ela oral ou escrita) é refém do conhecimento prévio dos sistemas e códigos específicos da língua (leitura e oralidade),

---

<sup>19</sup> (1) Referência ao anagrama do poeta Mário Quintana, que afirma que “O mais importante é aprender a desler”.

sempre variante de idioma para idioma, ou que esta comunicação mediada pelo conhecimento específico restringe. Afirmações verdadeiras, mas que, no entanto, aplicam-se também à leitura das imagens. Formas, signos e símbolos carecem de uma alfabetização prévia do interlocutor a que se destina; há que se ter intimidade com um conjunto de variantes (o contexto cultural, histórico, temporal...), que, quando intercambiadas de modos distintos, geram novos significados.

Uma vez proferida ou escrita, uma palavra produz instantaneamente uma figura (ou várias) na cabeça de cada um dos receptores da mensagem, e cada uma dessas imagens é única e particular. A palavra cachorro contém em si todos os cachorros do mundo (todos os cachorros que aquele interlocutor conhecer, imaginar, lembrar); esses cachorros revisitados como imagem viram memória, e estas memórias potencialmente alimentam a ideia de cachorro, bem como, as significações e recriações que podem ser produzidas tendo este conjunto como base, uma vez que a forma do cachorro não foi predeterminada por uma imagem exterior imposta ao interlocutor.

No livro *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Mia Couto diz:

*“E começo pela casa onde nasci, onde eu vivi minha infância. E é muito curioso que nós chamamos a nossa casa, (...) como se nós seguissemos vivendo nela toda a vida. E confirmamos (...) da maneira como nós nos referimos a nossa casa de infância aquilo que eu, alguma vez, teria escrito (...): o importante não é a casa onde moramos. Mas onde, em nós, a casa mora.*

*Esta casa converteu-se em memória porque ela foi carregada de encantamento. E mais do que tijolo e madeira, os materiais que produziram esta casa foram histórias. Eu sou filho de imigrantes e (...) como todos os imigrantes eles contavam histórias. (...) E de tanto contarem essas histórias eles acabaram de fazer dessa narrativa, dessa ficção uma espécie de uma outra residência. Um regresso de sua própria terra natal” (COUTO, 10 de setembro de 2014).*

A casa a que Mia Couto se refere transmutou-se em memória porque, através das palavras, nela foi depositado um grande carregamento de encantamentos. Ela passou a ser não só tijolo e madeira; a matéria de que ela é construída são as histórias que ela agrega, acumula e reverbera como ondas sobrepostas que se propagam no ar. E cada pessoa que entra em contato com o texto em questão passa a ter uma casa de Mia Couto pra chamar de sua, e esta casa dialoga com a ideia/imagem/significação de casa que aquele indivíduo carrega.

Gaston Bachelard, em seu livro *A Poética do espaço* (1990), trata das relações existentes entre a casa, a memória e o imaginário. Para ele, uma vez que a casa é o primeiro universo do indivíduo na condição de ser, todos nós empregamos nela valores oníricos consoantes a este status. Segundo Bachelard, quando aliados às lembranças, os espaços de morada permitem a evocação do devaneio e a construção de imagens que remetem o indivíduo aos tesouros dos dias antigos, à memória da infância, ao inconsciente coletivo, uma vez que todos os indivíduos têm algo a que nomeiam casa. Nesta obra, o autor se refere à mesma casa carregada de encantamento de que fala Mia Couto, e também a um conjunto infinito de possibilidades de casas nas quais viveram (ou poderiam ter vivido) crianças, porque a casa a que ambos se referem é uma construção imagética, fruto de uma evocação verbal, uma projeção do inconsciente.

E assim, uma vez estabelecida esta conexão entre a casa como lugar do abrigo, como o equivalente de uma ilusão de proteção, de uma construção inconsciente de algo reconfortante, a imaginação pode fazer uso desse sentido para evocar a casa em qualquer objeto que, para o interlocutor, confira a mesma sensação de abrigo e proteção. A imagem evocada pelo sentido contido na palavra casa representa um berço que abriga o devaneio e protege o sonhador, porque ela não tem formas predefinidas pelo desenho de alguém, ela é particular para cada um daqueles que sonha, podendo, assim, converter-se em uma das mais potentes forças de permeabilidade entre os pensamentos, lembranças e sonhos dos indivíduos. Tornando-se combustível para a imaginação e para a criação. Tal como a pátria ganha pra Fernando Pessoa contornos não geográficos mas linguísticos:

*“Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente. Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve em ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em que se bata, a ortografia sem ípsilon, como o escarro directo que me enoja independentemente de quem o cuspiu. Sim, porque a ortografia também é gente. A palavra é completa vista e ouvida. E a gala da transliteração greco-romana veste-ma do seu vero manto régio, pelo qual é senhora e rainha..”* (SOARES, 19 – heterônimo de Fernando Pessoa).

A casa do escritor moçambicano é povoada de histórias, de narrativas ficcionais nascidas das lembranças e da imaginação de seus pais. São as palavras (com um valor quase mágico) proferidas pelos habitantes daquele lugar que constroem as paredes, portas

e janelas, não do prédio no qual Mia Couto passou a infância, mas daquele edifício que, mesmo depois de ele estar crescido, continua morando nele, em suas histórias, e que, por conseguinte, evoca em quem entra em contato com as suas palavras um outro tanto de imagens, sentidos, sensações e metáforas.

Deste modo, se, como afirma Bachelard, “Nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida” (1990, p. 26); e, mais ainda, SE, como poetas, nos é possível, sem que se rompa a solidariedade entre memória e imaginação, compartilhar a elasticidade de uma imagem evocada pela palavra, podemos afirmar que Mia Couto, quando revisita esta casa natal, é nosso companheiro (aquele com quem se divide o pão), assim como cada um de nós é dele e de qualquer um outro. Por adicionar a esta casa da infância valores de sonho, fruto das palavras ali, outrora, proferidas, podemos afirmar que, quando entramos em contato com uma obra que tem como fonte estes valores de sonho provenientes da palavra, ela nos comove profundamente, por compartilharmos (dividirmos o pão) a nossa “poesia perdida” erigida pela memória das palavras.

Por definição, sou uma professora-artista e uma artista-professora. Embora acredite que a verdadeira formação artística depende da práxis, foi num curso de Licenciatura em Educação Artística, e não num Bacharelado em Teatro, que encontrei subsídios para meu desenvolvimento profissional nas Artes Cênicas. Logo no início de minha vida acadêmica, o pensamento de John Dewey, filósofo e pedagogo norte-americano basilar para a arte-educação brasileira, surtiu grande efeito sobre mim. Para ele, toda teoria é um instrumento valioso para a ação e transformação da experiência, sendo o inverso também verdadeiro. Ao longo do meu percurso formativo, procurei seguir à risca tal fundamento. Em seu livro *Arte como Experiência* (1980), Dewey denuncia que a dissociação entre vida e arte produz uma barreira que “opacifica” o sentido e a razão de ser da produção e do produto artístico. Para aqueles que se ocupam em filosofar sobre artes, ele sugere uma incumbência crucial:

*“restabelecer a continuidade entre, de um lado, as formas refinadas e intensificadas de experiência que são as obras de arte e, de outro, os eventos, atos e sofrimentos do cotidiano universalmente reconhecidos como constitutivos da experiência” (DEWEY, 1980, p. 60).*

Penso que tal assertiva também se aplica, sobremaneira, a quem faz arte. Suas colocações sobre a experiência, nesse contexto, iluminam e orientam o meu olhar sobre o objeto de estudo que aqui apresento, além de impulsionar meu desejo de transitar por este mundo da criação de imagens evocativas e pungentes (mesmo que não táteis) no qual torna-se possível deslocar as coisas do seu lugar de cátedra e, a um só tempo em um grande caldeirão de memórias, misturar princípios tradicionalmente atribuídos exclusivamente à literatura (versos, rimas, palavras, histórias), com outros tradicionalmente atribuídos às artes gráficas (formas, desenhos, telas) e às artes performativas (espaço, tempo, fala, imagem em ação).

Deste modo, é por entender que a palavra, apesar de subestimada em suas possibilidades, é um catalisador capaz de promover o encontro entre indivíduos em sua singularidade, a fim de uni-los em um estado artístico comum, e que este intercâmbio, por sua vez, é capaz de gerar força motriz para a arte na contemporaneidade, uma vez que agrega em si os meios para um substancial trânsito entre as artes (a exemplo da Poesia Concreta, da Performance Art, do teatro documental), que este trabalho é proposto.



### 3.1. QUESTÕES I – ENTRE A IMAGINAÇÃO E A CAVERNA

Muito e exaustivamente já se falou acerca do que seja o real, tratados sobre a partir de que pontos de vista ou perspectivas se consegue melhor percepção para uma maior definição do estatuto que pode outorgar a condição de realidade, ou ainda, sobre quais, dentre os estados ou as formas que nos cercam, teriam a capacidade indicial para apontar o que é e onde está o real, bem como os elementos que compõem este “barro”<sup>20</sup> de que somos feitos, e que existem há milênios.

O que sou eu, de onde venho, para onde vou? Essas questões permeiam, ao longo da história, o cotidiano das artes, da filosofia, dos escritos religiosos e científicos (quer nas humanidades, ciências naturais ou exatas). Segundo Jung, em seu *O Homem e seus Símbolos* (2008), isso acontece como consequência de as ações cotidianas do indivíduo terem como padrão, em primeira instância, a busca por organizar as questões comuns do imaginário humano que procuram responder ao que é existir.

Deste modo, diante do caminho apontado por Jung, seria correto afirmar que, quer seja por abordagens metafísicas, espiritualistas, concretas, materialistas (ou de qualquer outra linhagem), a produção de conhecimento humano parece, a todo o tempo, orbitar a necessidade de responder e, por consequência, expandir, o que é o real? Poderíamos ainda dizer que, desta perspectiva, em última análise, o que fizemos até agora, e provavelmente continuaremos fazendo, é, simplesmente, tentar elucidar esta questão primeira (o que é o real?), das mais diversas formas e meios?

Acredito que, quando confrontados com tais questões, por vezes somos tentados a responder que sim. Que é esta a nossa questão primeva e em torno dela gira a composição da existência. Mas, então, se estamos diante de uma conclusão acertada, o que seria este real que se procura? Seria possível encontrá-lo para além da percepção individual? É possível entrar em contato com ele sem ter os sentidos, e, por conseguinte, o próprio indivíduo, como médium? Como mensurá-lo? O que é o real para mim é igual ao que é o real para a pessoa ao meu lado? É possível referir-se a ele ou encontrá-lo para além do que podemos batizar como epistemologicamente subjetivo, uma vez que este real

---

<sup>20</sup> “Então Iahweh Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente”. Gênesis 2,7.

é sempre decodificado pelo meu cérebro, minha memória e minhas referências? Em suma, seria possível existir um consenso sobre o que é o real e quais são as suas características?

Se levarmos em conta o que afirma Platão, na sua “Alegoria da Caverna”<sup>21</sup>, a resposta, de imediato, será não. Não é possível. Não temos como aferir o real, pois, em primeiro lugar, nem sabemos o que ele é. E este não saber deve-se efetivamente ao fato de, segundo Platão, vivermos tal qual prisioneiros, desde o nascimento acorrentados e voltados para a parede, no interior de uma Caverna, de modo que a única coisa que se nos apresenta aos olhos é a parede, e nela um palco no qual estátuas de tudo o que nos é conhecido (homem, planta, animais, coisas...) são iluminadas por uma fogueira, enquanto vão sendo manipuladas como que representando o cotidiano desses seres.

Deste modo, como é este teatro de sombras bruxuleantes (feito com as estátuas de coisas e seres) a única imagem que os prisioneiros (nós) conseguimos enxergar, nós acreditamos que essas sombras são a realidade e, assim, com o correr do tempo, passamos a nomeá-las, a dar nome à regularidade de suas aparições, a distinguir ciclos e funcionamentos, bem como a fazer torneios para disputar quais seriam as corretas denominações e regularidades, e a nos gabar e vangloriar por frivolidades, como termos acertado mais, dizer melhor ou definir mais precisamente este real que acreditamos ser, mas que, de fato, não o é.

Mas, se o que conhecemos e que se apresenta diante de nossos olhos, cotidianamente, desde o nosso nascimento não é o real, o que seria, então? E como nos seria possível não só encontrá-lo, mas discernir entre ele e esta mimesis da mimesis, a qual conhecemos, estamos habituados e acreditamos ser o que existe?

Ainda segundo Platão, tal descoberta só aconteceria se estes prisioneiros (nós) fossem forçados a sair, a se libertar das amarras e a vasculhar o interior da Caverna. Só um prisioneiro que foi liberto destas amarras e, por conseguinte, da visão frontal e encabrestada das sombras na parede poderia tomar consciência do Teatro de Sombras no qual estava inserido, de que sua visão era sustentada pela luz produzida pela fogueira e de que, na verdade, os seres reais eram as estátuas e não as sombras. Só deste modo, saindo do lugar de conforto no qual habita tudo o que lhe é conhecido, o prisioneiro (nós) perceberia que passou a vida, até aquele momento, julgando apenas sombras e ilusões,

---

<sup>21</sup> Um dos tópicos mais conhecidos da história da Filosofia, o mito ou Alegoria da Caverna é tema do livro VII de A República, no qual Platão discute sobre a arte, o conhecimento, a linguagem e a educação na formação de um Estado ideal.

desconhecendo a verdade, isto é, estando afastado da verdadeira realidade. E então, munido desta nova consciência, atribuiria às sombras, novo valor, e todo o processo de conhecimento e de disputa tomaria novo lugar (seria redirecionado para as estátuas), e o ciclo continuaria.

Porém, esta nova realidade, apesar de ampliada, ainda se encontra dentro dos limites da Caverna; a luz que a ilumina ainda é a da fogueira, e as estátuas não possuem ânima própria, ao contrário, são manipuladas por outrem, ao mesmo tempo alheio e interferente naquele ciclo. No entanto, em assim sendo, quem seria e onde estaria este outro que dá vida às estatuas?

Para Platão, o óbvio ululante é que este outro esteja fora da Caverna. Porém, apenas o prisioneiro, uma vez liberto das amarras, teria a possibilidade de descobrir, se assim o desejar. Mas, para tanto, seria novamente obrigado a deslocar-se desta sua nova zona de conforto, porque, apenas se fosse arrastado para este desconhecido fora da Caverna chegaria a tal descoberta, que, por sua vez, não se lhe apresentaria com facilidade, pois, acostumado que estava à luz difusa da fogueira, ao sair da Caverna, a luz do sol real ofuscaria sua visão imediatamente, e só depois de muito habituar-se com a nova luz ele voltaria a enxergar, e então contemplaria a realidade (todas as maravilhas que são os seres autônomos fora da Caverna); perceberia que aqueles seres tinham mais qualidades do que as sombras e as estátuas, sendo, portanto, mais reais; ele não teria dificuldades em perceber que o Sol é a fonte da luz que torna o real visível, tampouco, que é desta fonte que provém toda a existência (os ciclos de nascimento, do tempo, o calor que aquece, etc.). Segundo Platão, apenas ao atingir este estado ampliado de consciência é que poderemos perceber o que ele chama de a verdadeira realidade e os seres como são, em si mesmos.

Mas, como toda força aplicada em determinado corpo implica uma força contrária de igual valor, todo conhecimento provoca uma ação. E em sua alegoria, Platão afirma que, uma vez desperto e maravilhado com esse novo mundo e com o conhecimento que então passaria a ter da realidade, esse ex-prisioneiro lembrar-se-ia dos outros no interior da Caverna e da vida que lá levavam. E muito altruisticamente, de imediato se compadeceria deles, da escuridão em que estavam envolvidos, e desceria à Caverna para lhes contar sobre o novo mundo que descobriu. No entanto, por ainda serem prisioneiros, os outros não seriam capazes de vislumbrar qualquer coisa que se projetasse para além da realidade à

qual estão habituados, e então debochariam do agora liberto, chamariam-no de louco e acabariam por matá-lo, caso não parasse com suas maluquices (e aqui está a rasteira que Platão tenta nos dar para provar o seu ponto sem objeções, pois ele, a partir desta separação do conhecimento em graus de exposição à realidade de fato, passa a creditar todo antagonismo às suas proposições ao fato de, conceitualmente, os homens, e por consequência seu opositor, terem dificuldade para entender algo que extrapole o ordinário, pois estão imersos em uma caverna, olhando para sombras projetadas na parede, e nesta condição, resistem violentamente a todo movimento que implique retirá-los desta zona de conforto, mesmo que este movimento seja para o seu bem). É esta resistência do comum do ordinário da população que faz com que o sábio, ele, no caso, nem sempre se faça ouvir. Antes, ao contrário, seja combatido pela maioria ignorante.

Com a Alegoria da Caverna, Platão nos diz que:

1 – Nós (segundo nossas tradições diferentes, hábitos diferentes, culturas diferentes) aceitamos e nos acostumamos com as noções, sem ao menos refletir; que apenas acreditamos e usamos tudo o que nos cerca, do modo como nos foi transmitido.

2 – Que quando começamos a entrar em contato com o que ele chama de a verdadeira realidade, nos custa entender e apanhar o real, pois o mundo ao nosso redor (inclusive o nosso próprio corpo), físico, sensível, no qual as imagens prevalecem sobre os conceitos, nos mantém num estado de penumbra, e por vezes nos aponta caminhos errôneos e equivocados (pré-conceitos, pré-juízos). É por isso, é necessário que nos esforcemos, que estudemos, aprendamos, se realmente quisermos descobrir o real.

Com base nessas afirmações, ele divide o mundo e os indivíduos em duas facções opostas, e jamais conciliáveis. De um lado, aqueles que, presos dentro da caverna e que têm sua visão da realidade obliterada por olharem apenas sombras e/ou estátuas, em consequência desta condição, valorizam e desenvolvem um apego material e resistência às transformações e ao conhecimento da verdade, e do outro, os sábios, que saindo deste lugar de conforto foram catapultados para fora da caverna (e uma vez libertos, desprezam tudo o que diz respeito à matéria, ao contato com o mundo físico, ao trato com os humores e o que eles representam e despertam, por compreenderem que estas faculdades não passam de entraves ao encontro com a verdadeira realidade). E ainda afirma que, imbuídos de total altruísmo e abnegação, estes sábios tentam libertar os ainda

prisioneiros e levá-los para a luz, apesar das resistências, galhofas e violências sofridas ao longo desta tentativa.

No entanto, mesmo:

1 – Tendo em conta que o estopim que deflagra em Platão a hipótese de que o homem esclarecido sente vontade ou obrigação moral de ajudar os outros a saírem do mundo da ignorância e do mal para que construam um mundo (Estado) mais justo é fruto da consciência corrente que na Grécia Antiga pressupunha o compromisso do cidadão com a *pólis*,

2 – E apesar de compreender que a ideia de indivíduo sustentada no período é totalmente diferente da que aceitamos hoje, e de perceber que, para Platão, é verdadeira a afirmação de que uma vez que a ideia suprema de Bem (ente supremo que governa o inteligível) permite ao homem ter acesso ao conhecimento, por mostrar-lhe a realidade (sendo também esta própria ideia suprema de Bem o ponto de onde toda a verdadeira realidade deriva), e que, por esta realidade encontrar-se num plano intangível aos humores, toda e qualquer criação (até mesmo a criação do mundo) deve ser vista pelo indivíduo liberto como uma imitação da natureza verdadeira (o mundo das ideias).

Creio que apesar de compreendermos as premissas a cima, podemos afirmar que Alegoria da Caverna, foi construída por Platão não só como modo de inferiorizar o mundo tangível (bem como o corpo e tudo o que dele vem) ante ao mundo das ideias, ao espírito e ao inefável que dele emana, mas também como meio de combater o que ele acreditava ser o que havia de pior na Atenas de que foi contemporâneo, e que, por sua vez, levava a uma sociedade repleta de vícios e que, para Platão, era o fato de os governantes se digladiarem apenas para chegar ao poder.

Segundo Platão, o real governante tinha, antes, que atender à coletividade, e não aos seus próprios interesses, pois, ao determinar como justo algo que se aplica somente a si e a alguns poucos, todo aquele que transgredir tais regras por não ser atendido por elas é punido e tratado como párea (tal como os sábios atacados pelos prisioneiros, e Sócrates, condenado pelos governantes de Atenas). E afirma: “Efetivamente, arriscar-nos-íamos, se houvesse um Estado de homens de bem, a que houvesse competições para não governar, como agora as há para alcançar o poder, e tornar-se-ia então evidente que o verdadeiro chefe não nasceu para velar pela sua conveniência, mas pela dos seus subordinados” (2001, p. 34).

E, assim, é por acreditar que esta ligação com os vícios humanos é mediada e provocada pela matéria, e ainda aguçada por tudo que estimula os sentidos da matéria, que no livro III da República ele diz que os poetas estarão expulsos desta Pólis ideal, porque são traiçoeiramente sedutores.

Se entendemos que a poesia, em seu sentido *lato*, caracteriza-se, em sua maioria (e no caso da época de Platão, em sua totalidade) pela representação dos homens no desenvolvimento de suas ações, percebemos que, ao representá-los, ela sobrepõe às figuras representadas potencial de empatia, abrindo assim um precedente de não só sentir a emoção do outro, mas de colocar o indivíduo neste lugar do outro, por um viés que não é o da razão.

Sendo neutra em si mesma, a empatia que a poesia provoca carrega em si este super-poder de tornar desejável ou temerário o sentimento que movimenta, de acordo com a personagem que o desperta. Deste modo, quando a mimesis poética apresenta os vícios humanos (como Édipo, Medeia, Agamemnon, Fedra), ela, segundo Platão, conduz aquele que a recebe para maus pensamentos, para os humores dos porões humanos (crimes, disputas, estupros e traições), e para ele, uma exegese desses exemplos – Deuses traduzidos pela poesia – nos conduzem apenas para modelos aprisionantes. Segundo Platão, o poeta não se dedica a escrever apenas sobre personagens “não edificantes” por depravação moral, mas é tentado a emular tais particularidades por uma necessidade primeira que traça as bases da arte a que se dedica.

Com tal ataque, Platão desqualifica e repudia a representação artística do mundo físico, tendo por base a arte poética, colocando-a na posição de imitação de segunda classe, pois, segundo ele, ao necessitar de tipos extremos (movidos por acessos de cólera e paixão) para existir, ela acaba por despertar nos homens o fascínio por estes baixos instintos, que, ao mesmo tempo que oferecem material dramático de maior vivacidade (homens pitorescos, espetaculares e cativantes), aprisiona os homens ao eterno contemplar das sobras, visto que o real humano é o dos tipos mais sóbrios.

Neste conjunto de afirmações sobre o não merecimento da arte poética, ele desconsidera, inclusive, que, tal qual ele próprio descreve, este mundo inteligível, em si mesmo, possui formas ou ideias que guardam consigo uma identidade formal, e é esta identidade formal que garante o conhecimento aos seres sensíveis. Deste modo, é com base nas próprias afirmações de Platão que podemos especular acerca do seu erro ao

colocar a arte (à exceção da *musiké*<sup>22</sup>) e a representação artística do mundo nesta posição de lixo do real.

Se analisarmos a narrativa Platônica pela via indireta, tendo em conta conceitos mais jovens que o que a alegoria apresenta, tais como os de Ego, subjetividade, inconsciente e a memória. E usando como recorte o entendimento da realidade como algo epistemologicamente subjetivo (tal como defendido pelo Professor Rui Penha<sup>23</sup>), acredito que podemos apontar encaminhamento segundo o qual faz-se possível identificarmos na arte não o que Platão entende como pernicioso e digno de ser extirpado da sociedade (a mimesis bruxuleante da mimesis), mas o contrário disso. Se olharmos para a mesma alegoria pelo lado oposto do que sentencia Platão, podemos perceber a arte como ponte entre os indivíduos, o bruxulear como lugar de intersecção e a mimesis como porto entre as percepções, de modo que encontraremos na arte um caminho mais permeável, completo e complexo para configurar um estatuto do que seja a realidade.

Isto posto, passamos então a olhar a partir da perspectiva aqui proposta, ou seja, no sentido oposto ao apontado por Platão (Ideia - Mundo Sensível - Arte) e deparamo-nos com o ponto de onde a arte pode ser vista como dimensão ampliada do real: a Criatividade.

Já há algum tempo a inovação, a necessidade de despertar para o não visto (ou para o não visto **desta forma**) vem ocupando o primeiro lugar nos *trending topics*<sup>24</sup>, quer seja nos movimentos acadêmicos de investigação e pesquisa de linguagem, na indústria criativa ou em iniciativas espontâneas como o DIY<sup>25</sup>, passando também pela mídia digital e

---

<sup>22</sup> Segundo Margot Berthold, *musiké* para os gregos designava uma combinação de poesia, música e dança. Na Antiguidade, a música possuía uma função catártica de purificação (vide os ditirambos, as dionísias e a tragédia). Colocava o corpo em equilíbrio, harmonizando-o com a ordem cósmica, preparando-o para a aparição do divino. Possuía também uma função mimética e indutora. Então, para Platão, se a poesia imitava os homens em ação, a música imitaria os estados de alma, suas emoções e virtudes. E a cada modo musical atribuía-se um éthos, um caráter específico que o ouvinte associava de imediato a um significado e a um determinado estado de alma. Tal estado poderia infundir ânimo e potencializar virtudes do corpo e do espírito.

<sup>23</sup> Compositor, artista intermídia e performer de música electroacústica, Rui Penha nasceu no Porto, em 1981. Completou um Doutoramento em Música (Composição) na Universidade de Aveiro. A sua música foi tocada e gravada por músicos como Arditti Quartet, Peter Evans, Remix Ensemble, Orquestra Gulbenkian. Foi fundador e curador da Digitópia (Casa da Música), e tem um grande interesse pela relação entre a música e a tecnologia. A sua produção recente inclui interfaces para expressão musical, software para espacialização sonora, instalações interativas, robôs musicais, autômatos improvisadores e software educativo. Lecionou em diversas instituições de ensino superior Portuguesas (DeCA-UA, ESMAE, ESART, ULP), e é atualmente Professor Auxiliar Convidado na FEUP e Investigador Sênior no INESC TEC.

<sup>24</sup> Trening Topics ou TT's é uma lista em tempo real das palavras mais postadas no Twitter em todo o mundo. São válidos para essa lista as tagtemas e nomes próprios. A lista é exclusiva para usuários do Twitter, ou seja, você deve estar on line no aplicativo para ter acesso aos Trening Topics.

<sup>25</sup> **Faça você mesmo (do it yourself, DIY)**. A frase "do-it-yourself" entrou em uso comum no inglês culto na década de 1950, em referência ao surgimento de uma tendência das pessoas à realização de melhoramento da casa e vários outros projetos de artesanato e construção sem a ajuda direta de especialistas ou profissionais, apenas como uma atividade criativa, recreativa e de redução de custos. Associado com os consumidores, mais ou menos desde 1912, principalmente no que se refere a melhoramento ou manutenção da casa, o termo DIY assumiu, posteriormente, um significado mais amplo, que abrange uma vasta gama de conjuntos de habilidades. DIY é associado internacionalmente ao fazer nas Artes, Redes, Comunicação, entre outras atividades e expressões.

pela cultura. A sociedade contemporânea empreende uma busca incansável pela capacidade de *pensar fora da caixa*, tal como se procurasse por ar, no entanto, tão rapidamente esta lufada de renovação se tornou algo desejável, quanto se esvaziou em clichês onipresentes na fala, nos *curriculuns* e nas propostas de criação artística.

Tal modismo acerca da criatividade persiste, insiste e subsiste graças a um conjunto de lendas urbanas, de mitos criados para colocar a criatividade, e, por sua vez, tudo relacionado a ela, num lugar de exceção (não é possível cultivar, desenvolver a criatividade; ou se é, ou não se é). Estes mitos pulverizados sobre o *ser criativo* como verdades inquestionáveis sustentam ao longo da história uma bruma ininterrupta de mistérios e desperta, a um só tempo, uma aura de desejo e temor por esta criatividade inatingível, impingindo, assim, à relação entre o indivíduo e uma parcela significativa de sua natureza o mesmo efeito de obscurantismo que Platão diz causarem as sombras das estátuas projetadas na parede da caverna à relação do homem com a verdadeira realidade.

Dizer, por exemplo, que a criatividade é um dom, uma capacidade peculiar que está misteriosamente reservada a apenas alguns de nós é um desses dogmas, os quais se perpetuam por não se tocar neles com real convicção, mas que são facilmente desmontáveis, como se observa, sempre que algum movimento levanta esta questão. Ou ainda, dizer que todos os artistas são, por constituição biológica, criativos, de modo que é forçoso ao artista que esta característica esteja inerente à sua formação e atividade sempre (tal regra aplicada como magia ou algo de natureza inexplicável). No entanto, quando observados de perto, muitos dos artistas que mais celebramos passam uma vida reeditando, vezes sem conta, uma quimera inicial, giram em torno de uma mesma ideia e é a labuta constante que lhes confere, naturalmente, tamanha proficiência (tal como Platão diz ser necessário ao ex-prisioneiro, ofuscado pelo sol da verdadeira realidade, esforço, estudo e aprendizado, caso ele realmente queira acostumar-se com o brilho do sol que ilumina os seres reais, e assim descobrir o mundo das ideias).

O exemplo mais elementar de que o tal dom da criatividade ou a condição de criatividade inata para alguns e inexistente para outros não corresponde à verdade é através da observação de crianças brincando. Todas, sem exceção, exercitam sua criatividade.

Mas, então, o que acontece que nos impede de manter esta capacidade de sustentar tal estado de prontidão no curso da vida? Por que, para alguns, o ato criativo

ganha ares de condição natural, enquanto que, para outros, exige esforço sobre-humano, se, em determinado momento de interseção de nossas vidas, fomos todos na mesma medida seres criativos?

Segundo Vygotsky (1999), se observarmos crianças enquanto brincam, podemos ter pistas acerca da trilha que percorremos rumo à criatividade, tais como:

1 – A livre disposição para divertir-se, independente de objetivos concretos;

2 – A liberdade na apropriação das referências;

3 – A urgência pelos resultados;

4 – A necessidade de interação com o outro;

5 – A disposição para o encantamento (uma criança tem a capacidade de admirar os seus pares, desprovida de qualquer resquício de competição e juízo de valor).

Para a nossa suposição, parece sensivelmente relevante a capacidade que toda criança tem de ressignificar o mundo (por exemplo, quando dá a objetos nomes, funções e destinos radicalmente diversos dos que lhes são socialmente determinados) e de estabelecer, em qualquer tempo e lugar, um estado de suspensão da realidade (sem qualquer constrangimento ou dúvida, peças de plástico viram comida, enquanto frutas e verduras podem ser alçadas à condição de vigias, motoristas ou paralelepípedos, conforme o jogo estabelecido).

Arthur Koestler, em seu *The Act of Creation* (1964), nos propõe uma sistematização do que seja a criatividade. Ele diz que a criatividade consiste na dupla associação “de matrizes previamente não relacionadas”, e defende ainda que tais “matrizes de pensamento” seriam, exatamente, as nossas capacidades desenvolvidas (tais como a fluência nos códigos que dominamos e a desenvoltura no trânsito pelo conjunto de normas que governam o plano em que nos movemos). Deste modo, o *Fiat lux*<sup>26</sup> seria o exato momento no qual nos apercebemos do que poderia ser um pivô nesse jogo entre duas matrizes distintas, ou no instante em que um determinado ponto no qual focamos a nossa atenção se nos revela a linha de interseção entre dois planos. Para Koestler, a criatividade é “a percepção de uma situação ou ideia de forma simultânea em dois referenciais que são auto-consistentes, mas habitualmente incompatíveis.” (1964, p. 49).

---

<sup>26</sup> *Fiat lux* é um trecho de uma expressão em latim traduzida como “Faça-se luz” ou “Que haja luz”, referência à passagem bíblica da criação divina da luz. Gênesis 1:3 (“dixitque Deus fiat lux et facta est lux”).

Este entendimento é cirúrgico e desbanca o ato criativo do lugar etéreo de dádiva concedida aos escolhidos, no que diz respeito às artes (onde há uma colisão de referenciais e instrumentos e, no mais das vezes, o que se busca é o amalgama destas duas matrizes a que se refere Koest como o objetivo de dar origem a uma terceira matriz, uma nova síntese que, por sua vez, será palco para a justaposição e para o confronto destas matrizes previamente descobertas). Voltando à brincadeira de criança, é fácil perceber que o faz-de-conta se torna um catalisador da bissociação: se aceitarmos que um xilofone com trela pode muito bem ser o cãozinho, é fácil perceber que se tratará, então, de *um animal com costelas musicais*. O que para a criança é um salto fácil, parece ao adulto o cúmulo da criatividade.

A criatividade é um processo, ou antes ainda, uma disponibilidade que se treina, potencializa e desenvolve, mas que, não obstante difícil, não exige quaisquer requisitos para além dos que nos são naturais. A especialização numa determinada área leva-nos a um conhecimento profundo das suas características peculiares, das suas normas e das fronteiras que empurramos, até que nos cedam um pouco mais de terreno, um pouco mais de conhecimento. Esta familiaridade torna a navegação no plano em que nos encontramos tão fluída que pode acabar, por vezes, por dificultar a bissociação com outro plano, por ser um entrave à surpresa que sempre antecede o ato criativo.

A este ponto da criatividade de seu treinamento, somamos ainda a afirmação de Stuart Hall acerca do binômio realidade / linguagem:

*“A realidade existe “fora da linguagem, mas é constantemente mediada pela linguagem ou através dela: o que nós podemos saber e dizer tem que ser produzido em um discurso e através dele. O conhecimento discursivo é produto não de uma representação transparente do real na linguagem, mas da articulação desta em condições e relações sociais, não existindo, assim, um discurso que possa ser entendido sem a operação de um código. Como a capacidade de operar códigos linguísticos é considerada elemento natural – inato – dos seres humanos, o resultado da relação do naturalismo e da realidade dos indivíduos – a aparente representação fiel de um conceito – é gerado pela articulação específica da linguagem sobre o real, de uma prática discursiva.” (Hall, 2003)*

No artigo *Codificação/Decodificação* (HALL,2003), Stuart Hall afirma que os processos de comunicação se constituem de momentos interligados, porém independentes. Diz que as suas práticas englobam a *produção* (que aparece na forma de veículos simbólicos, signos, e estão estabelecidos segundo as regras da linguagem), a

*circulação* (que se dá na forma discursiva – o discurso produzido no processo de codificação de um conteúdo) e a *reprodução/consumo* (tradução do discurso, que pode ser compreendido ou não pelos receptores como pretendido pelos emissores). Tendo por foco os meios de comunicação de massa, principalmente na televisão, Hall defende que este processo de comunicação via TV é feito a partir de um código que produz uma mensagem que deve ser posteriormente decodificada, entendida, para, só então, ser transformada em prática social. E pontua ainda que, para além destas questões, as dualidades mais importantes para o processo discursivo são realidade x linguagem e denotação x conotação.

Por outro lado, Boaventura de Sousa Santos, em seu texto *O Fim das Descobertas Imperiais* (2002), diz que tais descobertas têm por características basilares 2 pontos dimensionais. O primeiro, completamente empírico, no qual se configura o ato de descobrir em si mesmo, e o segundo, completamente conceitual.

Para Boaventura, este componente conceitual vem antes, inclusive, da própria partida, e é o que movimenta a atitude primeva de lançar-se ao descobrimento em si (a imaginação criativa ou a ideia projetada – tal como as sombras na caverna – acerca do que vai ser descoberto leva a querer descobrir, na esperança de encontrar fisicamente o que se imaginou). Ele diz ainda que é a dimensão conceitual (de cuja especificidade afirma ser irrevogavelmente a projeção de um outro inferior a mim, que o descobrirei) o que comanda toda a ação que envolve a descoberta e seus posteriores desdobramentos, braços e veios.

Segundo Boaventura, estes desdobramentos, nada mais são do que um conjunto de estratégias desenvolvidas a fim de reiterar a noção de inferioridade previamente projetada deste não eu, servindo-se, para tanto, de expedientes que vão desde a violência física à quebra epistêmica impingidas a este outro inferior. Deste modo, cria-se um "teatro" segundo o qual cada um dos envolvidos assume o seu papel: o Ocidente assume, irrevogavelmente, o papel de principal descobridor, e este outro por ele descoberto encarna-se, especialmente, sob três formas:

- 1 O Oriente
- 2 O Selvagem
- 3 A Natureza.

Com cada um desses outros, a descoberta em sua dimensão conceitual estabelece relações específicas:

1 *Alteridade*, com o Oriente, por tratar-se de um conjunto de representações estereotipadas no âmbito do exótico e/ou do ameaçador;

2 *Inferioridade*, com o selvagem, por tratar-se de nem ao menos constituir em verdade um outro, visto que não é enxergado como tal (vide relatos acerca de índios serem como crianças e negros serem equivalentes aos animais em boa parte dos cadernos jesuítas, por exemplo);

3 *Exterioridade*, para a natureza, por tratar-se, a seu ver, de um recurso a ser explorado, até o ponto de sua escassez ou aniquilação.

O somatório destas perspectivas à afirmação do pesquisador brasileiro Luís Otávio Burnier, para quem “a arte não é senão uma viagem para dentro de nós mesmos, um reatar contato com recantos secretos, esquecidos, com a memória” (2001,p11), oferece-nos as tais pistas interessantes, segundo as quais podemos discutir, inicialmente, as associações platônicas da arte poética com os porões da natureza humana, mas também, para compreender os duplos entre o conceito de realidade atual e as hipóteses levantadas na *República*.

Senão, vejamos, segundo Platão, o processo para a obtenção da consciência, isto é, do conhecimento, abrange dois domínios: o das coisas sensíveis (*eikasia* e *pístis*) e o das ideias (*diánoia* e *nóesis*). Então, se podemos entender a alegoria da caverna como uma metáfora da condição humana perante o mundo e o papel crucial do conhecimento filosófico e da educação para a erradicação da ignorância, ao firmar o mundo ideal como sendo um mundo baseado no conhecimento filosófico, que para ele era puramente racional, sistemático e organizado, suprimindo a participação da arte (especialmente a poética e as artes visuais) deste processo de obtenção da consciência, no qual o indivíduo se desloca desta perspectiva 1 (a das sombras vistas a partir da iluminação produzida por uma fogueira em contraluz) para a perspectiva 2 (a do sol brilhante do lado de fora da caverna), Platão desconsidera toda a parte referente à *eikasia* e à *pístis*, que ele mesmo levanta, e, ao fazer isso, suprime da equação uma das forças motrizes do pensamento humano, que é a capacidade contemplativa, característica que, como diz Gaston Bachelard, em seu livro *A chama de uma vela* (1989), é fonte geradora de toda a produção humana, inclusive da filosofia. Então, deste modo, ao retirar a arte de sua equação para a formação

de uma Pólis ideal, Platão retira dela também a criatividade (ponte mais eficaz para a passagem gradativa do senso comum como visão de mundo e explicação da realidade para o senso filosófico) desconsiderando, assim, a capacidade humana de imaginar e de projetar perspectivas e mundos.

No entanto, ao dizer que a maioria da pessoas vive em uma perene condição da ignorância por habitar o mundo das coisas sensíveis, onde, segundo ele, o grau da apreensão das imagens (*eikasia*) não é perfeito, visto que elas são mutáveis (ao contrário do que aconteceria no mundo das ideias, aquele real e verdadeiro, onde a realidade se localizaria), e que, deste modo, por estarem no plano do sensível, não são objetos suficientemente bons para gerar conhecimentos perfeitos, ele não considera sua própria afirmação de que o mundo inteligível, em si mesmo, possui formas ou ideias que guardam consigo uma identidade formal, e é esta identidade formal que garante o conhecimento aos seres sensíveis.

Assim sendo, a ideia de cachorro seria imensamente mais mutável do que a forma cachorro, e esta ideia varia de acordo com cada filtro de apreensão de mundo (e aqui voltamos ao início deste artigo) particular e sujeito às referências acumuladas por cada indivíduo.

Isto posto, se aceitamos como verdade que o real se estrutura a partir da percepção que se tem dele (sombra na parede, estátuas, mundo das coisas em si), aceitamos também que esta percepção passa, necessariamente, por um filtro perceptivo, que é pessoal e intransferível, logo, sem nos deslocarmos das próprias afirmações de Platão, este mundo das ideias, no qual se instalaria a Pólis ideal, não é uno, é múltiplo, tanto quanto múltiplas são as pessoas, seus filtros e as percepções e o real.

Deste modo, mesmo que todos os habitantes, efetivamente, saiam da caverna, ainda assim, este mundo por ele proposto está intrinsecamente relacionado à percepção e, desta forma, à capacidade contemplativa e à criatividade. E assim sendo, como ele próprio já reconhecia na *musiké* uma função catártica de purificação, é a capacidade de ressignificar o mundo e de estabelecer em qualquer tempo e lugar um estado de suspensão da realidade que nos confere a possibilidade de nos desaprisoanar, e é o exercício desta partícula da criatividade (esforço, estudo e aprendizado para desenvolvê-la como parte integrante do ser) que dará a nós, ex-prisioneiros ofuscados pelo sol, o acesso à realidade, pois não é possível desconectar da atividade humana a casualidade ou

os efeitos provocados pela mimesis bruxuleante, uma vez que é este bruxulear da arte, promovido pela criatividade, que nos serve como ponte entre os indivíduos, como lugar de intersecção e como porto entre as percepções, e que nos fornece caminhos e determina conexões, de modo que possamos estabelecer uma tessitura sincrética, ao mesmo tempo particular e comum à qual desejamos descobrir. Ou mesmo para esta vida cotidiana, que chamamos realidade.

### 3.2. QUESTÕES II – ENTRE O SENSÍVEL, O BELO E A MEMÓRIA

Ainda no curso das relações estabelecidas entre imaginação e poesia, bem como a ligação entre os indivíduos tendo como meio o exercício da criatividade, verificamos que os temas que espelham a condição humana como forma de reflexão são o alimento primeiro da arte. Na verdade, grosso modo, a arte pode ser considerada como um veículo ou uma prática da expressão desses temas e preocupações. E no sentido de estabelecermos a arte como lugar de intersecção e como porto entre as percepções, chegamos à ideia de Kant sobre a percepção estética.

Dentre tantos escritos sobre diversas coisas, nas mais variadas áreas de interesse, três obras de Kant são consideradas o cerne do seu pensamento: *A Crítica da Razão Pura*, *A Crítica da Razão Prática* e *A Crítica dos Juízos*. Apesar de estas obras tratarem, basicamente, sobre o conhecimento e a moral, o autor também levanta questões acerca da sensibilidade, do Sentimento do Belo e sobre os juízos estéticos. Entre os problemas relacionados à dimensão prática da vida, das ações humanas e da dimensão do conhecimento racional/intelectual está a dificuldade de se compreender melhor a dimensão da sensibilidade.

Das questões por ele levantadas, podemos destacar:

1 – Qual a relação entre o mundo concreto e as ideias?

2 – Como é possível que as coisas sensíveis, materiais, possam se tornar conhecimento intelectual?

3 – Como se dá a relação entre o que é natural, determinado e limitado, com as ideias, com o que é indeterminado e livre?

Segundo Kant, a faculdade do juízo seria uma ponte entre a faculdade cognitiva (o intelecto) e a dimensão da sensibilidade, uma vez que esta encontra-se relacionada aos sentimentos. Porém, quando se refere a sentimentos, ele não está falando de emoções (ódio ou amor), mas sim do que chama de sentimento estético, sentimento de prazer e desprazer. São estes sentimentos e sua relação com os objetos o que Kant vai investigar na *Crítica da faculdade do Juízo*.

Cumpramos observar que o autor refere-se a sentimentos e não a sensações (de agradável ou desagradável, por exemplo). Isto acontece porque, para ele, apenas enquanto

sensação, o gostar ou não de determinada coisa é muito subjetivo, impedindo, assim, pretensões à universalidade, por exemplo, enquanto que a ideia de sentimento confere maior força a este estado que as representações da sensibilidade imprimem sobre o sujeito. E fazendo isso, ele nos leva à percepção de que, na realidade, os sentimentos seriam mais comuns, ou seja, ao tratar das forças que movimentam o Juízo de Gosto como sentimentos, ele nos oferece uma ponte entre as pessoas, pois os sentimentos se apresentam da mesma forma ao conjunto dos indivíduos e, por isso, eles são comunicáveis e intercambiáveis.

E deste modo, segundo Kant, a percepção estética estaria ligada ao Juízo de Gosto, e esta faculdade do juízo (de gosto, ou estético), por sua vez, pertence à capacidade reflexiva, meditativa, e utiliza a imaginação, associada ao entendimento puro (em suas diversas categorias), para ligar os dados sensíveis ao objeto e a uma finalidade, sem que haja necessidade de recorrer ao seu conceito, ao contrário do juízo do entendimento, segundo o qual a todo particular corresponde um universal, sendo, ao fim, tudo parte de um todo. Então, uma vez que o Juízo de Gosto, ao mesmo tempo que reconhece subjetivamente as formas do objeto, também o avalia (determina a satisfação, o que demonstra as suas características subjetivas, não universais e objetivas) entre as faculdades cognitivas em jogo e a representação do objeto, ele não poderia ser uma qualidade apenas reflexiva. Para Kant, o Juízo de Gosto “...não é (...) nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser, senão, subjetivo” (KANT, 1997, p. 93).

No entanto, o Juízo de Gosto, apesar de remeter a algum objeto em particular, um objeto real (obra de arte, paisagem natural), não comunica a respeito do objeto. Não se refere ao objeto, como é o caso do juízo de conhecimento, mas sim, à maneira como o indivíduo se sente e é afetado pela sensação que o encontro com este objeto causa. Este Juízo de Gosto ou juízo estético, diz Kant, possui três formas: o belo, o agradável e o útil.

No que diz respeito ao agradável e ao útil, podemos dizer que são sentimentos despertados tendo em vista fins e interesses particulares, sendo, portanto, contrários ao Sentimento do Belo, uma vez que este precisa estar desprovido de qualquer interesse ou finalidade que não seja a contemplação por ela mesma. Pois, para Kant, o Belo é tudo aquilo que agrada, desinteressadamente, de maneira muito geral; o belo seria aquela fração de um objeto que contemplamos e que, chegando a nós pela imaginação e não pela

racionalidade, causa uma sensação de prazer e de harmonia. Esta sensação, no entanto, deve ser desinteressada, ou seja, ao contemplar, não podemos ter qualquer sensação ou interesse externo ao objeto, mas apenas parar e contemplar (se, diante de uma planície, o observador deseja desmatar para plantar soja, ele passa a ter o interesse externo àquela paisagem, ou se, diante de uma pintura, o observador sente vontade de comprar ou vender ou tem qualquer outro interesse que é externo à coisa em si, a sensação de belo se corrompe ou mesmo desaparece).

Assim sendo, se podemos afirmar que o sentimento de beleza do indivíduo diante de algum objeto não pode estar atrelado a qualquer interesse ou utilidade a que ele possa estar ligado, podemos também afirmar que quando utilizamos ou temos muita necessidade de determinada coisa visando a algum fim, não estamos em condições de vislumbrar sua beleza: “Cada um tem de reconhecer que aquele juízo sobre beleza, ao qual se mescla o mínimo interesse, é muito faccioso e não é nenhum juízo-de-gosto puro” (Idem, p. 96). E com isso se levanta a questão. Quando e sob que circunstâncias somos capazes de entrar em contato com uma obra sem projetar nela nossas expectativas? Ou sem que os nossos sentimentos e impressões sobre quem a fez, por exemplo, interfiram na apreciação (estabelecer uma relação com o filme de Wood Allen sem que as acusações de abuso da filha interfiram, ou ver um quadro de Van Gogh sem ser inundado por um sentimento de piedade quanto à injustiça de ele ter morrido louco e miserável, por exemplo)?

Neste caso, tanto quanto naquele que concerne ao mundo ideal cogitado por Platão, não erramos em afirmar que a premissa é utópica por si, pois o ser humano é um acúmulo de tudo o que recebe e oferece ao mundo, e, diante disso, talvez o caso seria considerar, como diz Nietzsche, que o homem se reflete nas coisas (seu sentimento de potência, sua vontade de potência, sua coragem, sua altivez), e nesse caso podemos tirar uma conclusão: as premissas estão acumuladas abundantemente no instinto. Esta consciência do acúmulo que interfere traz consigo a possibilidade de, uma vez sabedores desta interferência, considerá-la como mais uma informação a ser considerada entre o indivíduo e a obra e o sentimento da beleza.

Todavia, ainda que utópico, é nesse sentimento desinteressado que encontramos uma possibilidade de universalização sobre o julgamento do belo, uma vez que não se trata de gosto ou preferências, simplesmente, visto que esta sensação geral de prazer

reivindica, para si, universalidade ou que o objeto contemplado seja, realmente, belo. Mesmo que outras pessoas à volta não concordem, ou que o admirador não o possa definir ou tomar aquilo como um conceito. Isso porque o Juízo de Gosto não é inerente a um único homem ou a um grupo particular de pessoas. Antes, ao contrário, é algo que está presente nos seres humanos indistintamente. Assim sendo, ao considerar o gosto como um Sentimento do Belo (observar uma escultura e ser capturado, afetado, esteticamente por ela), Kant reforça a tese de que o juízo estético faz parte das faculdades da mente. No entanto, esta participação se dá a partir de uma livre associação de ideias e sentimentos, afirmação que nos permite dizer não só que o Juízo de Gosto é um exercício de liberdade, mas também a livre expressão da memória do sujeito.

Não é a razão e o entendimento que promovem esta universalidade do Sentimento do Belo, mas a imaginação ligada à constatação do sentimento de prazer ou desprazer a ela relacionados. A imaginação, pelo seu jogo intuitivo, é quem pode unir o sensível ao entendimento, o material ao ideal. Cada indivíduo, com a sua subjetividade, formula ideias sobre o que se contempla, sem determinar ou fechar a beleza em conceitos (ainda que reiteradamente, dentro de nós, do nosso entendimento, busquemos fazê-lo, mas, para tal, partimos apenas de referências externas, e não da coisa em si mesma<sup>27</sup>). Para Kant, a seara em que se pode estabelecer a discussão estética é a da representação. Um lugar que não é totalmente sensível, nem puramente intelectual, mas, ao contrário, um lugar que permite que estas duas faculdades se interpenetrem, promovendo, a um só tempo, a compreensão e a comunicação. Deste modo, estas representações não seriam de ideias, mas sim da vida sensível do sujeito. O que nos faz perceber que os fundamentos para o juízo estético estão no indivíduo, e não nas coisas. É o indivíduo que, quando se volta para o objeto, o deve sentir como interessante.

Mas então, se o belo não está puramente nos objetos, como se fosse uma característica que lhes seja inata, nem exclusivamente no sujeito, isolado do mundo, onde se dá o sentimento nesta relação sujeito e objeto? Como um objeto (o qual não pode ser pensado em separado do sujeito e, por sua vez, do mundo) e um sujeito (o qual precisa, gradativamente, colocar à parte interesses e gostos, para estar aberto ao Sentimento do

---

<sup>27</sup> Em filosofia diz-se “coisa em si” de todas as coisas que existem, mas não podem ser experienciadas pelas pessoas.

Belo) conseguem gerar este sentimento? Quais são os mecanismos ativados e onde eles reverberam?

Para Kant, a resposta estaria no que ele chama de condições da universalidade do Sentimento de Belo, que se estabeleceriam a partir da complacência (prazer que se sente junto, comum) necessária, ou seja, através de uma satisfação, desinteressada, que agrada aos sentidos.

*“Pois, visto que não se funda sobre qualquer inclinação do sujeito (nem sobre qualquer outro interesse deliberado), mas, visto que o julgante sente-se inteiramente livre com respeito à complacência que ele dedica ao objeto; assim, ele não pode descobrir nenhuma condição privada como fundamento da complacência à qual, unicamente, seu sujeito se afeiçoasse, e por isso tem que considerá-lo como fundado naquilo que ele também pode pressupor em todo outro; conseqüentemente, ele tem de crer que possui razão para pretender de qualquer um uma complacência semelhante.” (Idem, p. 98).*

Deste modo, não seria pela via da razão, portanto, que a concordância entre sujeitos no sentimento do prazer se estabelece, mas pela pressuposição de que ali houvesse “...uma tal voz universal...” (Idem, p. 102), ou seja, de que o outro também teria o mesmo sentimento.

Acontece que, por vezes, nos deparamos com fenômenos de tal maneira grandiosos que a harmonia promovida pelo Belo parece ser extrapolada, porque o observador não consegue lidar ou fazer qualquer juízo estético sobre aquilo, como se não conseguisse ter controle ou harmonizar o que sentimos diante de uma grandeza. E esta sensação que estar diante de uma grandeza provoca Kant chama de Sublime: ele diz que o “Sublime é uma afronta à imaginação”. E é por isso que ele paralisa a todos, porque a imaginação não concebe esta grandeza. No entanto, por outro lado, depois deste momento de estagnação, nós tentamos buscar uma compreensão desta grandeza em tela, e mesmo que jamais a tenhamos por completo ou de maneira definitiva. Compreender por completo o Sublime seria como tentar compreender o Infinito Matemático, segundo Kant.

Por exemplo, a Arquitetura dos templos antigos gerava um sentimento de beleza, devido à harmonia das suas construções, enquanto que, a partir do período Gótico, as catedrais se tornaram imensas, cheias de micro detalhes, para causar um sentimento sublime em nós. “O sublime distingue-se do Belo, pelo fato de provocar perturbações filosóficas ligadas à mistura de dor e prazer”, diz Marc Jimenez sobre Kant. Deste modo,

podemos dizer que quando nos sentimos calmos, apaziguados, encantados diante de um fenômeno natural ou de uma obra de arte, isso é o Belo, em você. Mas, se ao contrário, aquilo em certa medida te apavora, ao mesmo tempo que te comove, esta sensação é o Sublime.

No entanto, estas forças acometem os indivíduos, e tanto no que se refere a este Sentimento do Belo universal, quanto ao que concerne ao Sublime, esta experiência não é um consenso entre ideias, mas um sentimento comum, e então, segundo Kant, é por isso que, para que tal sentimento (prazeroso, livre, desinteressado, sem conceitos, universalmente compartilhável) se possa estabelecer, faz-se necessário que cada indivíduo tenha um certo preparo (conhecimento, sutileza, sensibilidade). Esse preparo acontece na sociedade, no interior da cultura da qual o sujeito faz parte. E é neste ponto, concernente ao preparo, às forças mobilizadoras do Sentimento do Belo, as quais, para Kant, como um bom expoente do Iluminismo, correspondem ao refinamento alcançado via educação<sup>28</sup>, que acredito estar o papel da memória do indivíduo (e tudo que a ela compete), como elemento estruturador. É a memória, e não o refinamento, que promove o sentimento de belo que o objeto desperta no indivíduo e que, por conseguinte, estabelece esta ponte entre o objeto e o indivíduo, bem como nos indivíduos entre si. E é nestas pontes estabelecidas, nestes hiatos preenchidos em via de mão dupla, que a arte se dá. Deste modo, uma obra de arte não é o objeto ou o indivíduo, mas o sentimento manifesto deste encontro que reverbera na criação de redes.

Porque, senão vejamos. Se a arte é uma atividade humana e, como todas, não é uma ação isolada, puramente mecânica, mas sim, uma práxis, ou seja, o homem se realiza por meio de sua ação transformadora da natureza e é nesta práxis, na qual se concatenam a teoria e a prática, que o humano se constrói, podemos entender que não há essência a priori, deslocada do humano. Assim, se não há uma essência a priori, puramente metafísica, exterior às condições históricas e sociais, qual seria esta essência? Seria uma essência separada da existência concreta, ou uma essência sensível, social, visto que essa sensibilidade é uma percepção que se constrói socialmente?

Se entendemos que esta essência está relacionada aos sentidos e aos sentimentos, e se os sentidos humanos (visão e audição, tato, olfato, paladar) não são puramente

---

<sup>28</sup> Mesmo reconhecendo que a todos é dada a tendência ao refinamento, "...homem jamais é inteiramente desprovido de vestígios do sentimento refinado" (Idem, p. 36), e, portanto, a todos isto seja possível, pois "... todos os corações humanos, embora em porções diferentes, foram infundidos pelo amor à honra..." (Ibidem, p. 36), ele reitera que são poucos, no entanto, os que efetivamente o desenvolvem: "Entre os homens, são bem poucos aqueles que se comportam de acordo com princípios..." (Idem, p. 45).

naturais, mas também são formados socialmente (o ouvido, por exemplo, só pode perceber a música se ele for treinado para isso, se ele for um ouvido musical. E isso se faz em sociedade), aceitamos que é na sua existência concreta, sensível, que o homem se realiza como ser humano. Deste modo, a arte (e por sua vez o Sentimento do Belo) está inserida e só pode ser compreendida dentro desse contexto.

Mas, como este contexto social (cada vez mais exterior ao próprio homem, uma vez as divisões e o individualismo exacerbado os abismos sociais produzem uma alienação do outro e o isolamento do ser humano em bolhas) se estrutura e é retransmitido, ensinado e perpetuado? Se, na atual conjuntura, a própria vida ele já não sente lhe pertencer, pois o interesse predominante não é o do indivíduo ou o do grupo, mas o interesse particular de quem domina, e que está, quase sempre, em contradição com o interesse geral e coletivo, como garantir que haja espaço para o trânsito no Sentimento do Belo?

Acredito que um dos caminhos é através da memória. A memória garante ao indivíduo não só lembranças acerca de si mesmo, números e datas, mas confere contato com tudo que veio antes dele e com o que se propagará depois. A memória é o terreno de base para metáforas e aproximações, garantindo, assim, que se instaure a poesia como experiência do mundo (tal qual diz Tarkovski, em seu *Esculpir o Tempo* – 1998). Eu jamais serei capaz de dizer a alguém o que é o gosto do café, menos ainda fazer com que esta pessoa sinta o mesmo gosto que eu, mas posso, através de analogias, elencar imagens, sensações e sentimentos que, para mim, estão relacionados ao café; compartilhar com ela, fazendo-a sentir o que é o gosto do café. Ou antes, o que é o gosto do café para mim. E isso é uma coisa que a memória me proporciona, visto que esta pessoa com que eu me relaciono acerca do gosto do café pode nunca tê-lo bebido, ou pode inclusive ter bebido e não gostar, mas, com certeza, ela terá entre as suas memórias imagens, sensações e sentimentos análogos aos que eu relaciono ao café (mesmo que relacionados a outra coisa), e que, uma vez evocados pela minha narrativa, recobrada pelas minhas memórias, serão, por ela, presentificados. E então nós compartilharemos este sentimento instaurado do café. Todo este conjunto de evocações só é possível graças à memória (a minha e a da pessoa); é ela quem cria as ligações que possibilitam a existência da arte e do sentimento do belo.

Foi Kant quem nos ofereceu esta possibilidade, por meio da experiência estética,

desinteressada e desligada dos conceitos, de nos relacionarmos universalmente com a beleza em toda sua potência. O belo ganhou, com ele, a sua autonomia. Não precisando associar-se a qualquer ideia, teoria, ou ao compromisso de estar relacionado à finalidade ou a valor para além de si mesmo.

Este juízo reflexivo ou estético também desencadeou a, chamada, Reflexão Infinita dos filósofos Românticos, e é essa Reflexão Infinita quem vai produzir uma nova maneira de se pensar a arte, a Crítica. Segundo essa abordagem, o crítico não esgota uma obra de arte, mas provoca uma reflexão infinita sobre ela, sobre a sua estética. No entanto, apesar de Kant realizar a análise do belo através das categorias (qualidade, quantidade, finalismo e modo), de discorrer sobre o sublime e introduzir a noção de gênio na equação criativa e, conseqüentemente, nas Artes, não se pode dizer que ele formulou uma teoria estética, já que, para ele, o juízo estético é reflexionante, portanto, subjetivo. Porém, acredito que se nos ativermos um pouco mais às premissas estabelecidas por Kant acerca do Juízo de Gosto, identificamos este lugar/papel da Memória como propulsor do ato criativo, a partir da identificação, e poderemos estabelecer correlações e ressignificações no ato criativo, para artista e público.

### 3.3. O TEATRO DE TRADIÇÃO POPULAR DE PERNAMBUCO

Já, ad muito, tem-se falado acerca das questões referentes ao que deve ser considerado patrimônio de um povo. Sobretudo, a respeito do que para determinado grupo é um “BEM” e que, por sua vez, o distingue dos demais.

Em meio a essas questões, talvez as mais delicadas sejam as que lidam com o, chamado, patrimônio imaterial. Como mensurar, e ainda, como resguardar usos e costumes?

Se o patrimônio de um povo são os valores que só ele possui, se é o que lhe *assinla* em meio ao conjunto, é o que chamamos de patrimônio imaterial quem constrói tais valores diariamente e ao longo dos anos, por encontrar-se dissolvido na vida, nas festas, nas crenças.

Patrimônio imaterial é o que forma e constrói o cidadão.

É Educação e Cultura, termos aqui empregados na sua envergadura mais ampla, “abarcando” desde as relações familiares, o modo de comer, a reza antiga, as músicas, as brincadeiras e um não sei quanto de coisas que “persistem” ao longo do tempo até as referências do mundo virtual, das relações econômicas, dos livros, da física quântica, das especulações intelectuais, dos programas de auditório, dos hit’s de brega, pagode, funk, rap, bem como o próprio fato de usarmos a palavra hit’s.

Nessa busca pelo que é Patrimônio Imaterial, chega-se à chamada tradição dos povos. A qual entendemos como tudo aquilo que perdura através dos tempos e que convive com o “novo”, ligando-se, em algum nível, ao “barro” do qual é formado tal ou qual grupo, e estando, assim, próximo do que os distingue e aproxima.

Entrando no hall das coisas que “sempre foram assim”, percebemos que o grupo de costumes e práticas que se relacionam à oralidade e à memória cumpre uma função decisiva para esta “construção de identidade” considerada patrimônio, por encontrar-se diretamente inserido no cotidiano das pessoas e ligado às suas atividades mais elementares. Parando para pensar, percebemos que é a memória quem decide o que fica e como fica de todas as informações. É quem molda o que falamos diariamente, “da mesma forma que nos foi ensinado”.

Assim, não é à toa que existe uma infinidade de cantos de trabalho, de “morais da história”, de fatos que foram mitificados ao longo dos anos, de anedotas e de outros tantos pretextos para o encontro entre as pessoas que refletem e projetam as características dos povos. É por meio da perpetuação desses hábitos que se EDUCA, que se constrói identidade.

É o ato do encontro que confere valor às coisas. Este professor marca a alma que, por sua vez, cria histórias. É pela contação e cantação que retransmitimos informações e valores, que aglutinamos pessoas, que arraigamos costumes. Que recriamos o mundo.

No nordeste do Brasil, muitas são as expressões cênicas tradicionais do povo que apresentam canto, dança e representação em sua estrutura. E no conjunto da região, o estado de Pernambuco, em particular, é reconhecidamente um celeiro que abriga quantidade significativa destas expressões que, distribuídas nas diversas festas, acontecem em momentos distintos do ano. Certamente o Carnaval é a de maior projeção e fama, mas, para além dele, podemos rastrear, no estado, uma rede grande, diversa e plural de manifestações culturais, saberes e ofícios (expressões do patrimônio artístico, no que se refere à cultura imaterial), de modo que a cultura do estado projeta-se não só em âmbito regional, mas nacional. São, no mais das vezes, formas espetaculares híbridas que, em suas feições, também fundem traços culturais autóctones a outros oriundos da África e da Europa. Inúmeros elementos as conectam ao teatro folclórico mundial, e muitos dos estudos realizados sobre a gênese das mesmas tendem a valorizar sobremaneira a hereditariedade e os percursos histórico-geográficos ao tratar dessas interfaces. Seus artífices, indivíduos desprovidos de grandes posses materiais e de escolaridade, autodenominam-se *mestres de brincadeiras* ou *brincantes*, e chamam de *brinquedo* aquilo que fazem. Isso se deve ao fato de tais jogos cênicos serem meios encontrados para se evadirem da dura e opressiva realidade em que vivem.

A maioria dos folcloristas utiliza a terminologia *folgado* ao se referir a tais práticas, e elas se constituem realmente como modos de *folgar*. São estratégias encontradas para se distrair das ocupações e árduas tarefas cotidianas daqueles que as fazem e que delas usufruem. Nesse sentido, o termo se avizinha ao conceito de "distração", como posto por Ortega & Gasset em *A Ideia do Teatro*. Brincantes, em seus brinquedos ou brincadeiras, terminam espelhando a realidade em que vivem, e fazem de sua arte uma forma de denúncia e resolução simbólica dos conflitos e agravos sociais em que estão imersos.

Elementos capazes de elucidar as origens dessas manifestações também podem ser encontrados ao estudar suas funções e os mecanismos sociais que impulsionam e definem seus aspectos formais.

Marco Camarotti (1947-2004), estudioso das formas espetaculares tradicionais do nordeste brasileiro, afirma, em seu livro *Resistência e Voz – O Teatro do Povo do Nordeste*, que:

*“O Teatro Folclórico, com sua expressão desavergonhadamente teatral, com sua linguagem própria, que é, ao mesmo tempo, pessoal e universal, contemporânea e eterna, tem sempre demonstrado ser uma proveitosa fonte de nutrição para o teatro popular e mesmo para o teatro sofisticado.”* (CAMAROTTI, 2001, p. 290-291)

Refere-se o pernambucano a expoentes do teatro contemporâneo, como Eugênio Barba, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, entre tantos outros que tomaram como fonte de inspiração, criação e fundamentação de teorias o manancial de conhecimentos e práticas de diferentes tradições cênicas ao redor do mundo.

Porém, no que se refere à cultura de tradição popular, não é só no momento da representação que a criatividade e o fazer artístico estão presentes. Este espaço entre a vida do artista e a arte que ele produz é deveras poroso, intercambiando-se quase que a todo momento, e deste modo, se nas diversas festas podemos localizar de modo expandido os momentos em que há uma ruptura com o cotidiano do trabalho e onde se impõe uma lógica da alegria para a representação artística, o cotidiano do trabalho, em si, também é preenchido e embalado pelas músicas, poesias, movimentos e afins.

Deste modo, no que se refere à tradição popular, faz-se necessário que entendamos a cultura e a arte tal como defende Néstor García Canclini (2000), um híbrido de práticas sociais, que tem suas interfaces e apropriações de outras manifestações locais e nacionais, não apenas como uma repetição, pois os sujeitos são sociais, culturais e históricos e estão atentos às transformações que ocorrem durante o processo histórico, o que interfere fortemente nas suas práticas festivas.

Nessa perspectiva, interessa debruçar-me sobre tais fenômenos enquanto linguagem cênica, mas também sobre as experiências de vida dos artistas responsáveis pelos mesmos, sobre minhas próprias experiências de criação e sobre a criação concebida

a partir do mergulho acadêmico artístico-científico aqui alinhavado. Existem alguns antecedentes que me inspiram e encorajam. Neste sentido, os experimentos realizados pelo encenador, teatrólogo e dramaturgo pernambucano Hermilo Borba Filho (1917-1976), ainda na década de 1960, podem ser apontados como precursores dessa iniciativa de avizinhar-se à tradição popular aspirando a um fazer teatral mais erudito.

Infelizmente, esses princípios ainda são pouco compreendidos como algo importante, e essa diversidade nem sempre se torna sinônimo de multiplicação de oportunidades quando nos referimos à educação e cultura no Brasil, pois o trabalho com a cultura de tradição popular e com a arte-educação no país ainda é relegado a último plano na maior parte das escolas de ensino formal, quer sejam elas públicas ou privadas.

Devido a essa postura, formaram-se lacunas e, por vezes, verdadeiros abismos cognitivos entre as regiões, os estados, as cidades, os grupos e as pessoas, gerados pela falta de crença na produção simbólica dos grupos. Uma política que estimula o equívoco de ver a deficiência das relações estabelecidas com a arte, a oralidade, a tradição e a cultura como algo comum, e o preconceito de entender a fragilidade nos processos de apreensão e fruição estética da produção contemporânea como algo natural em um país com “outras urgências”.

Esta carência tão sutil, e até desconsiderada, da formação compromete em muito o desenvolvimento dos trabalhos com a arte, a formação continuada e a valorização da identidade dos grupos, especialmente se nos referimos às crianças. Por dois principais motivos: primeiro pelas características de imitação e de provocação de limites tão marcadas nessas fases, segundo pela natureza em si do trabalho com arte e educação, que requer atitudes e relações com o conhecimento mais livres do que as do sistema ensino/aprendizagem em uso.

Ao descrédito oficial pode-se acrescentar a falta de recursos e as precárias condições que também cercam os grupos e os artistas relacionados ao teatro e à tradição popular, uma falta que, em muito, impede a realização independente de trabalhos sistemáticos, de potencial transformador e de real contribuição artística. Um descaminho que acaba interferindo na própria natureza da arte (em sua função criativa ou pedagógica), por

potencializar o afastamento entre artistas e público, professores e alunos, teatro/escola e comunidade.

Esta falta de condições financeiras favoráveis não só dificulta a relação de respeito e valorização da oralidade, identidade e cultura de tradição popular produzida pelos grupos, como impede a continuidade dos processos artísticos e pedagógicos, acabando por tolher o desenvolvimento do potencial criativo, da sede investigativa quanto à teoria, e da pesquisa conceitual no teatro, limitando criadores, educadores e público a um vocabulário de imagens recorrente e limitado significamente.



### 3.3.1. O CAVALO MARINHO

Dentro do conjunto das artes de tradição popular de Pernambuco, podemos identificar o *Cavalo Marinho* como sendo uma das mais expressivas. Essencialmente de transmissão oral, ele é um *folgado* que pertence ao ciclo natalino. Originário da Zona da Mata Norte de Pernambuco<sup>29</sup>, o *Cavalo Marinho* está incluído no que se convencionou chamar de danças dramáticas brasileiras. No entanto, visto sua estrutura híbrida, podemos classificá-lo, segundo os cânones do teatro clássico ocidental, como um dos representantes mais completos do que Wagner defendia ser um *Teatro Total* (o ‘folgado’ apresenta canto, dança, e representação com uso de máscaras e formas animadas).

Tradicionalmente representado apenas por homens (às mulheres era reservado, apenas, lugar no banco para cantar as músicas, algo que começa a mudar nos dias de hoje), a estrutura do *Cavalo Marinho* compõe-se por tocadores, cantadores e figureiros, ou seja, aqueles que tocam, aqueles que cantam e aqueles que colocam as figuras (dançam e representam as personagens). O espetáculo é representado em uma arena de terra batida com o público ao redor; em dois lados das bordas, entre o público e a área de representação são colocados dois longos bancos de madeira reservados para os tocadores e cantadores. Ao redor da área de representação, tradicionalmente, armam-se barracas de comidas, bebidas e vendas diversas. O público e os próprios artistas estão livres para transitar pelo local, comer, beber, ir e voltar, sem que isso comprometa a estrutura, ou muito menos o desenvolvimento do espetáculo. Uma apresentação (ou sambada ou brincadeira) de *Cavalo Marinho* não tem tempo predeterminado; pode durar uma noite inteira, tudo vai depender do interesse e da relação estabelecida entre os brincadores/brincantes da cena e da audiência.

O enredo do *Cavalo Marinho* conta a saga de Mateus e Catirina, dois negros empregados na fazenda do Capitão (o Cavalo Marinho é a montaria do Capitão), em sua busca por recuperar o Boi do Capitão (neste ponto acontecem variações, sendo 3 as mais comuns: na primeira, Catirina está grávida e deseja comer coração de Boi, então, após matar o Boi preferido do Capitão para satisfazer ao desejo, eles seguem em busca de um

---

<sup>29</sup> Região localizada a cerca de 90 km da cidade do Recife, tradicionalmente referendada como um celeiro cultural do estado.

encantamento para trazê-lo à vida; no segundo caso, o Boi foge e a saga é a busca para capturá-lo, e na terceira, o Boi morre de susto, e eles seguem rumo a um encantamento para ressuscitar o Boi. No entanto, em todas as versões, o encantamento chega como solução mágica para encontrar o Boi e livrar Mateus e Catirina do castigo). No início da viagem, o casal encontra o Ambrósio, um vendedor de almas (o Ambrósio traz consigo todas as personagens/figuras que compõem o *Cavalo Marinho* e é neste momento que se decide como a história se desenrolará, a partir das “almas” que serão compradas por Mateus e Catirina, as quais serão as personagens que encontrarão ao longo da jornada em busca do Boi. A brincadeira propriamente dita começa com a batida do ‘mergulhão’, dança circular em forma de pergunta e resposta, realizada no centro da arena, e na qual o público também pode participar. O ‘mergulhão’ serve a um só tempo para demonstrar as habilidades dos jogadores, e assim capturar o interesse do público, para aquecer o corpo dos brincadores de forma lúdica e já integrada com o público, para estabelecer as relações de jogo entre os participantes. E ao final deste prólogo interativo, o desenrolar da brincadeira começa.

Contando com 73 personagens (ou figuras) que podem ser separadas em 3 grupos: humanos, animais e fantásticos, o *Cavalo Marinho* surge, segundo Roberto Benjamim, como uma bricolagem de partes de outros ‘folguedos’ da Zona da Mata Norte, como o ‘bumba-meu-Boi’, reisado, agaloados, guerreiros, maracatu rural. Devido à sua polifonia inicial, o ‘folguedo’ se apresenta num caráter complexo, dinâmico e simbólico, de modo que, para entender todo o jogo do seu enredo (que conta com música, dança e poesia), é fundamental também compreender o contexto sociocultural no qual ele está inserido, visto que as estruturas de sua tessitura cênica estão diretamente ligadas às experiências compartilhadas no cotidiano dos brincadores. Tal característica confere ao universo da brincadeira, para além da estrutura base descrita acima, um conjunto outro de sentidos distintos que variam de acordo com a localidade onde a brincadeira acontece, de modo que, no que diz respeito ao aprendizado, o brincador vivencia uma formação holística, apreendendo, a um só tempo, a brincadeira como um todo (que seja observando, dançando, tocando, cantando ou representando – ou como eles dizem, colocando figuras). Tais informações ficam de tal modo unidas ao corpo por sobrepostas camadas de conhecimentos que, por si, o levam a uma maneira ímpar de se expressar cenicamente, ao

mesmo tempo que estabelecem uma comunicação direta com a audiência, criando uma ponte entre representação e público, e fazendo emergir do imaginário simbólico do grupo um conjunto de metáforas materializadas na própria brincadeira. Tal relação é inseparável dos corpos que brincam (dentro ou fora da cena) e estabelece por si um suporte à permanência da brincadeira.

Tais características do *Cavalo Marinho* podem ser analisadas sob a perspectiva da linguística cognitiva. Estudos como os de George Lakoff e Mark Johnson, registrados em seu *Metáforas da vida cotidiana* (2002), apresentam a metáfora como componente estruturante do nosso modo de pensar e agir no mundo (independente da cultura, uma vez que seria através delas que nos expressamos cotidianamente). Segundo eles, a metáfora não deve ser compreendida apenas pela linguagem verbal, mas também pelas nossas ações e pensamentos, isto porque, para eles, nosso sistema conceitual (segundo o qual pensamos e agimos) é processado como um procedimento metafórico por natureza. Deste modo, a metáfora não estaria restrita ao campo das palavras, mas estaria intimamente ligada tanto ao pensamento quanto à ação.

Segundo Lakoff e Johnson, as metáforas podem ser representadas a partir de dois princípios:

1 – O do domínio fonte que está ligado a experiências concretas, sensório-motoras.

2 – O do domínio alvo que corresponde ao campo abstrato.

Juntos, esses dois princípios ativariam o circuito do mapeamento das metáforas por nós produzidas, de modo a torná-lo um circuito integrado.

Deste modo, se aceitamos como corretas as afirmações de George Lakoff e Mark Johnson, podemos afirmar que, ao recorremos às metáforas como modo de fazer emergir nossas experiências subjetivas, estamos nos utilizando da memória para, através de imagens recorrentes, darmos formas concretas àquilo que é indizível. Deste modo, a construção de imagens que se desenvolvem nas experiências sensório-motoras do nosso dia a dia são em si a materialidade recorrente da nossa memória. E, em assim sendo, esta

construção de imagens pode influenciar também o nosso pensamento e o nosso comportamento, sendo revelada de diversas maneiras e tornando-se capaz de reger nossas ações, pois, para Lakoff e Johnson, a metáfora faz parte do cotidiano do indivíduo, ainda que esse pense que pode viver sem ela. Segundo os autores, é a partir das metáforas que o mundo se organiza e se internaliza nos corpos. Assim, no âmbito da construção de memórias corporais e da sua realimentação, podemos dizer do *Cavalo Marinho* que o ‘folgado’ e todo o conjunto que o cerca estão ligados a uma ancestralidade festiva:

*“(...) O que chamamos de ancestralidade festiva é, sobretudo, uma espécie de memória física, que utiliza o próprio corpo como instrumento que estrutura todos os sentidos com o intuito de reavivar, de recompor um universo de liberdade e coletividade, tendo como elementos imprescindíveis o jogo, a festa e o riso, servindo para promover uma espécie de vida transversal que, desestruturando a ordem convencional, ajuda a organizar e amenizar a vida com os sistemas de normas sociais vigentes”.* (OLIVEIRA, 2008, p. 80)

De modo que tal estrutura se apresenta como elemento potencialmente forte, tanto no que diz respeito à construção simbólica quanto como princípio investigado nos experimentos práticos deste trabalho.

### 3.4. GEOMETRIA FRACTAL E DA TEORIA DO MOVIMENTO DOS CORPOS CELESTES

#### GEOMETRIA FRACTAL

A palavra fractal tem origem no Latim *fractus*, que significa quebrado ou fraturado. O nome faz referência a uma das principais características destas entidades matemáticas que, em muitos casos, têm dimensão fracionária, e que, em sua maioria, não se enquadram nas definições tradicionais das formas, provocando dúvidas quanto ao seu comprimento, área e volume, mas sem, no entanto, perderem definição conforme são divididos. Um fractal é uma estrutura geométrica ou física, que pode ser dividido em partes que são em si mesmas semelhantes ao objeto original do qual foram seccionadas. Tal semelhança se mantém em secções sucessivas em diferentes níveis da escala métrica. Podendo ser natural ou criado pelo homem, um fractal é um objeto composto por partes reduzidas de si mesmo (se não idênticas, ao menos muito semelhantes a ele próprio).

Os fractais foram identificados pela primeira vez quando, entre 1857 e 1913, um conjunto de cientistas, ao desenvolver uma catalogação de objetos e formas, batizou de “demônios” um conjunto destes objetos e formas que julgavam não ter valor significativo, colocando-os à parte dos elementos que consideravam relevantes para a ciência. No entanto, paulatinamente estes “demônios” foram sendo revisitados, e observou-se que tais objetos não eram defeituosos, mas, ao invés disto, eram estruturas complexas constituídas, no mais das vezes, a partir de um padrão repetido em processos recorrentes ou interativos. Os primeiros fractais estudados foram o conjunto de Cantor, o floco de neve de Koch e o triângulo de Sierpinski.

Existem dois tipos de fractais: os naturais (encontrados na natureza e que são considerados fractais devido ao seu comportamento ou estrutura, as nuvens, por exemplo, mas que são finitos) e os fractais de tipo matemático (criado por interações recursivas e que podem se repartidos em partes idênticas ao original infinitamente). Os fractais de tipo matemático, podendo ser obtidos geométrica ou aleatoriamente, conseguem, inclusive, simular as características das várias estruturas encontradas na natureza (que apesar de serem finitas, são, tanto no detalhe quanto na forma global, igualmente complexas). Os fractais estão em muitos lugares. No entanto, como foram descobertos há relativamente

pouco tempo e não respondem aos preceitos da geometria euclidiana, ainda são difíceis de ser estudados, embora o conjunto de regras, cálculos e formas de abordagem para o estudo dos fractais esteja em constante desenvolvimento, não só para o estudo como para a criação de novos fractais (especialmente a partir dos anos 60, com o desenvolvimento científico em consequência dos avanços da computação). A área da matemática que se dedica ao estudo das propriedades e comportamentos, bem como da descrição destes elementos, formas e situações de figuras complexas é a geometria fractal.

Assim, é a geometria fractal (especialmente no que se refere à dimensão fractal) que encampa este largo espectro de figuras que não conseguem ser abordadas a partir da geometria euclidiana, mas que atualmente são utilizadas em diversos setores das ciências, tais como a tecnologia, o reconhecimento de padrões em imagens, o estudo dos sistemas caóticos, artes e música, entre outros.

## TEORIA DO MOVIMENTO DOS CORPOS CELESTES

É no Iluminismo que se estabelecem os alicerces para diversas áreas do pensamento científico sobre as quais, até aquele momento, ainda não se tinha falado, ou mantinham bases da Antiguidade Clássica/Renascimento. A astronomia é uma destas áreas na qual a tese corrente entre o senso comum acerca do universo era ainda a desenvolvida na Grécia Antiga, a qual afirmava que o Universo girava em torno da Terra. Ao longo dos anos, alguns passos isolados foram dados no sentido de reavaliar tal crença, mas nada que se estabelecesse como corrente de pensamento, tal como aconteceu com os estudos de Nicolau Copérnico, que em 1543 afirmou que a Terra se movia em volta do Sol. Ou Galileu Galilei, que um século depois provou que Copérnico estava certo (com uma luneta, ele identificou luas girando em torno de Júpiter, comprovando a existência de corpos celestes que não orbitavam em volta da Terra).

Kant, inicia sua carreira acadêmica como professor de Matemática e Física, e neste período a obra de Isaac Newton lhe é de particular interesse e fundamental influência. Como demonstra já no título o livro *História Geral da Natureza e Teoria do Céu. Ensaio sobre a contribuição e a origem mecânica do Universo na sua totalidade, tratada de acordo com os Princípios de Newton*.

Tal influência se dá porque, com a publicação de *Princípios Matemáticos da Filosofia Natural*, em 1687, Isaac Newton lança as bases do que entendemos como a física contemporânea, introduzindo conceitos como a Lei de Atração Gravitacional (entre dois corpos existe uma força de atração que aumenta conforme a massa de ambos e diminui conforme o quadrado da distância entre eles). Com base neste princípio, Newton assinala a possibilidade de se explicar o movimento dos astros.

Já era do conhecimento de Newton que os planetas mantinham órbitas quase circulares ao redor do Sol e estavam aproximadamente no mesmo plano. A questão que se colocava era como tais movimentos haviam surgido e se mantinham. Newton estudou os 6 planetas conhecidos no século XVII (Mercúrio, Vênus, Terra, Marte, Júpiter e Saturno. Urano, só foi descoberto em 1781), e como não obtinha uma explicação científica, concluiu que isso só poderia ser obra de Deus. Isso porque, até o século XVII, era comum a crença de que a natureza era invariável. Ou seja, para Newton, uma vez criados, os planetas se manteriam intactos e se movendo do mesmo modo, *ad infinitum*.

Deste modo, o trabalho de Kant é revolucionário, porque rompe com este paradigma anterior, ao propor que a configuração e o *modus operandi* do sistema solar não é sempre igual, mas, ao contrário, é o que se percebe em determinada época como produto de um processo constante de evolução. Assim, tomando por base as leis da mecânica newtoniana, ele deduz como teria sido:

1 A formação dos corpos celestes.

2 A origem de seus movimentos, desde o início.

Dividido em 3 partes, das quais em duas ele se debruça sobre a formação do sistema solar (na primeira, resume a teoria de Newton, e apresenta sua visão do Universo), em *História Geral da Natureza e Teoria do Céu*, Kant afirma que "as estrelas fixas não estão espalhadas desordenadamente como um formigueiro disperso sem ordem aparente, mas sim como um sistema muito parecido com o dos planetas", argumentando que, tal qual os planetas no sistema solar, também as estrelas se distribuía ao longo de um só plano, a *Via Láctea*, discordando da teoria apresentada por Pierre-Louis de Maupertuis, de que existiriam *Nebulosas Elípticas* (estrelas muito grandes que, por girarem muito rápido, teriam forma achatada<sup>30</sup>).

---

<sup>30</sup> Para Kant, essas nebulosas eram, na verdade, imensos conjuntos de estrelas, todas distribuídas ao longo de um mesmo plano. Se elas assumiam a forma de um disco, seria só por causa do ângulo em que podem ser observadas da Terra. Mais tarde, quando essas ideias foram aceitas, passou-se a utilizar o nome "galáxia" para todos os enormes agrupamentos de estrelas fora da Via Láctea.

Segundo Kant, partindo do menor para o maior, o Universo é formado por estruturas auto-referentes que se repetem. Deste modo, planetas são orbitados por satélites, ao mesmo tempo que tais planetas giram em torno de estrelas (originando sistemas planetários), estrelas, estas, que, por sua vez, organizam-se em torno de um centro comum, o que formaria as galáxias. Kant levanta também a hipótese de que inclusive as galáxias também se moveriam ao redor de algum centro ainda não conhecido. Esta ideia que sustenta a estrutura do universo a partir da existência de uma infinidade de sistemas de mundo é conhecida como Hipótese dos Universos Ilhas, e ainda hoje continua sendo aceita como hipótese para descrever o espaço.

No segundo bloco do livro, ele formula uma explicação para a origem dos sistemas planetários, segundo a qual, no início de tudo, a matéria que formaria os corpos celestes não tinha forma definida, estava decomposta e distribuída por todo o espaço, num estado que, segundo ele, seria o mais elementar que se possa formar em sequência do nada absoluto. Então, a partir deste caos primitivo, a ação da gravidade agiria sobre as partículas, fazendo com que se atraíssem umas para as outras, tendo os pontos mais densos como vetor desta atração, e nestes pontos se estabeleceria uma maior concentração de matéria. Esta distinção entre pontos de maior ou menor gravidade é o que daria origem ao corpos de diferentes massas e tamanhos, os quais se tornariam estrelas, num processo de atração gravitacional que não pararia e faria com que mais partículas continuassem a ser atraídas formando mais estrelas. No entanto, segundo Kant, este processo não aconteceria sempre. Apenas com a atração de partículas, em dado momento de saturação, uma força repulsiva passaria a agir, fazendo com que algumas destas partículas, ao se aproximarem das estrelas, fossem desviadas, passando assim a orbitar à sua volta, formando um imenso "disco" de matéria. E este processo voltaria a acontecer e assim os pontos mais densos desse disco atrairiam partículas, cresceriam, transformando-se em planetas, que continuariam girando em torno da estrela e, novamente, o processo se repetiria, dando origem aos satélites, que surgiriam do mesmo jeito, e assim por diante, até não haver mais densidade capaz de exercer forças de atração e repulsão.

Uma parte significativa da hipótese dos discos de matéria levantada por Kant foi comprovada. No início, as teorias de formação planetária possuíam apenas o Sistema Solar como exemplo concreto. No entanto, nos últimos 15 anos, mais de 500 planetas girando ao redor de outras estrelas (que formam sistemas muito diferentes entre si) já foram

registrados. Muitos avanços caracterizam o conhecimento acerca da constituição e genealogia do Universo, desde que Kant formulou sua teoria. No entanto, a despeito das inúmeras formulações sobre este tema que foram feitas ao longo dos anos (e, muito embora, sua teoria tenha sido ajustada cientificamente nos últimos 250 anos), a hipótese de Kant é, ainda hoje, a ideia base para o modo de pensar o desenvolvimento do Universo.

Entretanto, apesar de hoje o *História Geral da Natureza e Teoria do Céu* ser um livro de suma importância, ele passou quase que despercebido quando do seu lançamento, devido a uma banalidade (a gráfica que o publicou foi à falência logo após a publicação, sem que houvesse feito a distribuição dos exemplares). Deste modo, poucas cópias da primeira edição do livro circularam<sup>31</sup>. Apenas no fim do séc. XIX foi publicada a segunda edição. Em 1796, Pierre Simon de Laplace propôs uma abordagem semelhante à de Kant na explicação da origem do sistema solar, por isso, é comum que se refiram a esta teoria como Teoria de Kant-Laplace.

Mas, onde essas formulações da matemática e da física se cruzam com as artes performativas?

Em todos os lugares, desde a análise e abordagem de textos clássicos, decodificação das relações de tensão, estudo e caracterização de personagens, divisão de cenas e estruturas dramáticas, até o desenvolvimento do trabalho físico e vocal como base para exercício e laboratórios direcionados à construção das personagens, como também para estabelecer os pontos de relação entre os atores na cena, suas zonas e forças de atração e repulsão ao longo do desenvolvimento da encenação, as relações de órbitas simultâneas. As zonas de expansão e recolhimento, a velocidade, as trajetórias dos atores. E o mesmo se repete no que diz respeito aos elementos de luz, som, adereços, figurino e maquiagem. Se toda a equipe descobre onde (e ao que) cada um deles e o conjunto da encenação estão localizados dentro deste pensamento dos discos, da *Hipótese dos Universos Ilhas*, e da hipótese da gravitação, densidade e forças de atração e repulsão que geram os astros, e mais uma vez estabelecida a linguagem a ser utilizada, as necessidades técnicas e a lógica segundo a qual aquele universo funciona (quer seja movimentos de coro, Clown, Naturalismo, Dança-Teatro...), toda uma encenação pode

---

<sup>31</sup> Kant chegou a incluir parte dessas ideias em outros trabalhos, mas não tão elaborado quanto havia feito no *História Geral da Natureza e Teoria do Céu*.

ser construída sem se fazer valer de uma única marca predefinida pelo encenador, e, mais ainda, os movimentos podem a cada dia se renovar sem comprometer a encenação, visto que esta lógica orbital e a interação dos atores com ela é quem rege as relações da cena, quer seja em movimento, peso e balanço. Do mesmo modo que se pensarmos o espetáculo em termos de estruturas complexas e desenvolvermos a percepção de que um fragmento do todo (seja ele ator, cena, adereço, música, figurino) é parte constituinte e, ao mesmo tempo, um todo em si, e que, portanto, em cada parte faz-se necessário ver o todo espelhado, a encenação passa a comunicar o discurso que escolheu em simultâneo ou alternadamente por extratos distintos de percepção, tantos quantos forem os elementos, as unidades e as linguagens por ela utilizada.

### 3.5. OS VIEWPOINTS E O FERUS ANIMI // TERRA NOVA

#### OS VIEWPOINTS

Sistema de Treinamento/filosofia proposto pelas encenadoras Anne Bogart e Tina Landau, é um conjunto de técnicas que visam especialmente à formação do performer. Tendo foco cênico calcado na estrutura do grupo, e não na visão particular do encenador, e a criação de movimento a partir do impulso vivo das relações de cena, os *Viewpoints* não são uma técnica, mas sim uma sugestão de princípios que se agregam, interpenetram e se relacionam, podendo, deste modo, auxiliar artistas cênicos, em geral, a desenvolverem vivacidade, empatia para a construção colaborativa e presença cênica.

O princípio do trabalho que hoje chamamos de *Viewpoints* aparece pela primeira vez no trabalho da coreógrafa norte-americana Marie Overlie. Fortemente influenciada por Judson Church Group, incluindo Robert Dunn, Yvonne Rainer, Meredith Monk e John Cage, no final dos anos 70, Overlie começou a investigar a capacidade perceptiva na construção dos seus trabalhos. Esta investigação dá origem à catalogação dos seis primeiros *Viewpoints*: 1 espaço, 2 forma, 3 tempo, 4 emoção, 5 movimento, e 6 história (CLIMENHAGA, 2010).

É no início da década de 80 que Anne Bogart conhece Mary Overlie, na Universidade de Nova York, e trava o seu primeiro contato com os *Viewpoints*. Alguns anos mais tarde, no American Repertory Theatre, Tina Landau e Bogart são apresentadas. Segundo relato das próprias encenadoras (2005), Bogart e Landau se encantam com a ideia dos *Viewpoints*, pelo fato de, através deles, poderem nominar ações que sempre haviam feito, bem como pelo conjunto de efeitos, força e estilo que o treinamento proporcionava. O desenvolvimento das pesquisas em torno dos *Viewpoints* leva as encenadoras e o seu grupo de trabalho, primeiro, a ampliar de seis para nove os *Viewpoints* criados por Overlie, como também a renovar e refletir acerca de suas próprias observações e técnicas. É este processo de re-análise e sistematização de ideias que dá vida ao livro *The Viewpoints Book: A practical Guide to Viewpoints and Composition* (2005). Nesta obra, elas apresentam o conjunto de *Viewpoints* reestruturados em nove princípios físicos, dividindo-os, respectivamente, em *Viewpoints* de Tempo: tempo, resposta cinestésica,

duração e repetição; e *Viewpoints* de espaço: topografia, forma, gesto, relação espacial e arquitetura. Além destes, discorrem sobre o trabalho com os *Viewpoints* vocais: altura, dinâmica, aceleração/ desaceleração, silêncio e timbre; e o *Soft Focus* (ferramenta encarregada de manter ativa a atenção desenvolvida a partir da visão periférica durante toda a prática cênica, quer seja em exercícios, que seja no momento da representação).

Deste modo, podemos considerar os *Viewpoints* uma metodologia que agrega elementos para o desenvolvimento tanto da dança quanto do teatro. Mas o que faz os *Viewpoints* serem tão interessantes para esta pesquisa?

Segundo a encenadora Lorie Heald (1999), os *Viewpoints* são um sistema que oferece vocabulário, que trabalham a um só tempo corpo/mente, encarando-os como uma esfera una, sendo, assim, um dos mais precisos e completos veículos para o desenvolvimento da cognição e da alfabetização sensorial, sensível e estética do performer cênico, visto que a sua prática facilita não só o acesso às emoções como a tradução física delas, bem como os pensamentos do corpo e as reações aos estímulos que acontecem no corpo.

Além de Heald, Royd Climenhaga (2010) diz que por os *Viewpoints* exigirem maior consciência e controle espacial do que esforço ou força física (podendo esta característica estar presente ou não), eles abrem um precedente para que se trabalhe com uma gama imensa de corpos, idades e padrões. Visto que o treinamento é entendido de forma expandida e constitui apenas uma das etapas do trabalho do artista, os *Viewpoints* criam potencial para uma base dinâmica e em constante transformação para o treinamento do ator.

Em seu livro, Bogart e Landau sugerem a divisão do trabalho de construção da cena em três fases: 1 treinamento, 2 composição e 3 *performance*. O treinamento seria a preparação que permite o artista habitar o espaço. Num primeiro momento, de modo amplo/aberto, este processo de ocupação do espaço permite que os *Viewpoints* sejam contatados livremente. A partir de escolhas espontâneas, essa primeira fase da construção do trabalho muitas vezes levanta material criativo que leva a um conjunto de improvisações que permanece ao longo dos ensaios e se transforma em cena.

Na prática com os *Viewpoints*, o performer é protagonista do ato criativo. Ele é muito mais responsável pela composição do espetáculo do que o encenador/coreógrafo, uma vez que é através do material levantado nas suas improvisações com os *Viewpoints* abertos que as cenas começam (de um modo colaborativo) a ser produzidas. Ao longo das improvisações que podem durar horas, o grupo deixa os movimentos acontecerem, as ações se sucedem, os movimentos e os deslocamentos são inteirados e reiterados em duos, trios, em solos ou com o grupo todo. E é deste conjunto que emergem cenas que servirão como base para a criação. À medida que o grupo se familiariza com o vocabulário e com as práticas, as improvisações ganham mais e mais qualidade, chegando a parecer cenas ensaiadas. O foco do trabalho é estar consciente dos estímulos múltiplos que eclodem ao longo da improvisação, para, assim, experimentar conexões criadas com outras pessoas, bem como estabelecer estas tais conexões. Segundo Climenhaga, “muitas coisas que acontecem no trabalho dos *Viewpoints* e funcionam, são imprevisíveis, deste modo você precisa deixar que estas coisas aconteçam, vê-las acontecendo e, então, responder simultaneamente” (2010, p. 296).

Deste modo, podemos dizer que, se o treinamento com os *Viewpoints* reestrutura a consciência dos processos cognitivos trabalhados numa encenação, como a atenção e a percepção, ao mesmo tempo que amplia o vocabulário e o conjunto de saberes acumulados pelo artista, desenvolvendo, assim, o seu potencial criativo através de estímulos, é justo inferir que eles, os *Viewpoints*, podem servir como elemento aglutinador e catalisador do conjunto de referências aqui movimentadas. Tornando-os ponto instigante para esta pesquisa, uma vez que servem de base para jogos com a memória, com a palavra, com o ato de lembrar, e possibilitam ao performer o desenvolvimento dos sentidos, necessário para responder, e rapidamente, a estímulos externos, destacar a atenção e consciência de si e a conexão com os outros, melhorando a sensação de vivacidade e a presença de cena, ao mesmo tempo que criam no grupo uma dinâmica de movimento harmônica e ampliam a sensação de “ouvir com todo o corpo” (BOGART; LANDAU, 2005), condição indispensável para acolher e propor distintas formas de relação Público-Artista-Obra.

## FERUS ANIMI // TERRA NOVA

É um coletivo, um grupo de artistas e cientistas interdisciplinares que pesquisam no campo da fisiologia evolutiva humana e da adaptação ambiental, através de uma lente científica e artística. Deflagrada pela prática pessoal do seu fundador, Tomislav English<sup>32</sup>, a pesquisa tem como fundamento a investigação continuada dos princípios comuns que sustentam as diversas das técnicas que lançam as bases para os conceitos acerca do movimento na contemporaneidade. *Ferus Animi // Terra Nova* procura destrinchar a mecânica, a função neurológica, os processos biológicos e as leis físicas que governam os movimentos, para, a partir de um melhor entendimento de todas as peças que compõem o mover-se, despertarmos para uma gama mais rica de possibilidades em nossas práticas de movimento e desempenho.

Iniciado no Reino Unido, o movimento vem crescendo e se tornando um dos principais grupos de pesquisa da comunidade moderna de artes do movimento, contando com adeptos por todo o mundo. O trabalho é estruturado tendo como ponto de partida exames antropológicos e filosóficos dos hábitos e dos estilos de vida modernos, e é desenvolvido através de disciplinas e práticas que cumprem um trajeto de isolamento de partes, cadência, ritmo e qualidades de movimento. E é este percurso que serve, também, como ponto de revista para examinar os princípios por trás das técnicas de movimento modernas e tradicionais, buscando, assim, construir um vocabulário que conte com uma gama cada vez mais rica de possibilidades de movimento e desenvolvimento físico. Com bases que vão desde a expressividade das sutilezas contidas nos micro-movimentos do corpo até os arroubos e explosões acrobáticas.

Extremamente plural, o grupo de pesquisa acolhe psicólogos, fisiologistas, neurologistas e neuroplásticos, além de dançarinos profissionais, artistas marciais, atletas olímpicos, praticantes somáticos, iogues, esportistas, artistas de circo e afins. Eles acreditam que, deste modo, podem manter uma pesquisa pioneira e atualizada em cada um dos campos específicos que compõem o ato de mover-se. Atualmente *Ferus Animi // Terra Nova* oferece oficinas sistemáticas que estão abertas a qualquer pessoa interessada

---

<sup>32</sup> Tomislav English é discípulo do Grão Mestre Tae Yong Lee, e tem como referência os trabalhos de Moshe Feldenkrais, Wim Hof, David Zambrano, Cameron Shayne, Fighting Monkey Practice, Bruno Caverna e Ido Portal, além de desenvolver pesquisa acadêmica na Royal Holloway, Universidade de Londres e Universidade de Oxford. Como artista, é performer e membro da companhia Última Vez, dirigida pelo coreógrafo Wim Vandekeybus, tendo desenvolvido trabalhos com Punchdrunk, National Theatre London, English National Ballet, Protein Dance, Joe Wright / Sidi Larbi Cherkaoui e The Penguin Cafe.

pelo movimento humano, pois acreditam que, para investigar o movimento humano, é condição *sine qua non*, em primeiro lugar, trabalhar com seres humanos.

LINKS:

<https://vimeo.com/200082422>

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_6m\\_Vjf9ZII](https://www.youtube.com/watch?v=_6m_Vjf9ZII)



### 3.6. EXPERIMENTO I - (...) E A VIDA, AFINAL, É COMO AS ORQUÍDEAS.

Um mês depois de haver chegado para o Mestrado em Criação Artística Contemporânea, na Universidade de Aveiro, conheci José Saramago (o, por enquanto, vivo), Sofia e Catarina Serrazina, que integram a Associação Cultural Gambuzinos com I Pé de Fora. O encontro aconteceu em um jantar com amigos, na Casa do Alentejo, em Lisboa. A Sofia me intimou a conhecer Benedita (distrito de Alcobaça) para ver o trabalho deles. Na época, fui assistir a um dos espetáculos com que eles estavam em cartaz – *O Torcicologologista, Excelência*, de Gonçalo M. Tavares.

Um tempo depois, comecei a fazer contatos com grupos e pessoas que conhecia, pois estudar, somente, já parecia pouco, para o que eu tencionava investigar. Queria descobrir mecanismos para começar a testar coisas que já vinham na minha cabeça acerca do espaço, das narrativas, da construção física do ator, e trabalhos em teatro ou aulas de interpretação me pareciam um bom lugar. Então, enviei curriculum para alguns lugares e os Gambuzinos me convidaram para fazer um trabalho com eles. Estivemos juntos de março a novembro de 2017. Nos dois primeiros meses, concentramo-nos em uma oficina que tinha por base um trabalho com *Viewpoints* e *Ferus Animi // Terra Nova*. Depois, seguimos para o processo de montagem propriamente dito, orientado pelos 6 pontos/questões que norteiam esta investigação no mestrado, conforme listado na introdução.

A colaboração entre mim e os Gambuzinos com I pé de fora que dá origem ao (...) e *a vida, afinal, é como as orquídeas*. surgiu a partir de uma inquietação do grupo com o trabalho realizado por eles. Tendo como mote levar o público a se questionar sobre o que nos faz ser o que somos, a ideia era desenvolver um trabalho do zero, que contasse estruturalmente com a contribuição de cada um, para que, além de criar uma tessitura cênica híbrida, também pudesse proporcionar ao grupo a experiência de uma obra construída colaborativamente (e baseada nas memórias e contribuições pessoais).

Tendo em vista que o grupo acumula muita experiência em um tipo distinto de teatro, pautado num sistema tradicional, de texto, distribuição formal de personagens, marcas e falas a serem decoradas e em encenações pautadas sempre a partir do filtro individual do encenador, pensei que poderia contribuir de forma real ao apresentar um *modus operandi* alternativo e ao jogar com questões conceituais que misturassem referências e linguagens artísticas, realizar com eles algo que nunca tivessem

experimentado. Para a encenação, não trabalhei com todo o grupo. Depois do período de oficinas, ficaram quatro integrantes do grupo como atores e uma me assessorando no levantamento de material, no dramaturgismo do grupo e, posteriormente, na identidade visual das peças de divulgação. Dos quatro iniciados, uma precisou sair, faltando um mês para a estreia, e eu precisei assumir o lugar dela.

A história do (...) e *a vida, afinal, é como as orquídeas*. é fictícia, mas as personagens (suas habilidades e gostos) são baseados em nós. A peça fala sobre o que é estar vivo, e a dramaturgia, por sua vez, foi construída a partir do trabalho de vários autores, como Shakespeare, Dostoiévski, Mia Couto e Sophia de Mello Brayner.

#### PREMISSA:

*“Não se diga que eu nada disse de novo. A maneira de dispor a matéria é nova. [...] Preferiria que me dissessem haver-me eu utilizado palavras antigas.*

*Assim como pensamentos iguais, se dispostos de formas distintas, constituem um corpo de discurso diferente, palavras iguais compõem pensamentos diversos, segundo o arranjo que recebem.*

*Arrumadas de maneira diferente, as palavras ganham um sentido diferente; e os sentidos, arrumados de maneira diferente, provocam efeitos diferentes”.*  
(PASCAL, Os Pensadores, 1984).

Esta afirmação de Blaise Pascal serviu de provocação para o muito que foi feito por esta parcela curiosa, comprometida, interessada e interessante de Gambuzinos com I Pé de Fora que aceitou o desafio de se lançar em minha companhia rumo ao abismo incerto do desconhecido da criação.

Quem somos? Onde estamos? Em que acreditamos? O que nos vai na alma? O que você quer dizer para o mundo? Como e por que se pretender artista? Como e por que, ainda, fazer teatro hoje? Estas eram as questões que, no início, nos uniam, e foi o ato de responder a estas questões que configurou a encenação.

Durante esta trajetória, que de início era sustentada “apenas” pelo amor comum ao teatro, alguns alicerces foram tomando forma em nossa vontade de criar obras com frescor novo e instigante. Deste modo, a busca por obras capazes de movimentar interesses, de encantar e questionar o nosso ser e estar no mundo ganhou forma como método na construção do espetáculo. Tal prática alimentava também a nossa vontade de enxergar o que havia do outro lado da curva. Deste modo, todas as práticas e improvisações cênicas se davam tendo como motor contínuo a repetição, mas não a

réplica simples do que havia acabado de acontecer, e sim uma história acrescida das seguintes especulações: O que existia dois passos à frente, dois dedos para o fundo, dois saltos por sobre as nossas cabeças?

Além disso, cada cena era improvisada sob o ângulo de cada uma das personagens e contando com textos distintos. Deste modo, passamos a buscar onde ecoavam os nossos pensamentos, primeiro apenas de nós para nós, depois passamos a trocar nossas referências e, por fim, empreendemos uma busca por outras referências de toda ordem, que fossem desconhecidas daquele conjunto de 6 pessoas (criamos um grupo privado no *facebook*, no qual todos deveriam colocar coisas que lhe chamassem a atenção – Poemas, músicas, filmes, notícias, fotos, desenhos, sonhos, objetos, propagandas, artes visuais, arquitetura, literatura, filosofia, dança, teatro, valia tudo, absolutamente TUDO era válido para que criássemos este vocabulário, a um só tempo plural e uno).

Este caldeirão de referências nos deu substrato para realizar a empreitada em que nos lançamos, de compor uma obra na qual se agregassem estas muitas vozes (de textos, falas, imagens, cenas) numa estrutura una, autoral, em uma tessitura por nós desenvolvida em camadas.

Neste âmbito das novas descobertas, nos chegou às vistas o livro *Vamos Comprar um Poeta*, de Afonso Cruz. O livro (mais especificamente, o espírito que ele carrega, as imagens que ele evoca, muitas das cenas desenvolvidas, o seu discurso acerca das artes e do seu contributo à essência do humano que há em nós) foi agregado ao nosso projeto, corroborando com a questão:

Qual é o seu testemunho de humanidade?

E é esta pergunta que a nossa jornada comum se empenha por lançar e através da qual desejamos encontrar a poesia no existir. Tendo como estrutura física de encenação um retângulo de 8X6, a encenação recebe público em suas 4 frentes – cada uma delas pertence a um ator que servirá como filtro entre aquela plateia e a história. É claro que o público das diversas frentes não se concentra apenas na sua, consegue ver parte do que acontece com as outras, mas a estrutura da encenação é pensada para que tudo que circunda determinada frente sirva de “música de fundo” para o que contará tal ou qual ator e a sua perspectiva. Existem ainda cenas comuns no centro da arena, diagonais, alternando os vértices, e que ocupam todo o retângulo. A ideia é que toda a encenação seja pensada como um fractal, no qual o texto de determinada fala ou um objeto contenha

em si mesmo a totalidade do espetáculo; cada objeto, texto, figurino, maquiagem, som, música, andamento da fala, desenvolvimento das personagens no espaço ou movimento de luz é não apenas parte que constitui um todo, mas réplica (metáfora) exata deste todo do qual é parte.

Estreada em 10 de novembro de 2017, no festival *Books & Movies*, em Alcobaça, (...) e *a vida, afinal, é como as orquídeas*. cumpriu temporada no Teatro Gonçalves Sapinho, viajou para o Brasil em Janeiro de 2018, realizando 3 apresentações dentro do Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, apresentou-se no Ao Teatro! Festival, em março de 2018, e em Idanha a nova, em setembro de 2018.

A estrutura do espetáculo se desenvolve do seguinte modo:

Uma *playlist* montada a partir da seleção de 6 músicas escolhidas por cada um dos integrantes do grupo está em *loop* desde a abertura da bilheteria até a entrada na sala de espetáculo. Para o caso de palcos à italiana, o público é direcionado para cima do palco por alguma passagem lateral (iluminada em alternância de tons de âmbar e azul). A área de representação é delimitada por um retângulo de cadeiras. Como o espetáculo tem um tom confessional (é uma história que aquela pessoa vai contar pra você), no máximo 2 níveis de arquibancada são possíveis. Os atores já estão em cena no centro do palco quando o público entra, e estão livres para cumprimentar alguém, ajudar a acomodar e conversar. Ao se acomodarem todos e fecharem-se as portas o primeiro passo é contar à sua plateia como seria o espetáculo se a encenação fosse de sua livre escolha, sem que tivesse sido preciso negociá-la com os outros 4. Este é um momento (que também para preparar a cena seguinte) termina com um *cannon* de “mas não é nada disso que vai acontecer”. Todas as versões da história se seguem e, ao final deste arco, cada ator, recolhendo os objetos usados pela sua personagem, conta para a sua plateia uma história de sua vida, que lhe serviu de inspiração para a montagem, e à medida que as histórias vão acabando, os atores vão saindo do palco. O palco vazio, luz e som ainda passam em revista o que aconteceu, e o público sai. Na saída encontram uma árvore dos desejos, e ao lado, uma mesa com canetas e molas de estender roupa. Cada espectador pode utilizar parte da folha de sala para deixar uma história na árvore.

Ao longo da temporada de 10 apresentações, bem como no Brasil, muitas pessoas voltaram para ver a história ser contada de um outro ângulo. E recebemos muitas histórias em nossa árvore dos desejos.

No hall de entrada ainda figurava esta apresentação ao público:

Quantas possibilidades existem para uma mesma ação? Quantas estradas seguem para o mesmo ponto? Quantos pontos se repetem em histórias distintas? Quantos casos<sup>33</sup> contam uma mesma história? Quantas histórias cabem no tempo de um existir? Quantos tempos se alternam num mesmo espaço? Por onde caminham seus passos na arquitetura do tempo sutil? Quais as direções do seu pensamento, desejo, necessidade, vontade?

Andrei Tarkovsky, Blaise Pascal, Gaston Bachelard, Sophia de Mello Breyner Andresen, Mia Couto, Agualusa, Luandino, Hermilo Borba Filho, Rilke, Clarice Lispector, Viola Spolin, Bergman, Susan Sontag, Frida Kahlo, Marguerite Duras, Klimt, Florbela Espanca, Fernando Pessoa, Almir Rodrigues, Dostoiévski, Francesca Woodman, Shakespeare, Mário Quintana, Sarah Kane, Roberto Alvim, Drummond, Afonso Cruz, Saramago (os dois), Maria, José, Sofia, Andrezza, Beatriz, Daniel, Mariana e Rafael. Há tantos caminhos, modos e meios quanto pessoas existem. No entanto, cada dia mais, as sociedades e nelas (ou por elas) as pessoas movem-se rumo à edificação da “vida de um lado só”, na qual o ego é baliza para normatizar o mundo do “eu sozinho”.

Frente a esta constatação, "(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas." é antes de mais nada um trabalho de composição, a partir do qual buscamos arrumar palavras e pensamentos de maneira diferente. Tencionamos com esta ação provocar sentidos distintos e efeitos outros. Para tal empreitada, tomamos como base todo o material coletado ao longo de 7 meses em experimentos na sala de ensaio; em sonhos, objetos, propagandas; na arquitetura, música, cinema, literatura, dança, literatura dramática; nas artes visuais; no teatro... E daí, construímos o substrato para erigir uma obra de estrutura una, autoral. Uma tessitura por nós desenvolvida na qual se agregam, em uma narrativa aberta, não linear e fragmentada, as muitas vozes (de textos, falas, imagens, cenas) que nos serviram de referência para questionar as fissuras éticas e sociais da nossa humanidade.

A partir de 4 perspectivas distintas sobre o que significa ESTAR VIVO e não apenas respirando, buscamos apresentar em cena uma realidade fractal onde possamos, como diz Mário Quintana, aprender a DESLER. Mais que um trabalho de teatro "(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas." é uma proposta de busca pela poesia como consciência do mundo,

---

<sup>33</sup> Causo: História (representando fatos verídicos ou não), contada de forma engraçada, com objetivo lúdico. Muitas vezes apresentam-se com rimas, trabalhando, assim, a sonoridade das palavras.

como forma específica de relacionamento com a realidade a qual, reiteradamente, fazemos a nós mesmos. Deste modo, "(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas." é o nosso convite ao público para que compartilhe connosco uma viagem pelas várias dimensões dessa procura.

Qual é o seu testemunho de humanidade?

"(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas." é um indício do que seja o nosso.

### **Ficha Técnica**

IDEALIZAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PROJETO Andrezza Alves

ELENCO: Andrezza Alves, Daniel Machado, Mariana Ferreira, Rafael Serrazina

ENCENAÇÃO: Os mesmos

DRAMATURGISMO: IDEM, IDEM, ASPAS, ASPAS

DESENHO DE LUZ: NÓS!

DIREÇÃO MUSICAL: Os acima Referidos

CENOGRAFIA: O Baile Todo

FIGURINO: Todos menos o Rafael que fez uma BIRRA

MAQUIAGEM: Elas (porque eles não quiseram aprender)

ADEREÇOS: Cada qual trouxe o que tinha

CENOTÉCNICO: Mário Bugalho

OPERAÇÃO DE LUZ: Enne Marx (porque a gente obrigou).

MONTAGEM DE LUZ, SOM E ARQUIBANCADAS: Baltazar Silva e André Marques

ARTES DIGITAIS E GRÁFICAS: Daniel Machado porque desenha bem, A Mariana porque Cenas, O Rafael porque sabe cortar e usar cola batom e a Andrezza não, porque não estava lá (e mesmo que estivesse não sabemos se queríamos).

CAPTAÇÃO DE IMAGENS: Eduardo Santos (adivinha quem é?) e Fábio Santos. Não, eles não são irmãos...

EDIÇÃO DE IMAGENS: João Maria (Porque LACRA, sempre) e Arthur Cannavarro

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Quem mais? Não temos verba para outsourcing.

BASEADO NA OBRA DE: Afonso Cruz, Andrei Tarkovsky, Blaise Pascal, Gaston Bachelard, Sophia de Mello Breyner Andresen, Mia Couto, Al Berto, Hermilo Borba Filho, Rilke, Clarisse Lispector, Viola Spolin, Bergman, Susan Sontag, Frida Kahlo, Marguerite Duras, Klimt, Picasso, Florbela Espanca, Fernando Pessoa (os 16), Almir Rodrigues, Dostoyevsky, Francesca Woodman, Shakespeare, Mário Quintana, Sarah Kane, Roberto Alvim, Drumond, Sting, Lira, Carlos Saura, Goran Bregovic, José Saramago (os dois), Maria, José, Sofia, Andrezza, Beatriz, Daniel, Mariana, Rafael e mais uma tua de gente.

Espera... Mas e a Sofia Serrazina? Ela mandou avisar que não pode vir hoje, mas virá amanhã. SEM FALTA

PS: Mas já passou pelo DRAMATURGISMO, ARTES DIGITAIS e GRÁFICAS, EDIÇÃO de IMAGENS, MONTAGEM DA INSTALAÇÃO, correu 700 km e foi à Moita do Gavião.

**Espetáculo Editado:**

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLmLx2noxMkv3RA7J8G-Bt9I6VZc7AVvIS>





### 3.7. EXPERIMENTO II - A MULA

#### O INTERCÂMBIO:

No esteio das atividades desenvolvidas no Experimento I, e seguindo o curso dos trabalhos acadêmicos e pedagógicos desenvolvidos para o Mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro, desejava dar seguimento às investigações sobre as possibilidades de uso da memória como motor criativo. Neste ponto, novas perguntas passaram a se fazer presentes. Quais as possibilidades extraídas do uso da memória como motor criativo quando combinamos referências culturais distintas? Como estabelecer esta lógica da geometria fractal também no ato da feitura do espetáculo? Onde em espaços ampliados e não convencionais podemos encontrar linhas de força e gravitação?

O trabalho com elencos plurinacionais não é uma novidade na história do teatro, desde que se possa lembrar. Podemos elencar os registros dos concursos realizados na Grécia Antiga para a montagem dos espetáculos, passando pelos saltimbancos medievais, experiências como a de Peter Brook, Eugênio Barba e Ariane Mnouchkine, e até chegar ao mais arrojado do teatro realizado hoje no mundo, um conjunto imenso de elencos, trupes e companhias é formado por pessoas de nacionalidades distintas. As Artes da Cena são o último lugar onde um indivíduo pode ser xenófobo (dizer que não falar a mesma língua, não ter o mesmo sotaque ou a mesma cor é empecilho para o trabalho em teatro é incorrer num erro estrutural, uma discrepância com a natureza desta forma de expressão em si mesma). Então, tomando este respaldo histórico como baliza, elaborei a proposta de um intercâmbio entre grupos. A ideia era investigar qual o acesso que dois grupos distintos de teatro teriam às informações dos países uns dos outros, qual poderia ser o conjunto de memórias similares, compartilháveis criativamente, visto que, na contemporaneidade, a informação e as referências circulam com a agilidade de um *click*. Como poderia se desenvolver um processo criativo entre grupos, culturas e países aparentemente semelhantes, mas tão distintos?

A partir desse conjunto de questões, surgiu a proposta para o *Pulando a Cerca*, um projeto de intercâmbio que envolveu dois coletivos de Teatro e dois Festivais de Artes Cênicas. Sendo um no Brasil (O Festival Internacional das Artes Cênicas de Pernambuco,

Janeiro de Grandes Espetáculos) e um em Portugal (Ao Teatro! Festival Internacional de Teatro do Concelho de Alcobaça).

O objetivo final do intercâmbio era investigar o lugar do ator/personagem no jogo teatral, e o instrumento utilizado para esta investigação foi a montagem de um espetáculo a partir do texto *O Auto da Mula-de-Padre*, de Hermilo Borba Filho. O desafio base, no que diz respeito à estrutura cênica, era o de que o espetáculo deveria funcionar com os dois elencos (11 atores: 4 portugueses e 7 brasileiros) juntos e com cada elenco em separado, dando ao espetáculo a perspectiva de sobrevida que ultrapassasse os limites do intercâmbio.

Tendo como premissa que a vida do espetáculo era plural (trans) direcionamos o nosso olhar para a possibilidade de construir um trabalho que ampliasse os experimentos acerca das partes que compõem um todo, mas que são um todo independente em si, as órbitas, as gravitações, as estruturas de atração e repulsão. Escolhemos como linguagem cênica o Sistema Coringa desenvolvido por Augusto Boal combinado ao jogo de cena dos espetáculos de tradição popular de Pernambuco, em especial o *Cavalo Marinho*.

Além de montar um espetáculo, tencionava-se contribuir para a construção de novos olhares sobre a obra de Hermilo Borba Filho, vez que conhecemos cada vez menos a literatura pernambucana – é ínfimo o que se conhece da obra de Hermilo, Joaquim Cardoso e Osman Lins. Pois, acreditamos que fazer chegar Hermilo a um conjunto jovem de público e de artistas que começam a se fazer presentes na cena pernambucana, bem como apresentá-lo, e a sua obra, a artistas e público lusitanos é uma ação importante.

*Pulando a Cerca* foi, deste modo, um projeto de compartilhamento de saberes. Com previsão de desenvolvimento a médio prazo, e constituiu-se por 3 etapas, das quais a primeira e terceira seriam realizadas no Brasil e a segunda em Portugal.

## I JANEIRO 2018 (BR)

1 – Apresentação do espetáculo (...) e *a vida, afinal, é como as orquídeas.*, mais recente criação dos Gambuzinos com *1 Pé de Fora* (com direção de Andrezza Alves), integrando a programação do 24º Janeiro de Grandes Espetáculos.

2 – Realizar residência criativa de 10 dias (08h por dia) em Recife;

2.1 – A residência consistiu no intercâmbio entre os Gambuzinos com I Pé de Fora e o Resta I Coletivo de Teatro.

2.2 – Coordenada por Andrezza Alves e Quiercles Santana, teve como eixo central Hermilo Borba Filho e, mais especificamente, o texto *O Auto da Mula-de-Padre*.

### 2 Março 2018 (PT)

1 – Apresentação do espetáculo *Alguém para Fugir Comigo*, no *AO Teatro! Festival 2018* (Em Alcobaça – PT).

2 – Continuidade da residência criativa iniciada no Brasil em Janeiro, com mais 21 dias de trabalho (08h por dia).

3 – Apresentação do espetáculo *A MULA* (a versão conjunta para o texto *O Auto da Mula-de-Padre*). O trabalho resultante do intercâmbio com a equipe de 11 atores realizou 2 apresentações no Concelho de Alcobaça.

### 3 Janeiro de 2019 (BR)<sup>34</sup>

1 – Apresentar o espetáculo *A MULA*, na abertura do festival Janeiro de Grandes Espetáculos.

2 – Realizar uma fala aberta ao público para apresentar o material documental fruto do desenvolvimento do projeto, integrando a parte pedagógica do mesmo.

Além dos encontros por nós coordenados, no Brasil, também foram convidados outros profissionais da cidade do Recife para realizar vivências com a equipe, pois acreditamos que quanto mais propiciamos, simultaneamente, contatos com abordagens diversificadas de modos e meios de lidar com um mesmo objeto de conhecimento, mais amplificada é a nossa exegese daquele objeto e mais vertical a relação que se constrói.

Deste modo, como a intenção era que aquela equipe de 11 atores começasse a criar um vocabulário comum e uma vivência consistente do universo e das técnicas que

---

<sup>34</sup> Devido às incertezas advindas das recentes e drásticas transformações políticas em curso no Brasil, não conseguiremos encerrar o projeto em 2019. No entanto, empreenderemos esforços para concluir este retorno ao Recife em 2020.

trabalharíamos no espetáculo, optamos por fazê-los entrar em contato com outros artistas, falando e experimentando (sob óticas distintas) um mesmo material.

Com este modo de fazer, os meus objetivos eram:

1 Potencializar o objeto estudado, por várias frentes, e redimensioná-lo em um fractal.

2 Estabelecer condições para que os atores criassem uma memória comum (física, imagética e de relações), para que, a partir disso, destas relações, pudessem trocar e contar histórias.

3 Habituar o elenco a responder a múltiplas indicações, pois, tendo como princípio a lógica que rege a geometria fractal, de que um objeto poder se dividir em partes idênticas de si mesmo, a encenação do trabalho seria propositadamente dividida por 3 pessoas<sup>35</sup>, processo com quem eles precisariam se relacionar e dar respostas às demandas geradas.

4 Estabelecer condições para o que seria o processo de construção do espetáculo, visto que a montagem tomaria como *modus operandi* a ideia da concentração dos campos de energia (tratada por Kant) para estruturar a relação das pessoas envolvidas, entre si, e delas com a cena.

Ainda no intuito de tornar múltipla a introjeção da experiência, desejávamos que este processo de construção de conhecimento fosse prazeroso, que tivesse o mesmo espírito de festa, de brincadeira e de encantamento que o universo que íamos trabalhar tem. Não desejávamos que eles se sentissem pressionados a “aprender tudo”, mas sim, livres para vivenciar, para gerar memórias, para contar histórias. Então, para as vivências, convidamos Andrea Veruska e Wagner Montenegro; Jorge de Paula; Marcondes Lima; Kleber Santana (músico do Resta I) e Daniel Machado (músico dos Gambuzinos), pessoas que têm esta relação de leveza com o conhecimento e se integrariam ao conjunto dos 11 atores, e que trabalharam respectivamente as técnicas do Teatro do Oprimido, de Francois Delsarte, do Cavalo Marinho, do Mamulengo e da música de tradição popular luso-brasileira. E como acreditamos que a vivência em teatro é mais do que apenas trabalho na sala de ensaio,

---

<sup>35</sup> O processo de encenação de A MULA não foi uma direção coletiva, mas sim variações de um mesmo tema. Minha proposição foi a de que criássemos 3 perspectivas para cada cena e que depois dividíssemos este conjunto de cena entre os 3 e cada um trabalhasse, em conjunto com os atores, a cena que seria apresentada. Num momento seguinte este conjunto foi realizado em sequência e os 3 encenadores interferiam, a fim de ajustar a linguagem e o discurso coletivo que a encenação desejava ter. Deste modo, pensando tradicionalmente teríamos 3 encenações para a mesma peça abertas a serem misturadas como nos aprouvesse (visto que as outras duas abordagens de cada cena não eram descartadas, de fato e sempre se poderia puxar qualquer uma delas para a encenação). A lógica que regeu o conceito de montagem é seccional, mas também colaborativa, e o background dos envolvidos foi de fundamental importância para o processo.

eles também beberam muita caipirinha, catuaba, axé e pau do índio, foram à saída da Pitombeira em Olinda, à cubana, à terça do vinil, ao show *Reverbo* e à praia juntos.

### A MULA

Umberto Eco introduziu, a propósito das poéticas contemporâneas (literatura, música e artes plásticas), a ideia de abertura e indeterminismo como traços definidores, já que, segundo ele, cada obra possibilita inúmeras conjecturas interpretativas, desafiando o fruidor à construção de sentidos múltiplos (tantos quantos os do próprio mundo).

A partir desta perspectiva, o público, em sua relação com a obra, vê-se confrontado com a aventura de atribuir significados possíveis ao objeto artístico, recebendo-o como seu, entendendo-o de forma singular e sempre diferente de pessoa para pessoa.

Tendo como certa esta premissa, o projeto de *Pulando a Cerca* é, como já foi dito, uma proposta de intercâmbio artístico feita em junho de 2017 a dois grupos de teatro (um brasileiro – Resta I Coletivo de Teatro e um português – Gambuzinos com I Pé de Fora), que tem como objetivo final investigar o lugar do ator/personagem no jogo da cena.

O instrumento utilizado para esta investigação é a montagem de *A MULA*, um espetáculo idealizado a partir do texto *O Auto da Mula-de-Padre*, do pernambucano Hermilo Borba Filho.

Propusemo-nos a construir um trabalho combinando o uso do Sistema Coringa de Augusto Boal com o jogo de cena dos espetáculos de tradição popular de Pernambuco.

Realizado de forma episódica, com cenas desenvolvidas em *loop*, o público é levado em cortejo pelos diversos cômodos e arredores de uma casa (para a apresentação em Portugal escolhemos o prédio da antiga escola primária da Benedita – Concelho de Alcobaça) a acompanhar as relações entre *A Mulata*, *O Padre* e *A Comunidade*, na qual também o público é inserido pela encenação.

A história escrita por Hermilo leva para a cena uma combinação entre suas memórias de infância na Zona da Mata de Pernambuco e a lenda da Mula-sem-cabeça, história de tradição oral amplamente conhecida no Brasil. Agregamos ao texto hermiliano o Cântico do Cânticos (Bíblia), e utilizando-nos da inter-relação entre os dois textos, criamos um enredo cuja tônica era o desejo físico entre duas pessoas e a relação entre

indivíduo e comunidade, ponto comum entre as duas matrizes, e cujo texto era improvisado pelos atores.

A encenação foi desenvolvida segundo dois princípios presentes na memórias, tanto do elenco português quanto na do grupo vindo do Brasil: as Histórias de Assombrar e os Encontros ao redor da fogueira. Deste modo, o conceito do espetáculo (que conta com o papel e a contribuição interpretativa do público como instrumento fundamental na construção “final” do objeto artístico) se desenvolve a partir de um encontro ao redor da fogueira (é uma festa de terreiro, com bebidas, comidas assadas na brasa, músicas de conhecimento geral, histórias compartilhadas), para o qual toda a comunidade (o público) foi convidada. Os festejantes/brincadores são então surpreendidos por estas criaturas fantásticas que habitam a casa e o seu derredor, e são por eles enredados no desenvolvimento de sua narrativa. O objetivo foi criar um espetáculo de tal maneira fluido que, permitindo a participação do público combinada a uma redistribuição maior ou menor de papéis entre os atores, pudesse funcionar com os dois elencos juntos ou com cada grupo em separado. A encenação usou a arquitetura e móveis da casa e de seu entorno como cenário. O figurino usado pelos atores eram roupas antigas, pertencentes a moradores da vila da Benedita, e a iluminação toda feita à base de velas e candeieiros a gás, como modo de experimentar as questões relacionadas aos espaços de devaneio e ao bruxulear do fogo interferindo na memória, como defende Bachelard.

Graças à sua abertura e porosidade, o espetáculo desenvolve-se de modo distinto, a contar com a resposta que a comunidade/público dá para as cenas, esgarçando a volátil condição de efêmero e indefinido por natureza, condição primeira das Artes da Cena.

Durante todo o processo de A MULA, me questionava acerca de como estabelecer meios para lidar com tamanha efemeridade. Como criar sentidos entre estes estrados? Como abrir o trânsito para que o público se tornasse participante da peça sem incorrer nos velhos chavões de contato com a plateia, mas de modo fluido e natural motivar o público a integrar aquela encenação? Quais seriam os gatilhos? Como estabelecer as pontes entre as ilhas? Me lembrei, então, de ter ouvido na apresentação de um *papper* na UA um professor se questionar quanto a um ponto semelhante. Ele se perguntava como garantir que a ideia redigida na dissertação gerasse um trabalho de arte. Ele contava como se sentia frustrado em pegar textos com ideias muito boas e bem defendidas, as quais os alunos não conseguiam transpor para o objeto artístico. E seguia comentando como ele se

sentia frustrado por não ter meios para ajudar o aluno a descobrir os caminhos para desenvolver esta porosidade escrita/materialização e de como esta frustração era motor para sua nova investigação, que se concentrava exatamente neste processo de transposição que faz a ideia virar arte.

Sinto o mesmo e acrescento: além de fazer a ideia virar arte, como criar condições para que artista e público dividam a autoria da obra? E ainda, como discutir e fazer sentir, apenas pelo relato de fatos e ocorrências, estas matérias que se movimentaram ao vivo? As artes performativas são artes que precisam do tempo e do espaço para acontecer. E penso que tudo relacionado a elas também. Em não sendo, será sempre imaginação, especulação ou, no melhor dos casos, memória.

Eis, mais um conjunto de perguntas ainda sem resposta. Mas a partir do que vimos nas duas apresentações chuvosas na Benedita, creio que com *A MULA* tangenciamos este lugar. Em duas récitas com 50 pessoas cada, participamos de uma festa onde o público não só cantou as músicas por nós sugeridas, como dançou, sugeriu outras, contou histórias, seguiu-nos pela casa, assustou-se, riu e, já ao final, parecia mesmo que formava um coro, a comunidade, que, não só assistia, mas que fisicamente desenvolvia uma relação de preenchimento do espaço e assumia uma relação de coadjuvante com a cena.

Na sequência, a terceira fase do projeto (para a qual, propomo-nos, como diz Eco, deixar marcas que sugere sentidos, interpretações e caminhos) deve ser desenvolvida no Brasil, fazendo mais uma vez a rota dos *achamentos coloniais* mas, especialmente, somando ao material levantado em terras lusas novas referências trazidas pelo público, pelo espaço a ser ocupado<sup>36</sup> em Recife e pelos próprios artistas nos novos ensaios de adaptação. Certamente, neste novo momento, passado o tempo e reelaboradas as experiências, nos encontremos com alguns sinais para a ampliação deste trânsito.

Ficha Técnica:

ENCENAÇÃO Andrezza Alves, Elias Mouret e Quiercles Santana

DESENHO DE LUZ Elias Mouret

DIREÇÃO MUSICAL Daniel Machado

---

<sup>36</sup> O Teatro de Santa Isabel, um dos 10 teatros patrimônio do Brasil. <http://www.teatrosantaisabel.com.br/home/index.php>

DIREÇÃO DE ARTE Andrezza Alves, Elias Mouret, Mariana Ferreira e Quiercles Santana

ARTES DIGITAIS E GRÁFICAS Analice Croccia, Daniel Machado, Sofia Serrazina

PRODUÇÃO Gambuzinos com I Pé de Fora & Resta I Coletivo de Teatro

ELENCO Analice Croccia, Ane Lima, Andrezza Alves, Caíque Ferraz, Clau Barros, Luís Bringel, Mariana Ferreira, Pollyanna Cabral, Rafael Serrazina, Sofia Serrazina, Wilamys Rosendo.

WORKSHOP:

Brasil: Teatro do Oprimido (Augusto Boal) - Andrea Veruska e Wagner Montenegro; Francois Delsarte – Jorge de Paula; Cavalo Marinho, do Mamulengo – Marcondes Lima; Música de tradição popular luso-brasileira – Kleber Santana (músico do Resta I) e Daniel Machado (ator e músico dos Gambuzinos). Portugal: Clown – Enne Marx; Música de tradição popular luso-brasileira – Daniel Machado (ator e músico dos Gambuzinos) e Elias Mouret.

### 3.8. EXPERIMENTO III - “QUANDO OLHEI, ERA TURVO O QUE SE VIA”

Seguindo nesta perspectiva de que a relação entre artista e público pode se expandir para além das fronteiras do Emissor—Receptor (tendo a obra, apenas, como mensagem), e passar a:

1 – Assumir um caráter de interlocução direta no momento do ato criativo.

2 – Acreditar que a memória particular do indivíduo tem capacidade natural de articular-se (em seus padrões icônicos) às memórias de um conjunto maior de indivíduos, e que estes, em cadeia, se articularão a outros tantos,

3 – A partir desta congratulação de memórias, o artista promover a instauração do que BACHELARD define como estado de devaneio.

Estas memórias podem servir não só como mensagem, mas como ponte entre o artista e o público na edificação de uma obra pertencente aos dois e, ainda, como arte em si, a proposta para o terceiro experimento seguiu no sentido de avançar mais um ponto para estabelecer este contato.

Ao contrário do que aconteceu com o Experimento I, no qual o fractal era sugerido a partir de múltiplas abordagens simultâneas de um mesmo tema, e no experimento II, no qual a multiplicidade de visões e a interação se dava a partir de uma encenação tripartida e do deslocamento físico do público pela casa, sendo surpreendido pelas cenas como participante delas (estavam na festa da fogueira, poderiam contar suas histórias, estiveram no velório, na procissão e perseguiram a mulata), com este experimento, os objetivos eram investir na pesquisa de um fractal que fosse formado por cada indivíduo da plateia.

A partir da sobreposição de fatos públicos e particulares que ecoassem em histórias conhecidas pelo público, a ideia era promover uma situação favorável para que cada indivíduo editasse ao vivo sua peça.

Tendo como mote principal a novela hermiana *Os Ambulantes de Deus*, desta feita não se pretendia uma adaptação do texto, mas sim uma recriação temática, bem como

uma abordagem crítica acerca das linguagens ali contidas por um novo ato criativo independente, tal como defende Gregory Ulmer em seu *El Objeto de la Poscrítica* (1985), no qual levanta a possibilidade de se produzir um texto crítico sobre uma determinada obra, que não é secundário a ela, mas, na verdade, uma nova obra.

Segundo Ulmer, a unidade base de uma obra não é o signo, mas o Gram, que funcionaria como uma pegada a partir da qual as outras estruturas da obra se edificam (tal como um fractal para a imagem), e é esta unidade mínima da obra que vai permitir encontrar os pontos de comunhão e diferir o sentido da própria obra. Assim, esta criação pós-crítica de objetos tangíveis e não ilusionistas, defendida por ele, além de apresentar uma fonte de inter-relações entre expressões artísticas nova e original, possibilita um novo modo de experiência criativa do mundo cotidiano que permite integrar a arte e a vida como uma experiência simultânea (tal como já o fazem há centenas de anos os artistas de tradição popular).

Deste modo, considerando esta epistemologia da razão, na qual o texto crítico não é acessório ou secundário, mas é, ele próprio, um fazer original – a partir do conhecimento do primeiro –, e estabelecendo um sistema de montagem colagem (já utilizado nas duas primeiras experiências, não como elaboração pós-crítica de uma obra singular, mas como instrumento para a construção de uma obra original, tal como os cubistas – no caso de (...) e *a vida, afinal, é como as orquídeas*. – e como adaptação cênica – no caso de *A MULA*), um conjunto de experimentos e ações foi desenvolvido entre os meses de agosto e novembro de 2018 para esta terceira criação. Foram elas:

1. A leitura corrida do livro *Os Ambulantes de Deus*,

Com base nesta primeira leitura, no que se refere à preparação corporal, o procedimento foi:

1. A improvisação livre, em sala de ensaio, acerca das memórias e sensações que o texto provocou em mim.
2. A divisão da improvisação livre em partes e elementos.

3. O esquadramento da novela e a justaposição das partes e elementos da obra de Hermilo aos improvisos práticos.
4. A divisão de 5 blocos temáticos tendo como princípio a divisão da natureza propostas por diversas culturas em 5 elementos (Água, Ar, Fogo, Terra, Éter – ou Akasa, Akasha, Yamandu, entre outros nomes).
5. A divisão de Figuras e elementos entre seres encantados e vivos e a delimitação das qualidades simbólicas e de movimento estruturadas pelos brincadores do *Cavalo Marinho*.
6. A partir do trabalho prático que combinava os princípios do *Viewpoints*, as técnicas dos *Ferus Animi // Terra Nova* e as relações de Movimentos dos Corpos Celestes, em sala de ensaio, desenvolver partituras físicas condizentes com cada uma das matrizes e elementos.
7. Tendo por base a lógica da estrutura fractal, dividir os movimentos e trabalhar com isolamento de partes e qualidades de movimento por influências e em partes de influência e zonas de tensão.
8. Estabelecer zonas de abrangência, ação, gestos e qualidade corporal (por onde irradiaria a pulsação corpórea, onde estariam as zonas de tensão, como se deslocaria no espaço, com que sutilezas ou forças, amplitude e dimensão dos gestos?)

Combinado ao trabalho corporal, foram desenvolvidas práticas vocais correspondentes a cada um dos oito pontos descritos e que compreendiam os domínios da:

1. Prosódia
2. Articulação e andamento da fala
3. Tonus, brilho, tons de voz
4. Emissão vocal
5. Volume

## 6. Expressão oral falada e lida

## 7. Criação de imagens sonoras

Num primeiro momento, me decidi por tratar o imaginário em torno daqueles que saem e nunca mais voltam (pessoas que abandonam os lares, que vão para a guerra, dos que fogem, dos que são roubados, mortos). Neste momento o mais importante parecia ser a qual das inúmeras vozes de borda, reiteradamente silenciadas, deveria dar voz. Como encontrar um mito de fundação, onde relacionar tais questões com o que me invadia a alma procurando por voz?

Resolvi que falaria de mulheres, a partir de dois “causos” de minhas famílias materna e paterna:

Minha avó paterna, que no início do século XX (ainda pré-adolescente), faz de barco a travessia Portugal-Brasil, junto com a família, fugindo da fome, indo morar no longínquo Brasil. E chegando a Pernambuco é deserdada pela família por querer casar-se com o meu avô (uma pessoa que, apesar de gostar da minha avó e de possuir mais bens do que eles, não era digno, segundo a família, por ser um mestiço), e o da minha tataravó materna, que foi, literalmente, lançada numa tribo e levada para casar com o filho de um senhor de terras no interior do Ceará (porque o rapaz queria e não havia quem o fizesse desistir; dizem que ele tinha sido enfeitiçado).

Lá estava eu falando em colonização, e nas memórias de um Nordeste de senhores e de fome tão comuns na Cultura de Tradição Popular, pulsantes na obra de Hermilo, que reverbera no trabalho de Liddell e que encontrava ressonância no imaginário lusitano (acreditava eu). Comecei a desenvolver cenas e a preparar textos que tratassem do mote das partidas e chegadas e que tratasse desse silenciamento ancilar em atuação ainda hoje, ao qual somaria com outras histórias.

Neste ponto do processo comecei a me sentir extremamente só, na criação. Uma solidão que não é habitual no teatro. Percebia que havia ali experiências que clamavam por diálogo, porém, como dividir tal experiência? Como discutir tal efemeridade com pessoas que não estavam na sala de ensaio ou na apresentação, sem que isso parasse em um estrado de suposições ou hábitos dentro de uma rede de crenças particulares? E diante

desta necessidade gritante de interlocução, eu chegava a encruzilhadas para a qual o mero observar das filmagens não me indicava caminhos. Então, resolvi criar um teste cego (mandar alguns dos vídeos para amigos, junto com uma bula e o pedido de que me dessem algum retorno, sobre o que viram).

Contatei 10 pessoas, por e-mail, com o seguinte texto:

*“QUERIDOS, COMO VÃO?*

*ESPERO QUE BEM E DISPOSTOS A LER. SEGUE ABAIXO LONGA MISSIVA.*

*Peço que leiam e pensem com carinho:*

*A filosofia do mestrado que estou cursando na UA é a de que, para a arte, o ato criativo é sempre anterior a qualquer elaboração crítica ou conceitual sobre ele e é, por si, válida como tal.*

*Assim, entendendo que a arte prescinde de carimbos, eles privilegiam a criação como motor. Aqui não é pretendido que se use o trabalho artístico como ilustração de uma teoria, ou de uma tese, mas antes, ao contrário, o que se deseja é que a criação se faça ver antes, e que, a partir dela, o pensamento crítico que a suporta possa eclodir.*

*Não é um curso de teatro. Nem muito pouco ou mais ou menos um curso de artes performativas. Mas é um curso que diz pretender se colocar na encruzilhada entre as artes. Na qual vivências artísticas distintas podem se misturar num caldeirão híbrido e de lá retirar conjuntos de possibilidades. E que pergunta o que é o ato criativo na arte, hoje.*

*Como tudo na vida, nem sempre acontece, nem sempre se dá como deveria, nem sempre é, assim, bonito. Mas outras vezes funciona E MUITO.*

*E quando funcionou, me remexeu por dentro em certezas e questões. E me colocou em perspectiva o caminho que me trouxe até aqui. O barro que modelou minhas formas e sobre o qual pisei a minha estrada.*

*Indo e voltando pelas obsessões de minha caminhada, resolvi que o meu trabalho, filosoficamente versaria sobre a memória. Sobre a minha, sobre a do espectador, sobre a do artista que pegaria de base, sobre a memória coletiva, sobre a memória em si, sobre o ato de lembrar e o que ele implica. Ainda existem outras questões, mas que não são as que me trazem aqui, neste momento, e falar delas estraga a brincadeira.*

*Então, no meio disso tudo, pensei que já que estava falando sobre a memória e o que ela deixa impresso em nós, que eu deveria dividir o pão com os meus companheiros de terra batida.*

*E nada mais lógico para o modus operandi dessa criação que algumas pessoas que fazem parte da minha memória a vejam e falem sobre o que estou modelando para levar ao forno...*

*Deste modo, resolvi mandar ALGUNS vídeos de ALGUMAS experiências para ALGUMAS pessoas vê-los e comentá-los.*

*No processo de enviá-los pelo Wetransfer comecei a pensar que era meio injusto forçar o cidadão a baixar imagens no seu computador (especialmente se depois ele achar que tudo ali é uma merda), então resolvi tentar uma página do youtube. E convidar as pessoas para um tipo de fórum, mas como não quero que seja aberto pro mundo, pelo menos por enquanto, ele está condicionado a um link. Ou como dizia Luciana Lyra, numa festa (fazendo citação de outra), o "X marca o lugar" e para o X tem um mapa.*

*Enviei o mapa com o X para ALGUMAS das pessoas. Para aquelas que acredito fizeram a balança pesar em favor de um saldo positivo na minha história (umas mais, outras menos, umas ao longo da vida, outras de modo pontual, mas certo, umas que sabem que são e foram e serão importantes pra mim, outras que nem por isso, mas não é por isso que não foram, são ou serão de algum modo, do contrário não estariam nessa lista).*

*É um exercício de escuta, meu.*

*A escolha de para quem mandar também foi deixada a cargo da memória (não estão, necessariamente, os meus melhores amigos, ou as pessoas com quem sempre passei por brancas nuvens, com alguns tenho um histórico de altos e baixos, com outros o caldo desunerou irremediavelmente ou quase, com outros não tenho qualquer relação de amizade, outros apenas sei quem são e não sabem quem eu sou), talvez devessem estar tantas outras pessoas aqui, mas não se apresentaram quando a memória chamou. Se ainda vierem, convidado.*

*Esta escolha faz com que seja uma escuta condicionada e tendenciosa, uma vez que nem tudo são flores na vida, a memória também traz o outro lado da moeda, e para ser uma escuta a sério eu deveria mandar também para ALGUNS dos que a conta fecha para o outro lado negro da força.*

*Mas, infelizmente, ainda não tenho esta evolução e generosidade no meu espírito. E estes continuam merecendo APENAS, uma morte lenta e dolorosa.*

*Sigo imperfeita. E SEMPRE prolixa e devaneante.*

*Mas então, vamos ao que é:*

*Este link:*

*[https://www.youtube.com/playlist?list=PLmLx2noxMkv2Sse-Qkg9ZExaxicPXg\\_Ud](https://www.youtube.com/playlist?list=PLmLx2noxMkv2Sse-Qkg9ZExaxicPXg_Ud)*

*dá pra uma playlist de vídeos no youtube. Nos vídeos, vocês vão encontrar parte das investigações de movimento que estou fazendo. As imagens e os movimentos estão descontextualizados, portanto, o que eu queria era que me dissessem o que lhes vem à cabeça quando veem. Sensações, analogias. Incômodos. Imagens, memórias, correções técnicas e formais. Tudo (especialmente porque quero usar uma máscara e estou sem prática, acho que a coluna e as oposições estão meio enferrujadas).*

*Como falei, é um exercício de escuta, não vou retrucá-los ou muito menos me emburrar. Não preciso de elogios vazios para o ego, preciso da verdade de cada um. Queria que me dissessem tudo sem filtro.*

*Não estão aí os vídeos melhores, infelizmente, mas os mais leves só... São os que consigo carregar. As imagens não têm uma ordenação, uma partitura ou coreografia. Só alguns princípios que se repetem (se repetem muitas vezes, MESMO, afinal, é um ensaio). Estes princípios serão base pra 1/4 da cartografia futura.*

*Se puderem vejam 2 vezes. Uma com música e outra sem. É a única coisa que peço. Mas se der preguiça, escolham alternadamente com ou sem e pronto. Em princípio a música foi pra mim só um gatilho de foco, mas, claro, uma vez lá, interfere e direciona...*

*Vocês também não precisam ver todos inteiros, podem ir escolhendo na sorte o que ver ou até onde, gravar um áudio e me mandar. Agradeço se for por escrito, mas se não for, não tem problema. Será literalmente uma ESCUTA.*

*Como não está editado, tem horas que é meio a morte por tédio... Eu sei... Mas é exatamente nesse ponto que o valor dos observadores se apresenta...*

*Sou total monga e não sei o que é que o youtube oferece como recurso pra uma playlist não listada e não sei como funciona para devolutivas aos vídeos na própria página. Mas sei que vocês podem acrescentar vídeos à playlist (embora não saiba como).*

*Na sequência da vida e das observações, contextualizo os movimentos.*

*E seguimos o passeio e a conversa pelo mundo com quem o quiser.*

*E assim encerro esta longa missiva.*

*BEIJOS IMENSOS!  
Desde já, obrigada.*

*Andrezza, A LINDA!"*

Mas a filmagem de algo que pressupõe o encontro presente, no momento presente, de indivíduos vivos não passa de mera ata e, apesar de me ajudarem, estes retornos me pareciam carregar hiatos que estavam relacionados ao meio utilizado para fazê-los ver o

laboratório. Então, o pensamento:

Como garantir que um projeto que pretende investigar o trânsito entre artista e público, por meio da obra consiga potencializar suas possibilidades e o seu raio de ação, investigação, descobertas e desdobramentos?

Pergunta sem resposta, ainda.

Em paralelo ao trabalho em sala de ensaio, um conjunto de referências outras foi buscado em filmes, pinturas, fotografias e literatura, a fim de delimitar como e por meio de que elementos eu poderia, em meus termos de referências e memórias, retrabalhar a novela de Hermilo, a sua abordagem para a arte, combinada à produção cênica e à obra literária de Angélica Liddell, tendo como mediador uma estrutura de performance que instaurasse no público um estado de empatia capaz de promover as ligações de memória, reconhecimento e construção colaborativa.

Entretanto, com o avançar da situação política no Brasil e com a perspectiva cada vez mais clara da vitória de um candidato de extrema direita e das consequências que esta vitória traria para o meu país, em especial para todas estas comunidades de borda (das quais alguns estavam votando nele), a imagem que se fazia cada vez mais forte pra mim era a que tratava desta ameaça atual, deste povo de hoje, aparentemente resultado de uma sopa que azedou, pois continuava dando poder a seus algozes.

E assim, com o resultado do segundo turno, resolvi mudar, de vez, os rumos desta investigação. Apesar do adiantado da hora. Teria sempre todo o trabalho técnico preparatório de corpo-voz e ocupação do espaço, no entanto o que eu precisava mostrar/dizer era alguma outra coisa mais contundente, que se relacionasse aos silenciamentos (tratados por Hermilo e por Liddell em suas obras) de modo mais cortante e direto.

Deste modo, como acredito que a obra de arte é um organismo vivo e que ela fala com você sobre o que precisa para existir (basta que o artista a ouça), resolvi retroceder para avançar por outras veredas, pois não tomo nada como definitivo em minha vida. A noção de *Serendipity* é um conceito pelo qual nutro profunda simpatia, e o vejo como elemento vívido, tanto para mim quanto para todos os artistas que abordo nessa pesquisa em seus jogos cênicos. E não conto as vezes em que descobri preciosidades onde menos procurava. E foi assim que, ao encontrar-me com o artista pernambucano Pedro Vilela

(que estava realizando uma residência artística promovida pelo grupo Circolando e me trouxera figurinos do Brasil), em uma conversa, decidimos unir nossos trabalhos, uma vez que ele tratava sobre a ideia dos bons colonizadores e também se sentia impelido em reestruturar sua fala de modo que ela alcançasse mais objetivamente os nossos dias.

Passamos 2 semanas em sala de ensaio e neste período colocamos em revista as qualidades de movimento que eu havia estabelecido, as imagens, os modos de fala e a relação com o outro (no caso o público) alçado à categoria de parceiro de cena. Fizemos 3 versões do texto (a primeira focada nos jesuítas, a segunda focada na ditadura, a terceira nos relatos das pessoas sobre os nossos dias). Destas, tiramos uma síntese, que foi levada à cena. Escolhemos imagens de vídeo, fotos, histórias e modos de relação com a palavra e com a corporeidade, a fim de desenvolver uma figura que privilegiasse as mãos e a fala. Como história e memória estão relacionadas, onde começa uma e termina outra, decidimos que o texto de um modo geral seria um híbrido e que as partes poderiam ser trocadas por novas histórias relacionadas com o mesmo tema, conforme o contexto.

Nosso mito de fundação passou a ser a cosmogonia dos Guarani (uma tribo brasileira) para a criação do Universo, e no decorrer do trabalho seguimos tratando sobre as relações entre o papel dos Jesuítas na colonização do Brasil, o *Relatório Figueiredo*<sup>37</sup> (um documento que denuncia o tratamento dispensado aos índios em um período de 20 anos na ditadura militar do Brasil), a atual lei do marco temporal em tramitação no Congresso e a nossa relação como artistas em contar esta história.

Apresentado no último dia 30 de novembro, na sede da Circolando, no Porto, o trabalho é uma obra em construção que pressupõe, de agora por diante, o contato direto com a plateia, para o seu desenvolvimento, visto que a presença física do público se faz necessária não só para a fruição, mas para que as relações de coparticipação criativa se estabeleçam por caminhos cada vez mais fortes.

#### **Espetáculo:**

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLmLx2noxMkv3RA7J8G-Bt9I6VZc7AVvIS>



---

<sup>37</sup> O Relatório Figueiredo está disponível apenas em fotos. O original está guardado no Museu do Índio. As fotos foram acessadas pelo site: <http://www.mpf.mp.br/atuacao-tematica/ccr6/dados-da-atuacao/grupos-de-trabalho/violacao-dos-direitos-dos-povos-indigenas-e-registro-militar/relatorio-figueiredo>



**CONSIDERAÇÕES FINAIS**



Iniciei este percurso tendo em vista realizar uma investigação sob o abrigo de programa que conciliasse a vertente teórica e a prática artística e seguisse mantendo esta dupla valência ao longo do plano de estudos, porque me possibilitaria fazer uma dissertação de mestrado que tivesse como opção o trabalho teórico-prático (incluindo uma obra/criação artística). Nessa busca, o meu interesse maior sempre foi o de encontrar meios para fazer valer o expediente que permita à reflexão teórica sobre a arte e ao fazer arte uma integração harmoniosa, sob o teto de uma mesma investigação.

Ao longo de um processo marcado por muitos altos e baixos, procurei desenvolver esta proposta investigativa tendo como base 6 pontos:

- 1 – A memória
- 2 – A Geometria Fractal
- 3 – As definições de Arte e do Movimento dos Corpos Celestes (de Kant)
- 4 – *A Poética do Devaneio* e *a Poética do Espaço* de Gaston Bachelard
- 5 – As técnicas corporais e a simbologia dos artistas do *Cavalo Marinho*
- 6 – Pressupostos de composição e isolamento de partes, defendido pelo trabalho com Viewpoints e *Ferus Animi // Terra Nova*

E tomando como exemplo trabalhos desenvolvidos por Hermilo Borba Filho, em meados do século passado, e por Angélica Liddell, na contemporaneidade.

Neste momento ainda não sei se (nos termos que me interessam pensar o câmbio, a porosidade e o hibridismo entre as linguagens) esgotei a investigação das possibilidades, dentro do recorte a que me propus. Sinto que realizei um percurso bastante solitário e as artes performativas são artes do coletivo.

Entretanto, posso afirmar que acredito, realmente, que (ao longo da investigação ora apresentada para defesa neste Programa) dediquei-me a promover um exercício de reflexão acerca das relações estabelecidas entre artista e público mediadas pela obra de arte, bem como a desenvolver processos de intervenção criativa que tivessem como motor esta busca por mecanismos que levassem os trabalhos a estabelecer relação entre os seis pontos por mim elencados e as múltiplas referências da contemporaneidade.

Ao longo deste período (sozinha ou com os grupos nos quais realizei os experimentos) as questões que cito na introdução desta dissertação:

- 1 – Como o artista pode evocar no público o sentimento coautoria?
- 2 – A partir de que mecanismos (interpretativos e corporais) a composição

do trabalho pode ser partilhada com o espectador para cada um ter o seu espetáculo?

3 – Onde a obra pode abrir espaço para que o sentimento de arte se estabeleça como ponte entre artista e público?

foram exaustivamente discutidas e experimentadas. E creio que o resultado dos experimentos são a comprovação de que existe um lugar de grande potência artística, embora pouco explorado, que se estabelece através da combinação entre as referências que apresento e que pode ser acessado a partir deste cruzamento de princípios e práticas. Deverão existir outros meios, certamente, mas os trabalhos mostram que é possível estabelecer estas relações deste modo e também responder às 3 perguntas que lanço, tendo como base experimentos que combinem diferentes perspectivas (segundo a lógica de partes que uma vez divididas mantêm-se iguais ao original), juntamente com a ideia de que orbitamos zonas gravitacionais e nos relacionamos numa alternância de atrações e repulsões.

Este caminho criativo que se faz tendo como fio condutor uma ideia alargada da memória, bem como da sua capacidade de criar pontes simbólicas entre indivíduos, é extremamente fértil, isso os experimentos deixam claro. No entanto, também creio que ainda estou bem longe de perceber sua abrangência. Por exemplo, as relações de coautoria com o público precisam de mais tempo e campo de experimentação e eu também me ative apenas à memória relacionada ao pensamento, lembranças e sonhos, não cheguei à memória física que se vai se acumulando no corpo do indivíduo ao longo dos anos, que gera padrões de comportamento em sociedades e reflete nas roupas, isto para citar apenas um veio de desdobramento possível do que pode significar a memória para as artes, se tentarmos vê-la por todos os lados do prisma.

Neste momento, concluo o mestrado com muito mais questões do que tinha quando o iniciei. Talvez nunca as responda, mas desejo continuar com esta investigação e buscar os meios e os modos cada vez mais apropriados e consistentes para lhe dar seguimento, pois considero que lidar com este conjunto de questões garante combustível para desbravar futuros, ele nos torna capazes de alimentar e de dar suporte às experiências que vivenciamos e, no que concerne à arte, penso que nos oferece um panorama vasto de possibilidades para abordagens criativas. E são estes princípios que desejo examinar cada vez mais de perto, numa *práxis* que privilegie o artista, a memória, a obra e o público numa órbita fractal. EVOÉ!

NOTA FINAL

**Lisbon Revisited (1923)**

NÃO: Não quero nada.  
Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!  
A única conclusão é morrer.

Não me tragam estéticas!  
Não me falem em moral!

Tirem-me daqui a metafísica!  
Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas  
Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) —  
Das ciências, das artes, da civilização moderna!

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se têm a verdade, guardem-na!

Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica.  
Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo.  
Com todo o direito a sê-lo, ouviram?

Não me macem, por amor de Deus!

Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?  
Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa?  
Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.  
Assim, como sou, tenham paciência!  
Vão para o diabo sem mim,  
Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!  
Para que havemos de ir juntos?

Não me peguem no braço!  
Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho.  
Já disse que sou sozinho!  
Ah, que maçada quererem que eu seja da companhia!

Ó céu azul — o mesmo da minha infância —  
Eterna verdade vazia e perfeita!  
Ó macio Tejo ancestral e mudo,  
Pequena verdade onde o céu se reflete!  
Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!  
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.

Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...  
E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho!

(Álvaro de Campos, in "Poemas" Heterônimo de Fernando Pessoa)



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



## LIVROS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Guimarães & Cia Editores, Lisboa, 1951.
- BACHELARD, G. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Editora, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Editora, 1988.
- BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.
- BOGART, Anne, LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book: A practical guide to Viewpoints and composition*. Theatre Communications Group, NY. 2005.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Os Ambulantes de Deus*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Electra no circo; João sem terra; O vento do mundo; Auto da mula-de-padre. Volume 1 de Teatro selecionado*, FUNARTE, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Apresentação do bumba-meu-boi*. Recife: Imprensa Universitária, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Arte popular do Nordeste*. Recife: Prefeitura do Recife, Secretaria de Educação e Cultura, 1966.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CLIMENHAGA, Royd. *Anne Bogart and Siti Company: Creating the moment*. Ed. Alison Hodge Actor 2 Training, Edition. Taylor & Francis e-library, Routledge: p. 288-304, 2010.
- DEWEY, J. *ART as EXPERIENCE*. NEW YORK: A PERIGEE BOOK, 1980.
- GLEICK, J. *Caos: a construção de uma nova ciência*. Lisboa, Gradiva, 2001.
- GROTOWSKI, J. *Sobre a Gênese de Apocalypsis*. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, C. (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESC SP/Perspectiva, 2010.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J.; LIMA, M. A. (Orgs). *Dicionário do teatro brasileiro: Temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HALL, Stuart: *Codificar/decodificar*. En: *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies*, 1972-79. Londres, Routledge & The CCCS University of Birmingham, 1996 [Unwin Hyman Ltd, 1980]. Traducción de Alejandra García Vargas.
- \_\_\_\_\_. *Pensando a Diáspora (Reflexões Sobre a Terra no Exterior)*. In: *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Sovik, L (org); La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- JUNG, G. C. *O homem e seus símbolos*. Nova Fronteira, 2012.
- KANT, I. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KOESTLER, A. *The Act of Creation*. Penguin Books, New York. 1964.

- LEHMANN, H-T. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Teatro Pós-dramático, doze anos depois*. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013.
- PASCAL, B. *Pensamentos (Os Pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2001. 34 páginas
- QUINTANA, M. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- ROUBINE, J-J., *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1982.
- SÁNCHEZ, L. M. M. *A Dramaturgia da Memória no teatro-dança*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- STANILAVSKI, C. *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- TARKOVSKIAEI, A.A. *Esculpir o tempo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ULMER, G. L. *El Objeto de la Poscrítica*. In: FOSTER, Hal (Ed.). *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós, 1985. p. 125-161.
- VYGOTSKY, L. *Formação Social da Mente*. SP: Martins Fontes, 1999.

## ARTIGO

- OLIVEIRA, É. J. S. de. *A Roda do Cavalo Marinho: espaço para uma memória espetacular de uma ancestralidade festiva*. In: OLIVEIRA, E; LOBATO, L. *Festas*, caderno do GIPE-CIT, nº 20. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, Salvador, 2008.

## DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

- HEALD, Lorie Elizabeth. *Bridging the gap between dance and theatre: a physical approach to teaching theatre at a secondary level*. 1999. 125 páginas. Tese apresentada para a Faculdade do Departamento de Artes Teatro, na Universidade do Arizona/USA, para obtenção de grau de Mestre em Artes. Arizona, 1999.

## CONFERÊNCIAS

- COUTO, M. *Guardar memórias, contar histórias e semear o futuro*. 09/2014. Vídeo Conferência (43:58 min). Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=IZtc11Bn0M0> Acesso em: jun. 2015.
- LEHMANN, H-T. *Conferência Teatro Além do Drama: O Pós e o Pré-Dramático*. Revista Arte da Cena, Goiânia, v. 1, n. 2, p. 4-18, outubro 2014/março 2015. Disponível em:  
<http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>
- SANTOS, B. de S. *O fim das descobertas imperiais*. In: Oliveira, I. B. e Sgarbi, P. (org.), *Redes culturais, diversidade e educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

**ANEXOS**



Experimento I: (...) e *a vida, afinal, é como as orquídeas.*

1 Fotos

2 Material Gráfico

3 Links (ensaios, laboratórios, divulgação e repercussão)

4 Texto

Experimento II: *A MULA*

1 Fotos

2 Material Gráfico

3 Links (ensaios, laboratórios, divulgação e repercussão)

4 Texto/Músicas

Experimento III: *Quando olhei, era turvo o que se via...*

1 Fotos

2 Material Gráfico

3 Links (ensaios, laboratórios, divulgação e repercussão)

4 Texto



# EXPERIMENTO I - (...) E A VIDA AFINAL É COMO AS ORQUÍDEAS - Fotos

Sérgio Paciência





**EXPERIMENTO I - (...) E A VIDA AFINAL É COMO AS ORQUÍDEAS - Material Gráfico**



Arte - Outdoor. Os demais materiais gráficos na versão impressos



## EXPERIMENTO I - (...) E A VIDA, AFINAL, É COMO AS ORQUÍDEAS – Links

Vídeos Ensaios / Laboratórios / Fotos Espetáculo

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLmLx2noxMkv3IYYNXnG-IoKi08j3eEYo2>

[https://drive.google.com/open?id=IF6XXeZnjw-c2jZm8EvfyAtcx\\_4AfoRXq](https://drive.google.com/open?id=IF6XXeZnjw-c2jZm8EvfyAtcx_4AfoRXq)

Divulgação

<https://vimeo.com/241490888>

<https://vimeo.com/241490888>

<https://www.facebook.com/GambuzinosComIPeDeFora/videos/224722465056955/>

<https://www.facebook.com/GambuzinosComIPeDeFora/videos/1787808127896382/>

Repercussão

[https://www.facebook.com/rafael.serrazina/videos/vb.10000765669315/1471761489526026/?type=2&video\\_source=user\\_video\\_tab](https://www.facebook.com/rafael.serrazina/videos/vb.10000765669315/1471761489526026/?type=2&video_source=user_video_tab)

[https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&ei=mX0IXJCIguTMgAbUt5SoAQ&q=espet%C3%A1culo+%28...%29+e+a+vida%2C+afinal%2C+%C3%A9+como+as+orqu%C3%ADdeas&oq=espet%C3%A1culo+%28...%29+e+a+vida%2C+afinal%2C+%C3%A9+como+as+orqu%C3%ADdeas&gs\\_l=psy-ab.3..35i39l2.34l4.6399..7l67...0.0..0.126.325.lj2.....0....lj2..gws-wiz.....0i22i30.tq-2LE7o8o4](https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&ei=mX0IXJCIguTMgAbUt5SoAQ&q=espet%C3%A1culo+%28...%29+e+a+vida%2C+afinal%2C+%C3%A9+como+as+orqu%C3%ADdeas&oq=espet%C3%A1culo+%28...%29+e+a+vida%2C+afinal%2C+%C3%A9+como+as+orqu%C3%ADdeas&gs_l=psy-ab.3..35i39l2.34l4.6399..7l67...0.0..0.126.325.lj2.....0....lj2..gws-wiz.....0i22i30.tq-2LE7o8o4)

## EXPERIMENTO I - (...) E A VIDA, AFINAL, É COMO AS ORQUÍDEAS. – Texto

### ROTEIRO ORIGINAL<sup>38</sup>

Composição colaborativa desenvolvida a partir de obras em arte e filosofia.

Importante:

O roteiro a seguir é uma bricolagem de textos, extratos e enxertos e tem como elemento norteador a conjugação de 4 pontos:

1 – A máxima de Afonso Cruz no livro *Vamos comprar um poeta*, que defende ser imprescindível à nossa condição de humanidade nunca abandonar a **Poesia**;

2 – O entendimento de Andrey Tarkovsky acerca do que seja **Poesia**, registrado no livro *Esculpir o Tempo* (p. 18): “Quando falo de poesia, não penso nela como gênero. A poesia é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade”;

3 – O epigrama *Educação*, de Mário Quintana, publicado em *O Caderno H*: “O mais difícil, mesmo, é a arte de desler”;

4 – A afirmação de Blaise Pascal, em seu livro *Pensamentos*: “Não se diga que eu nada disse de novo: a maneira de dispor a matéria é nova. [...] Preferiria que me dissessem haver-me eu utilizado palavras antigas. Assim como pensamentos iguais, se dispostos de formas distintas, constituem um corpo de discurso diferente, palavras iguais compõem pensamentos diversos, segundo o arranjo que recebam. Arrumadas de maneira diferente, as palavras ganham um sentido diferente; e os sentidos, arrumados de maneira diferente, provocam efeitos diferentes”.

E, de acordo com esta lógica, os textos que estruturam esta composição foram selecionados a partir de um levantamento primeiro que tinha como recorte a pergunta: Qual o seu testemunho de humanidade?

Nas próximas páginas, o roteiro do espetáculo traz os textos brutos, em blocos, esta formatação é anterior às devidas transformações que deverão ser realizadas pelos atores que os dizem. O trabalho de adaptação do texto escrito à fala é uma atividade particular e, necessariamente, precisa ser feito pelo ator que o vai dizer, pois deve levar em conta a prosódia, o ritmo de fala e as necessidades na cena de cada um dos 4

---

<sup>38</sup> Este é o roteiro por mim desenvolvido a partir dos textos previamente selecionados pelos atores somados a outros por mim determinados. Tal roteiro foi proposto originalmente, no entanto, como um espetáculo de teatro é um organismo vivo, este roteiro original passa por constantes alterações que aconteceram ao longo dos ensaios, nas apresentações, nas reestruturações feitas a partir da resposta do público e nos ensaios de manutenção. Esta nova tessitura é cênica, não foi escrita como novo texto literário, mantém-se volátil e cada ator responde pelas suas modificações, bem como, a memória do grupo responde pela manutenção constante das alterações.

integrantes da encenação. Os textos não são fixos. Caso o ator descubra outro que melhor se encaixe em sua composição, pode e deve substituir o que abaixo segue.

As didascálias são, na medida do possível, a transcrição da tessitura cênica segundo a qual se desenvolve o espetáculo.

### **Cena I Início.**

*1º movimento - (Público e cena estão no mesmo plano. A área de representação conta com 4 frentes de arquibancadas formando uma “arena retangular” de 8X6, na qual será distribuída a plateia. Não há divisão ostensiva entre a área de cena e a audiência, o que delimita a divisão é a moldura de linóleo preto que vai das costas das 4 arquibancadas até a um pé depois da última linha de cadeiras. Como espectadores e atores estão num mesmo ambiente, para se acomodar, necessariamente, o público precisará passar pelo meio do espaço de representação. Geral em resistência – preferencialmente feita com filtros de correção de cor apricot – ilumina toda a área do palco, refletores colocados no chão – preferencialmente combinando filtros de correção de cor CTB com a luz da lâmpada sem filtro ou em verde – iluminam tangencialmente as arquibancadas e o centro do palco, onde estão os atores sentados e os objetos de cena amontoados. Os atores conversam entre si, quanto mais leve e tranquilo, melhor. Quando se acomodar o último espectador a luz da plateia vai caindo à medida que a luz indireta dos atores aumenta, no início desta transição de luz os 4 atores em cena olham para o “seu público” e ao longo da mudança na iluminação eles seguem cada um para a sua frente de plateia).*

*2º movimento - (A mudança na luz se conclui ao mesmo tempo em que os atores chegam aos seus postos)*

**Rafael** - Boa noite.

**Todos** - Se fosse eu a encenar esta peça

*(A fala seguinte é direcionada à “plateia de cada ator”. Toda esta fala é uma conversa onde cada ator oferece ao “seu público” uma possibilidade de leitura para o que vai ali ser visto – esta é a regra master do espetáculo, cada ator funcionará como filtro para aquela perspectiva de onde está sendo vista a encenação – O texto que se segue é livre e pode ser improvisado a cada dia, no entanto, dentro desta estrutura improvisada 2 blocos são fixos: 1 – a descrição de uma cena*

real da peça; 2 – um conceito de arte, tal como se fosse um manifesto sobre o porquê de ele estar ali. Cada ator tem o seu próprio par de blocos fixos para dizer. À medida que falam, os atores vão arrumando a cena retirando as coisas do centro e colocando em seus lugares. Com exceção do bloco no qual contam a cena real, que deverá ser ouvido pelas 4 frentes, todo o resto do texto deve ser dito diretamente para uma plateia, é importante que esta cena seja uma conversa entre o ator e aquele grupo pequeno de pessoas à sua frente. **Daniel** é o último a contar a cena real, ao longo de sua fala **Rafael e Andrezza**, sem perder o foco ou a fala com as suas plateias, deslocam-se LENTAMENTE, andando de costas, em direção ao centro da área de representação. enquanto **Mariana** dirige-se para as imediações da luminária. Ao final da narração da cena feita por **Daniel**, todos dizem em cannon).

**Todos** - Mas não é nada disso que vai acontecer.

### Cena 2 - Preta!

1º movimento - (Todas as ações que se seguem acontecem em simultâneo: Ao final da fala “Mas não é nada disso que vai acontecer.” **Rafael e Andrezza** viram-se rapidamente, quase e esbarram um no outro, ao mesmo tempo que a luz muda com um corte seco, na velocidade do movimento – a geral em resistência muda – preferencialmente para uma combinação dos filtros de correção de cor apricot e CTB, o que deve resultar num tom de lavanda, voltam as luzes de chão em X e também em resistência o foco central, a pino perfeito, ilumina **Rafael e Andrezza** que se contemplam “encantados” – IMPORTANTE: esta cena só funciona se for feita de modo que se atinja uma dimensão de Encantamento, de outro modo fica piegas e sem sentido. Os dois atores do centro ficam a poucos centímetros um do outro, mas sem se tocar. Aqui acontece uma suspensão no tempo do centro da cena, depois do qual os dois se distanciam lentamente à medida que se contemplam. **Daniel**, com a carta/foto na mão circula a área da cena. Depois da saída de **Daniel**, **Mariana** vasculha a mesa dele e descobre uma caixa, de frente para o encontro entre as duas frentes de plateia que correspondem a ela e ao **Daniel**, abre-a. A caixa está repleta de moedas. Ela derrama as moedas e começa a manipulá-las de modo a que, lentamente, o som se vá assemelhando ao de chuva. À medida que o som da chuva se faz presente, **Rafael e Andrezza** sentem-na (inserção do livro vamos comprar um poeta – No livro está assim: Começou a chover. O poeta quis parar e eu fiz-lhe a vontade, apesar

da hipótese de nos virmos a arrepender e pagarmos esta decisão com uma constipação/ gripe/pneumonia e despesas de farmácia, ou pior, com um aumento da prestação do seguro de saúde, ou pior, gastos com a agência funerária, isso deixaria o pai furioso, com todas as dificuldades que já tínhamos em casa e na fábrica. O poeta tinha os olhos fechados, o rosto orientado para o céu. As gotas caíam-lhe na cara. Parecia que chorava muito. Devia ser a chuva que dava essa sensação.)

Faremos:

(**Andrezza** tenta fugir para se proteger da chuva, **Rafael** a segura pelo braço)

**Andrezza** – Vem, vamos sair daqui.

**Rafael** – Não. (Sorri, solta-lhe o braço e fecha os olhos, volta lentamente o rosto para o céu enquanto lhe solta o braço)

(**IMPORTANTE: esta cena só funciona se for feita a lá comédia romântica, aquelas cenas típicas do casal conversando miolos de pote, correndo no parque, rolando na grama, caindo no lago. Ela é um pocket de outra que acontecerá mais à frente. Se não for assim fica uma MERDA!.**)

(Ambos sentem as gotas caírem no rosto. E a este ponto a cena é de total *it's gonna be ok!* Em dado momento do banho de chuva, as mãos se tocam ao acaso e **Rafael** tira **Andrezza** para dançar).

**Mariana** - (Para sua plateia) Por muito que tenha andado, acho que se perdeu essa arte de chover que se exercia como um poder terrível e subtil na minha terra natal. Chovia meses inteiros, anos inteiros. A chuva caía em fios, como compridas agulhas de vidro que se partiam nos tetos, ou chegavam em ondas transparentes contra as janelas, e cada casa era uma nave que dificilmente chegava ao porto naquele oceano de inverno.

**Daniel** (Vai chegando de volta; à sua frente vê **Mariana** com as moedas) – Não mexas nisso! (na fala todos olham pra ele e quebram rapidamente mudança rápida de luz, torres laterais e refletores de chão, quase não há luz geral).

### Cena 3 - Porque eu não quero

1º movimento (*O ritmo determinado pelo Daniel no final da cena anterior conduz toda esta cena. Todas as ações que se seguem acontecem em simultâneo: Andrezza, Rafael e Mariana começam a colocar os objetos onde estarão nas cenas ao longo da peça, fazem isso como quem arrumando a casa. Daniel vai aos objetos colocados pela Andrezza e os coloca noutra, repete sempre para a Mariana. Ao longo da cena, a luz lateral vinda de um lado e o chão vindo do lado oposto, se alternam, nas duas primeiras repetições. Na terceira ficam apenas os refletores de chão e um foco sobre o último objeto colocado pela Mariana acende quando ela diz “Mas, eu gosto assim.” Toda a luz da cena vai se diluindo a partir da fala do Daniel “Mas eu já disse que não quero” e segue na transição da cena).*

**Daniel** – Não mexas nisso!

**Mariana** – Porquê?

**Andrezza** (*ao Daniel*) – Gabriel?

**Daniel** – Porque eu não quero.

**Daniel** – Não mexas nisso!

**Mariana** – Mas, Porque?

**Daniel** – Porque eu não quero.

**Andrezza** (*ao Daniel*) – Gabriel?

*(O padrão repete-se e vai acelerando; a diferença é marcada pela Mariana que, na última vez devolve o objeto para o lugar que a Andrezza colocou).*

**Daniel** – Não mexas nisso!

**Andrezza** (*ao Daniel*) – Gabriel?

**Mariana** – Mas, eu gosto assim.

**Daniel** – Mas eu já disse que não quero. (*empurra o objeto em questão para o lugar onde ele quer*).

*(Rafael passa a arrumar lentamente os sapatos inteiros e em partes. Segue colocando-os no chão, como se estivesse se preparando para começar a trabalhar. Mariana recolhe as moedas para a caixa numa velocidade intermediária. Andrezza rapidamente começa a desenrolar a linha que vai se transformar em Janela e coloca as agulhas da cena do Ninja no chão. Daniel começa o texto seguinte).*

## Cena 4 - Inutilistas

I° movimento

(inserção do vamos comprar um poeta)

No livro está assim: (A mãe serviu o espaguete com ervilhas e disse:

Não há peixe nem carne, pois há que apertar o cinto, poupar nestas coisas supérfluas da alimentação. Temos de enveredar por um caminho de consolidação orçamental, disse o pai. A mãe divorciou-se, pois tinha ideias mais altas do que servir bolonhesa e espaguete com ervilhas e receber em troca dois miligramas de saliva em forma de beijo ou das palavras “está insosso”. O poeta começou a compor um verso com a massa. Com os dedos partia e torcia o espaguete até fazer uma palavra. Lia-se: amêijoas. A menina é servida?, perguntou ele a apontar para “amêijoas”. Não. Obrigada. Começou a torcer o espaguete até fazer a palavra “bife”: Prefere carne? Não conseguia comer, nem sequer uma garfada. O pai disse que os indivíduos de outras etnias furtavam muito. O poeta disse que banqueiros e mercados financeiros e que roubavam. E em quantidades impossíveis de contabilizar.

A frase foi muito ousada, quem é que no seu bom senso poderia dizer uma coisa daquelas sem esperar consequências? Eu nunca tinha ouvido nada tão ofensivo nem tão errado.)

Faremos:

(Daniel: fala para a sua plateia, *como se fossem os operários da fábrica*. Rafael: fala para a sua *como se fossem os companheiros de trabalho*. Ao mesmo tempo que Andrezza: começa a arrumar linhas e agulhas, depois de separar duas ou três coisas dirige-se para as mulheres da sua plateia. A modulação da fala de todos deve ser em crescendo e diminuindo, de modo que, para além de suas plateias, o conjunto das pessoas ouça partes do discurso dos outros. Enquanto isso, Mariana: ao voltar do movimento anterior, começou a preparar as linhas e agora passa a escreve no Chão com as linhas, Amêijoas e depois Bife).

Daniel – Temos de enveredar por um caminho de consolidação orçamental. Temos agora grandes problemas com os indivíduos de outras etnias que não param de chegar e furtam

muito, além disso estamos a acumular prejuízos com aqueles que gastam tempo e dinheiro sem dar qualquer retorno financeiro ao mercado. Acusam-nos constantemente de não percebermos que estão a acumular cultura. Mas a verdade é que não sabem dizer pra que nos serve acumular cultura. Limitam-se a responder que serve para “montes de coisas”. Como se “montes” fosse uma quantidade. E se insistirmos e pedirmos que gastem um bocadinho desses “montes” conosco, limitam-se a responder, muito agressivamente, que a cultura não se gasta. Quanto mais se usa, mais se tem. Pintores, poetas, atores, artesãos não servem pra nada, dão cabo da economia. E nós sofremos as consequências das suas ações. Por isso chegamos a este ponto. A partir de hoje não há peixe nem carne à hora do almoço, é preciso poupar nestas coisas supérfluas da alimentação. É a crise... há que apertar o cinto... *(aqui ouve-se a fala dos bancos dita por Rafael e a frase seguinte, Daniel a diz diretamente para alguém da plateia como que cúmplice da pessoa)* Eu nunca tinha ouvido nada tão ofensivo nem tão errado.

**Rafael** – Francamente... Agora o nosso almoço será espaguete com ervilhas. Eles chamam-nos de inutilistas, dizem que não fazemos nada de produtivo. *(Olha para os sapatos e abaixa-se, termina a sua fala mexendo neles e aqui deve ser construída uma transição para a partitura de jogar os sapatos. Ouve-se o Daniel falar: É a crise... há que apertar o cinto...)* Mas não é verdade, os banqueiros e mercados financeiros é que roubam. E em quantidades impossíveis de contabilizar. *(Pausa olha para a plateia, sarcástico. Aqui ouve-se o Daniel falar: Eu nunca tinha ouvido nada tão ofensivo nem tão errado)* O que foi? A frase foi muito ousada? *(partitura de jogar os sapatos se formando)*. Quem é que no seu bom senso poderia dizer uma coisa dessas sem esperar consequências, não é verdade? Eles é que vão acabar por dar cabo desta merda toda.

**Andrezza** – A minha mãe divorciou-se, ela tinha ideias mais altas do que servir bolonhesa ou espaguete com ervilhas e receber em troca dois miligramas de saliva em forma de beijo ou as palavras “está insosso”. *(o final da frase deve ser ouvida por todas as plateias exatamente no final da fala do Rafael - “Eles é quem vão acabar por dar cabo desta merda toda”.)*

**Mariana** (Ao concluir as palavras, no final da fala da **Andreza**, diretamente para alguém da plateia, como que cúmplice da pessoa. A fala deve ser ouvida por todas as plateias) – É servida? Ou prefere carne?

(no ou prefere carne, **Rafael** joga, com aquela técnica de clown que joga mas deixa o objeto cair pra trás, o primeiro com um grito, na direção da plateia).

### Cena 5 - Bem-vindos, sangue, destruição e morte!

1º movimento -

(inserção do vamos comprar um poeta)

No livro está assim: (Quando vinha da escola, ao final da tarde, uns miúdos atiravam pedras ao poeta.)

Faremos:

(**Rafael**, quando disse “A frase foi muito ousada?”, olhou para os sapatos e abaixou-se, terminou a sua fala mexendo neles, e aqui há uma transição para a partitura de jogar os sapatos: o primeiro (com um grito) é jogado na direção da plateia (com aquela técnica de clown que faz que joga mas deixa o objeto cair pra trás) exatamente quando **Mariana** disse “Ou prefere carne?”. Repete o gesto, mas na hora de jogar surpreende a plateia virando-se no último segundo e jogando o sapato diretamente nas costas da cadeira do **Daniel**, em seguida **Andreza** e **Mariana**, que já vinham construindo o movimento de Jogar, fazem o mesmo já na direção do **Daniel** num crescendo de velocidade (tal qual na última partitura construída) e depois com deslocamento há uma chuva de sapatos no **Daniel**).

**Daniel** (Que, até os sapatos começarem a incomodá-lo, está começando a arrumar a tábua com os pregos) – Ei-los que chegam (como que vendo no Público o que está acontecendo na cena. Inicialmente entediado com aqueles enfadonhos previsíveis ataques, depois com Raiva)... Contenham-os! Não os deixem passar! Quero eliminar qualquer oposição que se possa levantar contra mim, antes mesmo que ela surja. Agarrem-os! Bem-vindos, sangue, destruição e morte! Eu preciso de homens de ação. Vamos! Eu não tenho tempo. É preciso aprender a ser mau, a ser mau para manter o poder. É muito mais seguro ser temido que amado.

*(A cena cresce de jogar os sapatos para a construção do agacha, salta e rola, pegando e jogando coisas – tal qual o improviso da guerra ao longo da fala do Daniel. Em simultâneo à ação, palavras soltas ou blocos das falas abaixo são ditas, variando volumes, cada um privilegiando sua frente, mas sem ser exclusivamente para ela. A cena segue num crescente. Mariana é a primeira a “abandoná-la” num movimento lento, em oposição ao ritmo instaurado, encanta-se com um sapato. A guerra se desenvolve mais um pouco até Rafael ser atingido).*

**Rafael** – A mim parece-me bem. Privatize-se Machu Picchu, privatize-se Chan Chan, privatize-se a Capela Sistina, privatize-se o Pártenon, privatize-se o Nuno Gonçalves, privatize-se a Catedral de Chartres, privatize-se o Descimento da Cruz, de Antonio da Crestalcore, privatize-se o Pórtico da Glória de Santiago de Compostela, privatize-se a Cordilheira dos Andes, privatize-se tudo, privatize-se o mar e o céu, privatize-se a água e o ar, privatize-se a justiça e a lei, privatize-se a nuvem que passa, privatize-se o sonho, sobretudo se for diurno e de olhos abertos. E, finalmente, para florão e remate de tanto privatizar, privatizem-se os Estados, entregue-se por uma vez a exploração deles a empresas privadas, mediante concurso internacional. Aí se encontra a salvação do mundo... E, já agora, privatize-se também a puta que os pariu a todos.

**Mariana** – Ninguém pode ir para a batalha a menos que esteja plenamente convencido da vitória em antemão. Se começarmos sem confiança, já perdemos metade da batalha e enterramos os nossos talentos. Enquanto dolorosamente conscientes das nossas próprias fraquezas, temos que marchar sem ceder. E, por favor, não achem natural o que acontece e torna a acontecer: Não se deve dizer que nada é natural. Numa época de confusão e sangue desordem ordenada, arbítrio de propósito, humanidade desumanizada para que imutável não se considere nada!

**Andrezza** – Ainda que mal pergunte, ainda que mal respondas; ainda que mal te entenda, ainda que mal repitas; ainda que mal insista, ainda que mal desculpes; ainda que mal me exprima, ainda que mal me julgues; ainda que mal me mostre, ainda que mal me vejas; ainda que mal te encare, ainda que mal te furtas; ainda que mal te siga, ainda que mal te voltes; ainda que mal te ame, ainda que mal o saibas; ainda que mal te agarre, ainda que mal te mates; ainda assim te pergunto e me queimando em teu seio, me salvo e me dano: amor.

2º movimento -

(inserção do vamos comprar um poeta)

No livro está assim: (Por Mamon, gritei, e corri para o proteger. Ele, ao sentir uma pedra a colidir com uma costela flutuante do lado esquerdo do tronco, parou a olhar para a agressividade dos rapazes. Os olhos tremiam-lhe. Uma pedra bateu-lhe na perna e comecei a gritar e a chorar de dor e de raiva. Que lucro tirariam aqueles imbecis de um ato como esse? Dei a mão ao poeta e puxei para que corresse e me acompanhasse desenfreadamente pela rua abaixo.)

Faremos:

**Rafael** - (Cai ao ser atingido)

**Andrezza** - (Grita) Não!

(Suspensão. Os quatro se olham, **Daniel** para o quadro todo, porém, mais fixamente para a **Andrezza**, **Rafael** para **Andrezza** para o **Daniel**, **Mariana** para o **Daniel**).

**Daniel** - (voltando às moedas) Encontrem-na. Ela não pode ter ido longe. Ela apaixonou-se com facilidade e entra, por causa disso, numa quase constante bancarrota.

**Rafael** - (Assusta-se. Os olhos tremem-lhe)

**Andrezza** - (Dá a mão a **Rafael** e o puxa para que corram desenfreadamente)

(depois de algumas voltas os dois sentam-se no centro da cena, costas com costas em diagonal de modo que privilegiem suas frentes. Felizes depois da fuga).

### Cena 5 - Amor!

1º movimento -

(inserção do vamos comprar um poeta)

No livro está assim: (O poeta deambulava (acho que é assim que os poetas andam) pela casa, o olhar perdido naquela linha de interseção entre o teto e a parede, o poeta fingia que se inspirava numa perna da mesa da sala, pois agora sei, ele próprio me disse em poucas palavras, não mais de quinze ou dezasseis, que um poema se pode encontrar dentro de qualquer coisa ou mesmo do assoalhado no chão.)

Faremos:

Mariana - *(Volta à coreografia dos Sapatos)*

**IMPORTANTE: esta cena só funciona se for feita a lá comédia romântica, aquelas cenas típicas do casal conversando miolos de pote, correndo no parque, rolando na grama, caindo no lago. Se não for assim, fica uma MERDA!**

Andrezza – Foi incrível! Não foi? Um atentado poético! Que foi? É possível encontrar poesia em qualquer coisa, até mesmo do assoalhado no chão. Basta sentir!

Rafael - *(rindo)* OK... *E se eu fosse a chuva eu podia ligar-me com o coração de alguém do mesmo modo que ela liga os eternamente separados, terra e céu.*

Andrezza – Mas, é verdade... Ou duvidas?

Rafael – Não é isso, eu...

Andrezza – *Ah! (pausa)*

Rafael – Não é isso, eu, acho que se o instante é tudo o que há e ele é inapreensível, é preciso, pelo menos, tentar comunicá-lo. E...

Andrezza – Não... Não digas nada! *Nem mesmo a verdade.* Há tanta suavidade em nada se dizer E tudo se entender — Tudo metade de sentir e de ver...

*(Rafael esboça uma reação)* Não... Não digas nada. Deixa esquecer. Talvez que amanhã em outra paisagem. Você diga que foi vã toda essa viagem até onde quis ser quem me agrada. Mas ali fui feliz Não! *(Mariana começa o movimento com os sapatos subindo pelo ar e saltando).* Não digas nada....

Rafael - *(interrompendo)* Acontece que... *(pausa)* *(inserção do vamos comprar um poeta)*

No livro está assim: **(Não, tenho aqui uma palavra qualquer que está a querer sair. Perdão, mas vou ter de a escrever. Esteja à vontade, vate. Agarrou no caderno e começou a escrevinhar furiosamente, soltando por vezes uma ou outra exalação mais longa, a cada sete a dez segundos. Riscou, arrancou a folha, amachucou-a, atirou-a para o chão, voltou a escrevinhar. Levantou a cabeça, durante este processo, por três vezes pousando a parte de trás do lápis na boca enquanto olhava**

para a linha de interseção entre o teto e a parede. Depois, muito calmamente, fechou o caderno e pousou-o ao lado da cama. Sorriu.)

*Faremos:*

**Rafael** – Espera... Tenho aqui uma palavra qualquer que está a querer sair. (**Andreza olha, estranhando**) Perdão, mas vou ter de a escrever.

**Andreza** – Esteja à vontade.

(**Rafael** Agarra o caderno que está num dos bolsos e começa a escrevinhar furiosamente, soltando por vezes uma ou outra exalação mais longa. Risca, arranca a folha, amachuca-a, atira-a para o chão, volta a escrevinhar. Levanta a cabeça, durante este processo, algumas vezes pousando a parte de trás do lápis na boca enquanto olha na direção de **Mariana** que neste momento faz uma pausa e olha pra ele, voltando em seguida aos sapatos. Depois, muito calmamente, fecha o caderno e coloca-o no bolso. Sorri).

**Andreza** – Pronto?

**Rafael** – Sim... Mas a questão é que eu preciso ser um outro para ser eu mesmo. Sou grão de rocha. Sou o vento que a desgasta. Sou pólen sem insecto. Sou areia sustentando o sexo das árvores. Existo onde me desconheço aguardando pelo meu passado ansiando a esperança do futuro. No mundo que combato morro no mundo por que luto, nasço e...  
(*ela coloca as mãos na boca dele o impedindo de falar*)

**Mariana** – Talvez fosse apenas falta de vida: estava a viver menos do que podia e imaginava que sua sede pedisse inundações. Talvez, apenas, alguns goles...

**Andreza** – Pra mim só existe uma questão. Um problema filosófico realmente sério: é o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia. O resto, se o mundo tem três dimensões, se o espírito tem nove ou doze categorias, aparece em seguida. São jogos. Estão aí as evidências que são sensíveis para o coração, mas é preciso aprofundar para torná-las claras à inteligência. Não?

**Rafael** - (*rindo*) OK... Cala-te. Tu só dizes disparates, páh!!!

**Andreza** - (*rindo*) Maravilhas... É tudo o que eu faço. Morta... serei árvore, serei tronco, serei fronde, e minhas raízes enlaçadas às pedras de meu berço são as cordas que brotam de uma lira.

**Rafael** - *(ainda rindo e intercalando-se com ela, no vamos ela para de falar onde estiver a fala).*  
Maravilhas, certo, nunca faltaram maravilhas ao mundo, o que falta sempre é a capacidade de senti-las e admirá-las. Vamos...

2º movimento -

*(Levantam-se cada um pra um lado, **Andrezza** num movimento largo, de modo a entrar na área de visão do **Daniel** suspensão)*

**Daniel** – Chegaste? (**Andrezza** e **Mariana** reagem a esta fala. O movimento que se segue é mais denso que o anterior. Tango para os 3 **Mariana** segue na coreografia dos Sapatos e aqui num movimento de descobertas das coisas que estão escondidas).

**Daniel** – Chegaste? (**Andrezza** e **Mariana** reagem a esta fala.). E onde é que estavas? Responde! (**Andrezza** e **Mariana** ignoram-no). Estou cansado disto. Estou cansado, é claro. Porque, a certa altura, nós temos de estar cansados. De que estou cansado, não sei. De nada me serviria sabê-lo, se fico cansado na mesma. A ferida dói como dói. E não em função da causa que a produziu.

*(Ao longo da fala do **Daniel** **Mariana** finaliza a coreografia dos Sapatos).*

3º movimento -

*(inserção do vamos comprar um poeta)*

No livro está assim: (O meu irmão estava parado no meio do pátio. Caminhou timidamente. Tirou do bolso um papel amarrotado. O papel que o poeta lhe dera, tinha a certeza! Leu o seu conteúdo. Voltou a guardar o papel. Tirou-o mais uma vez, voltou a ler. Deu vários passos em frente, tão decidido que eu nem consegui contar. Aproximou-se a menos de sessenta centímetros da BB9,2. Disse qualquer coisa. Ela corou. Vasculhei a sua secretária à procura de pistas que explicassem esta maneira tão incomum de resolver um problema tão económico. Num bloco do pai, cheio de contas e números, encontrei, a lápis, escrito na contracapa: Um beijo é mais eficiente à temperatura do corpo).

Faremos:

*(Dissolução do Tango, Daniel e Rafael parados no meio da cena. Rafael caminha timidamente. Ao mesmo tempo Daniel e Rafael tiram do bolso um papel amarrotado. Lêem. Rafael volta a guardá-lo. Daniel permanece com o papel na mão. Rafael tira-o mais uma vez, volta a ler. Ambos se dirigem decididamente separando-se um do outro. Ao mesmo tempo Andrezza e Mariana, Daniel e Rafael se dirigem aos seus locais na composição circular da perspectiva, acontece o movimento. Rafael Aproxima-se de Andrezza. repetem a cena que antecede a chuva. Daniel e Mariana voltam às suas frentes. Daniel permanece com o papel na mão. Mariana rouba a caixa dele, (sem que ele perceba) vasculha à procura de pistas. Num bloco do pai, cheio de contas e números, encontra um papel amassado escrito a lápis: Um beijo é mais eficiente à temperatura do corpo. As ações anteriores acontecem em simultâneo. Ao final, cada um volta-se para a sua platéia e dará um “testemunho acerca do que está acontecendo”. Os textos abaixo devem ser ditos em simultâneo. E, palavras a escolher e definir, em algum momento serão ditas ao mesmo tempo, ecoando no espaço).*

**Daniel** - *(Voltando-se para a sua plateia)*. Sim, estou cansado e um pouco sorridente de o cansaço ser só isto. Uma vontade de sono no corpo, um desejo de não pensar na alma e acima de tudo uma transparência lúcida do entendimento retrospectivo... Sou inteligente: é tudo. Tenho visto muito e entendido muito o que tenho visto. Há um certo prazer até no cansaço que isto me dá, afinal a cabeça sempre serve para qualquer coisa. Eles acham que eu estou assim porque eles mentem? Parvoíce! Eu gosto que eles mintam! A mentira é o único privilégio do homem sobre todos os outros animais. Mentos, que vais acabar por atingir a verdade! É precisamente por ser homem que eu minto. Nem uma só verdade poderias alcançar se antes não mentisses quatorze vezes, cento e quatorze vezes, o que representa uma honra sui generis. Nós nem sabemos mentir com inteligência! A verdade não anda depressa, mas podemos fazer a vida correr; há exemplos disso. Basta ver que mundo é o nosso!

**Andrezza** - *(Enquanto desaninha fios de lã)* Aquele lugar, /o ar. / Primeiro, fiquei sabendo que gostava dele de amor mesmo / amor, mal encoberto em amizade. “meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? E como é que o amor desponta. Coração cresce de todo lado. Coração vige feito riacho colominhando por entre serra e varjas, matas e campinas. Coração mistura amores. Tudo cabe. E eu – como é que posso explicar ao senhor o poder de amor que eu criei? Ele tomou conta de mim. E de repente eu estava gostando dele,

num descomum, com meu coração nos pés e dele o tempo todo eu tinha gostado. Amor que amei – daí então acreditei. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele que não era de verdade. Não era? Então ele deixou de ser apenas um nome, e virou sentimento meu. Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava. Eu direi ao senhor o que nem tanto é sabido: sempre que se começa a ter amor a alguém, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na ideia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois. Tudo turbulindo. Esperei o que vinha dele. De um aceso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse dele, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou e eu ambicionando de pegar, carregar nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre. Abracei o meu amor com as asas de todos os pássaros. Mas como era possível? Eu não sei. Porque ele é minha neblina. Mas a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total. Mas como? Eu não sei. Eu sei que **SÓ SE PODE VIVER PERTO DE OUTRO**, e conhecer outra pessoa, **SEM PERIGO DE ÓDIO**, se a gente tem amor. Mas **EM QUANTAS PARTES SE PODE DIVIDIR UM CORAÇÃO SEM QUE ELE DEIXE DE BATER? DIVIDIR O CORAÇÃO NÃO É MULTIPLICAR OS BATIMENTOS?** Eu não sei, eu só sei que **QUALQUER AMOR JÁ É UM POUQUINHO DE SAÚDE**, um descanso na loucura. Amor é a gente querendo achar o que é da gente.

**Andrezza** - *(Continua a desenhar com as linha a frase: “do vamos comprar um poeta: Como é que o mar, tão grande, cabe numa janela tão pequena?” de modo a formar uma janela no chão).*

**Rafael** – Não tenho todas as respostas; nem tampouco todas as questões. Penso sempre em novas questões, e há sempre novas questões a aflorar. Mas as respostas têm que ser pensadas de acordo com as diferentes situações, sendo necessário esperar por elas. Confesso que, devido ao meu temperamento, a primeira resposta que me vem à mente é normalmente errada. Quando estou perante uma situação, a primeira coisa que se me ocorre é o que não se deve fazer. É curioso, mas acontece-me. Por esta razão, aprendi a

não confiar na minha primeira reacção. Quando estou mais calmo, depois de atravessar a prova severa da solidão, começo a chegar mais perto da compreensão do que tem que ser feito. Podemos criar danos com as decisões que tomamos. Podemos ser muito injustos!

**Mariana** – A vida, que parece uma linha reta, não o é. Construimos somente uns cinco por cento da nossa vida, o resto fazem os outros, porque vivemos com os outros e às vezes contra os outros. Mas na minha vida essa pequena porcentagem, esses cinco por cento, são o resultado da sinceridade comigo mesma.

**Andrezza** (*Ainda com as linhas na feitura da janela*) – Sabe o que é isto?

**Mariana** (*Achacando a caixa e Lendo no diário*)

Havia a levíssima embriaguez de andarem juntos, a alegria como quando se sente a garganta um pouco seca e se vê que por admiração se estava de boca entreaberta: eles respiravam de antemão o ar que estava à frente, e ter esta sede era a própria água deles.

Andavam por ruas e ruas falando e rindo, falavam e riam para dar matéria, peso à levíssima embriaguez que era a alegria da sede deles.

Por causa de carros e pessoas, às vezes eles se tocavam, e ao toque – a sede é a graça, mas as águas são uma beleza de escuras – e ao toque brilhava o brilho da água deles, a boca ficando um pouco mais seca de admiração.

Como eles admiravam estarem juntos!

Até que tudo se transformou em não. Tudo se transformou em não quando eles quiseram essa mesma alegria deles. Então a grande dança dos erros. O cerimonial das palavras desacertadas. Ele procurava e não via, ela não via que ele não vira, ela que, estava ali, no entanto. No entanto, ele que estava ali. Tudo errou, e havia a grande poeira das ruas, e quanto mais erravam, mais com aspereza queriam, sem um sorriso. Tudo só porque tinham prestado atenção, só porque não estavam bastante distraídos. Só porque, de súbito, exigentes e duros, quiseram ter o que já tinham. Tudo porque quiseram dar um nome; porque quiseram ser, eles que eram. Foram então aprender que, não se estando distraído, o telefone não toca, e é preciso sair de casa para que a carta chegue, e quando o telefone finalmente toca, o deserto da espera já cortou os fios. Tudo, tudo por não estarem mais distraídos.” (*Mariana segue pensando sobre o que leu. Encontra as caixas de música. E vai deitando-se, lentamente*)

**Daniel** - (*volta a preparar a tábua com os pregos*)

## Cena 6 Meu pai matou minha mãe I

1º movimento – O Ninja da morte

2º movimento -

Mariana - *(deitada no chão)* Foi assim, não foi?

Daniel - *(circula à volta dela com as luzes da cadeira ligadas)*

Mariana - *(Volta a interessar-se pelas caixas de música. Coloca-as sob a sua luminária. Abre a caixa de Moedas)*

3º movimento -

*(Andreza e Rafael desmontando a cena do Ninja)*

*(inserção do vamos comprar um poeta )*

No livro está assim: (O que é aquilo, ó poeta? Uma janela. Parece uma frase, talvez um verso. E uma janela. Tem vista para o mar. Li a frase de vinte e três letras. Dizia assim: Como é que o mar, tão grande, cabe numa janela tão pequena? Foi por ter escrito na parede uma frase com vinte e três letras? Não interessa. Apesar de a mãe não ter confirmado que a sua quebra de contrato emocional com o poeta se deveria à frase escrita na parede, insisti: Aquela frase, mamã, é uma janela. É o quê? Uma janela com vista para o mar. O poeta efetivamente havia escrito na parede. Dois dias antes, ao sentar-me ao seu lado, reparei que a parede estava escrita com caneta de feltro preta, trinta centímetros acima da cama.)

*Faremos:*

Rafael – O que é aquilo?

Andreza – Uma janela.

Rafael – É o quê? Uma Janela? Parece uma frase, talvez um verso.

Andreza – Aquela frase, é uma janela. Uma janela com vista para o mar.

**Rafael** – É o quê?

**Andrezza** – Ela tem vista para o mar.

**Mariana** - (começa a derramar as moedas sobre as caixas de música)

**Rafael** - (ao mesmo tempo que o **Daniel**, porém, com outra entonação) Não tens outra coisa pra fazer além de dizer disparates?

**Daniel** - (**Andrezza** e **Mariana**) Não tens outra coisa pra fazer além de disparates?

### Cena 7 Xadrez I / Maquiagem

Iº movimento -

(**Mariana**, quando ouve o **Daniel**, intensifica a derramada de moedas. O **Rafael** volta a olhar para os sapatos a abaixar-se como se fosse repetir a cena de jogar os sapatos, mas aqui, ao contrário, caem moedas sobre ele (com um grito). **Mariana** segue soterrando as caixas de música à medida que fica de pé. **Daniel** arruma as moedas, não sei se levando as pilhas já feitas de volta para a maleta, não sei se construindo mais pilhas seguidas. **Andrezza** descobre uma caixa com moedas, mexe nelas derruba algumas sobre linhas. Há um crescendo no som das moedas caindo. Tal como na cena do tango, a cena cresce para a composição “2 corpos ocupam o mesmo lugar no espaço”, trocando coisas de lugar, colocando mesas e cadeiras, e a dado momento, alternado-se no centro e nas relações do espelho e do xadrez; a cena deve acabar na diagonal da corrida **Andrezza - Daniel - Rafael**)

### Cena 8 Briga

Iº movimento -

**Andrezza** - (ao **Daniel**, mesmo movimento, mas sem a fala)

(Diagonal corrida **Andrezza - Daniel - Rafael** completa. Quando saírem cada um para um lado, **Rafael** completa o círculo e começa a falar).

**Rafael** - (Inicia a fala para a sua plateia, faz uma transição até estar falando para **Andrezza**)

Por quanto tempo, ainda, as pegadas da Liberdade serão túmulos? Hoje mudaremos isso. Esta é a madrugada que eu esperava. O dia inicial inteiro e limpo. Onde emergimos da noite e do silêncio. E livres habitamos a substância do tempo.

**Andrezza** - (após encontrar-se com o Daniel, joga pra Rafael um sapato de bebê – o sapato precisa ter um peso dentro, pra não ser tão leve e conseguir percorrer alguma distância).

**Rafael** - (Olha o sapato, transformação, aqui...)

(inserção do vamos comprar um poeta)

No livro está assim: (A poesia está a fazer-nos muito mal, muito mal, disse a mãe. As pessoas veem o tempo a passar enquanto nós vemos o tempo a parar. Num segundo, uma eternidade. Acordei muito mal disposta. Estava mesmo a sentir falta de uma metáfora ou, pelo menos, de uma comparação. Disse-me muitos versos que me deixavam irritada. Ao princípio não conseguia lidar com isso. Ah. Não sei porquê, mas isso levou-me a repensar a minha posição no mercado da vida, quais os meus dividendos, as minhas dívidas, e senti que precisava de mudar qualquer coisa. Um destes dias, vais rir-te, estava a aspirar e olhei para o quarto do poeta, para aquilo que ele escreveu na parede, e sabes o que vi? O mar? Não sejas tola! Não, o que eu vi foi que um dia teria de limpar aquilo e que era só isso a minha vida. Ninguém me dá mais credito do que isso. Limpar, cozinhar, enfim, é uma maneira de contribuir para a dinâmica social, mas deu-me... como dizer isto? Um vazio? Isso. A mãe ficou uns segundos a olhar para mim. Pareces o poeta a falar. Um vazio! É isso mesmo.)

*Faremos:*

**Andrezza** – As pessoas veem o tempo a passar enquanto nós vemos o tempo a parar. Num segundo, uma eternidade.

**Andrezza** – O que foi?

**Rafael** – Acordei muito mal disposto. Estava mesmo a sentir falta de uma metáfora (*Olha o sapato*) ou, pelo menos, de uma comparação.

**Andrezza** – No início não conseguia lidar com os versos. Eram muitos, me deixavam irritada. Mas depois, não.

(*trocando rapidamente de lado, de direção, não sei, de modo a dar a impressão de passagem de tempo*)

**Andrezza** - *(após encontrar-se com o Daniel, joga pra Rafael um sapato de bebê – o sapato precisa ter um peso dentro, pra não ser tão leve e conseguir percorrer alguma distância).*

**Andrezza** – O que foi?

**Rafael** – Não sei porquê, mas isto *(aponta o sapato)* levou-me a repensar a minha posição no mercado da vida, quais os meus dividendos, as minhas dívidas, e senti que precisava de mudar qualquer coisa.

*(trocando rapidamente de lado, de direção, não sei, de modo a dar a impressão de passagem de tempo)*

**Andrezza** - *(após encontrar-se com o Daniel, joga pra Rafael um sapato de bebê – o sapato precisa ter um peso dentro, pra não ser tão leve e conseguir percorrer alguma distância).*

**Andrezza** – O que foi?

**Rafael** – Um destes dias, vais rir-te, e olhei pra aquilo e sabes o que vi?

**Andrezza** – O mar?

**Rafael** – Não sejas tola! Não, o que eu vi foi que um dia precisaríamos limpar, mas deus-me... como dizer isto?

**Andrezza** – Um vazio?

**Rafael** – Isso. (Fica uns segundos a olhar para os sapatos). Um vazio! É isso mesmo...

*(trocando rapidamente de lado, de direção, não sei, de modo a dar a impressão de passagem de tempo)*

**Andrezza** - *(após encontrar-se com o Daniel, joga pra Rafael um sapato de bebê – o sapato precisa ter um peso dentro, pra não ser tão leve e conseguir percorrer alguma distância).*

**Andrezza** – O que foi?

**Rafael** – Acho que a poesia está a fazer-nos muito mal, muito mal.

2º movimento -

*(inserção do vamos comprar um poeta)*

No livro está assim, em blocos: (O poeta ao ver-me chegar assim naquele estado de bancarrota, aproximou-se bateu na porta do quarto que estava entreaberta em 30 centímetros e perguntou se podia entrar, não respondi, pois soluçava ininterruptamente. Ele sentou-se na cama, aproximei-me, exerci umas 13 ou 14 gramas de força sobre o seu ombro e investi no afeto que tínhamos um pelo outro. O que se passa? Perguntei. Nada, nada disse ele a mim a uns parcos 22 centímetros e ficou em silêncio. O que se passa

contigo? Nada... A poesia está a fazer-nos muito mal. Como assim? A mãe sentou-se na cadeira da cozinha, assento de napa e patrocínio de imobiliária do Sul e começou a chorar. Não sou uma inutilista, disse-lhe eu. Ele continuou em silêncio. Não sou, pois não? Ele continuou em silêncio. A culpa é sua que me está a deixar confundida sem organização, sem objetivos definidos. Ele continuou em silêncio. Na escola acusam-no inclusivamente de pronunciar frases ambíguas, nunca me senti tão humilhada. A poesia, diz ele, transfigura o universo. O poeta dizia que os versos libertam as coisas e faz emergir a realidade descrita com a absoluta precisão da ambiguidade. Nunca li um bom verso que não voasse da página em que foi escrito. A poesia é um dedo espetado na realidade. O poeta levantou-se e foi para o quarto dele com a cabeça dobrada, as costas curvas, os cabelos caídos nos olhos e as suas ridículas roupas sem quaisquer patrocínios. Estou um pouco mal disposto. Por causa do meu pai? Pus-me a escrever versos na parede. Escrevi uma paisagem para um jardim e escrevi uma margarida no cabo do meu lápis, pois estava com necessidade de que florisse. Também chorei muito. Quando a porta se fechou, perguntou-me o que é que eu queria para jantar. Beringelas recheadas, disse eu. E ela – poesia! – respondeu: Vou ensinar-te a fazer, que a partir de hoje já não sou cozinheira de ninguém.)

Faremos:

Andrezza – O que foi?

Rafael – Nada.

Andrezza – O que é que está acontecendo com você?

Rafael – Nada... A poesia está a fazer-nos muito mal.

Andrezza – Como assim?

Rafael – Nada.

Andrezza – O que é que está acontecendo com você?

Rafael – Nada... A poesia está a fazer-nos muito mal.

Andrezza – O que foi?

Rafael – Nada.

Andrezza – O que é que está acontecendo com você?

Rafael – Nada... A poesia está a fazer-nos muito mal.

**Andrezza** – Não... A poesia, transfigura o universo.

**Rafael** - (*Silêncio*).

**Andrezza** – O que é que está acontecendo com você?

**Rafael** – Nada... A culpa é sua que me está a deixar confundido sem organização, sem objetivos definidos.

**Andrezza** - (*Silêncio*).

**Rafael** – Eu não sei... A poesia é um dedo espetado na realidade... Mas agora sinto-me preso, amarrado... Os versos libertam as coisas e fazem emergir a realidade descrita com a absoluta precisão da ambiguidade, é verdade, nunca li um bom verso que não voasse da página em que foi escrito. Mas também é verdade que agora sinto-me em falta com todos, que nunca me senti tão humilhado como agora. Sinto que o mês presente me assassina. As aves atuais nasceram mudas e eu estou entre elas. E o tempo, na verdade, deveria ter domínio sobre homens nus ao sul das luas curvas. À força de suor, de sangue e chaga eu sinto que o mês presente me assassina. Tenho que me ir embora... Sinto que o mês presente me assassina, como se corresse ao beco de agonia onde me espreita a morte espacial que me ilumina. Os derradeiros astros nascem tortos. E eu já não posso continuar aqui, parado, há que se fazer alguma coisa... porque isso não está certo. Eu preciso sair. Perdoa-me, mas minha lembrança são de ações miseráveis, que levantam os homens do passado. Eu preciso ir-me daqui e já não me importa pessoa nem cão, só o povo me é considerável, só a pátria me condiciona. Povo e pátria manejam meu cuidado. Pátria e Povo destinam meus deveres. e se logram matar o revoltado pelo povo, é minha Pátria quem morre. É esse meu temor e minha agonia. Por isso ninguém espere que o combate fique sem a minha voz minha.

**Andrezza** – Vamos... Vamos agora... Eu vou contigo.

**Rafael** – Não... Eu preciso ir, mas tu tens que ficar aqui. Mais que isso, tens que ir embora. Agora.

**Andrezza** – Mas porque? Não... Eu vou contigo.

**Rafael** – Não! Já disse que não.

**Andrezza** – Mas porque?

**Rafael** – Não! Já disse que não. Isso tudo pode dar muito errado e eu quero que te vás embora. Olha (*entregando a caixa com moedas a ela*) Toma. Isso deve bastar...

**Andrezza** – Mas, o que é isso? (*mexendo na caixa*) Onde foi que você conseguiu isso? Eu não vou a lugar nenhum, eu vou ficar aqui...

**Rafael** – Não, não vais, nem que eu precise te tirar daqui à força. Não quero que vás, não é seguro, e além disso não quero que me prendas. Preciso ter atenção, se é para sermos radicais, é preciso que sejamos efetivamente radicais, para além de um mero apontamento conceitual de radicalidade, é preciso que deixemos a posição de pregadores de uma crença

e passemos à posição da vivência radical desta crença, e isto não é possível contigo aqui. É melhor te retirares.

**Andrezza** – Mas de onde foi que você tirou essa ideia de que é preciso se preocupar comigo? Eu já estava aqui quando você chegou. E isso. Essa vida não é um emprego, e uma coisa que EXISTE como parte de mim a minha vida INTEIRA. Se alguém me pergunta “é isto o que você quer? mesmo?” A resposta invariavelmente será “sim. sim, é isto que eu quero”. E você sabe. Porque esta é uma resposta que pode ser verificada diariamente. Não é algo que se diz, mas algo que se FAZ. Sem passos para trás foi como vivi até aqui, e eu vou contigo.

**Rafael** – Mas eu já disse que não quero.

**Andrezza** – Mas porque?

**Rafael** – Não! (*pausa*). Ouve, tu sabes, conheces melhor do que eu a velha história. Nos dias que correm a ninguém é dado repousar a cabeça alheia ao terror.

**Andrezza** – Não! Eu não vou fugir, não vou correr e enfiar a cabeça no meio das pedras. Porque? Medo? Não... Com ou sem você, eu não vou, não saio, não deixo... (**Rafael tenta interrompê-la**) Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto do modo carinhoso do inacabado, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão.

**Rafael** – Mas porque é que tens que ser sempre tão teimosa? Não aceitas nada. É para o teu bem, CARALHO!

**Andrezza** – Meu bem? E por acaso o que é você sabe sobre o que seja o meu bem? E por acaso o que é que você sabe sobre o que é que está para além da curva da estrada? Quem é que sabe? Hum? Alguém sabe? Porque você certamente não sabe. Nem eu. Talvez haja um poço, e talvez um castelo, talvez apenas a continuação da estrada. Não sei, nem pergunto. O que eu sei é que enquanto vou na estrada antes da curva só olho para a

estrada antes da curva. Porque não posso ver senão a estrada antes da curva. De nada me serviria estar olhando para outro lado e para aquilo que não vejo. Olha... Sonhar é acordar se para dentro. Escuta... Presta atenção. Para com isso. Vamos juntos, nós dois... Nós três. Importemo-nos apenas com o lugar onde estamos. Há beleza bastante em estar aqui e não noutra parte qualquer. Se há alguém para além da curva da estrada, esses que se preocupem com o que há para além da curva da estrada. Essa é que é a estrada para eles. Se nós tivermos que chegar lá, quando lá chegarmos saberemos. Por ora, só sabemos que lá não estamos. Aqui há só a estrada antes da curva, e antes da curva há a estrada sem curva nenhuma.

**Rafael** – Não! (*pausa*). Ouve, pensa... Isso que estais a dizer é um despropósito. Não se pode uma criatura de nervos modernos, de inteligência sem cortinas, de sensibilidade acordada, tem obrigação cerebral de mudar de opinião e de certeza várias vezes ao dia. Deve ter, não crenças religiosas, opiniões políticas, predilecções literárias, mas sensações religiosas, impressões políticas, impulsos de admiração literária. Eu vou sozinho, já disse que sou sozinho...

**Andrezza** - (*Silêncio*). Eu desconfiava: todas as histórias em quadrinho são iguais. Todos os filmes norte-americanos são iguais. Todos os filmes de todos os países são iguais. Todos os best-sellers são iguais. Todos os campeonatos nacionais e internacionais de futebol são iguais. Todos os partidos políticos são iguais. Todas as mulheres que andam na moda são iguais. Todos os sonetos, são iguais e todos, todos os poemas em verso livre são enfadonhamente iguais. Todas as guerras do mundo são iguais. Todas as fomes são iguais. Todos os amores, iguais iguais iguais. Iguais todos os rompimentos. Mas, a morte é igualíssima. Todas as criações da natureza são iguais. Todas as acções, cruéis, piedosas ou indiferentes, são iguais. O homem não é igual a nenhum outro homem, bicho ou coisa. Ninguém é igual a ninguém. Todo o ser humano é um estranho ímpar.

**Rafael** – Não comece...

**Andrezza** – E tu não sabes o que vai ser? Pois eu te digo e repito e repito de novo quantas vezes for preciso e por pura alegria de viver. A salvação é pelo risco, sem o risco a vida não vale a pena! Se nada nos salva da morte, que ao menos o amor nos salve da vida.

(*Silêncio*)

**Rafael** – Achas que me é indiferente estar aqui? É isso?

**Andrezza** – Não... O que digo é que eu quero o homem do futuro que aqui chegou ainda há pouco, que pisava com pés de santo e sandálias de pescador, que contava estrelas de anis e esculpia cristais de sal, que matava a gente de rir com seu bodoque de flor, quero o homem do futuro que desenhava arrepios com caneta dermográfica, que escrevia garatujas e as soltava na vidraça, que tocava com canções e beijava o céu na boca. Quero o homem do futuro que, só de chegada, era porto que despia anáguas com olhos de “peixe morto”.

**Rafael** - *(para magó-la)* Mas eu não sou esse... Entendeste tudo errado. Não sou. Sempre que posso fujo, fujo do olhar que cegou o meu. Porque eu fujo e vou com tudo aquilo que me chama e me toca. Vou com o azul dos olhos do marçano ali da esquina, vou com as folhas das árvores no Outono da minha rua, vou com a noite à procura da manhã sobre o rio. Vou pelos arranha-céus acima e contemplo dos altos terraços o sono esbranquiçado dos mortos.

**Andrezza** - *(abraçando-o)* Não...

**Rafael** - *(largando-se do abraço e para magó-la)* É assim que é. E já sabias. O melhor é ires embora.

3º movimento -

*(inserção do vamos comprar um poeta)*

No livro está assim: (A mãe, muito seria, ajeitou o cabelo, puxou o vestido para baixo – estava treze ou catorze centímetros subido e via-se aquela zona opaca dos colas – e saiu da sala. Trouxe uma mala. Para que? perguntou o pai enquanto olhava para a mala de couro castanho, como se aquilo fosse a carcaça de um animal morto (adoro comparações!). Para pores as tuas vinte e duas cuecas, o aftershave, a escova de dentes, os quatro fatos, as doze gravatas e os teus dezassete pares de meias e saíres imediatamente cá de casa. A mãe gritou duas palavras que eu achei extremamente poéticas: Estou farta. Achei que aquilo era o mesmo que dizer rage, rage against the dying of the light. Sim, foi isso. Poesia! Jamais me esquecerei da figura triste do pai, ainda com o terror estampado no rosto e os cabelos pendurados sobre o ombro esquerdo. Deu uma olhada por cima das costas antes de sair. Disse que a mãe se iria arrepender e a mãe não disse nada.)

Faremos:

**Andreza** - *(Muito seria, ajeita o cabelo, puxou o vestido para baixo e se dirige à sua plateia. Pega a caixa de Rafael que nas voltas anteriores deve ter sido posta junto à dela)*

**Rafael** - *(enquanto olha para a caixa, como se aquilo fosse a carcaça de um animal morto) Para quê?*

**Andreza** – Para saíres imediatamente. Vai. Agora sou eu que já não te quero aqui. Chega... Estou farta!

**Rafael** - *(figura triste, dá uma olhada por cima das costas antes de sair).*

*(inserção do vamos comprar um poeta)*

No livro está assim: **(Tiramos o poeta do carro e arrancamos. Pelo espelho retrovisor, através de cerca de zero vírgula cinco mililitros de lágrimas, vi-o parado a olhar para nós. Coçou a cabeça, tirou o bloco e rabiscou qualquer coisa. Quarenta segundos depois, mais coisa menos coisa, deixei de o ver.)**

Faremos:

*(Andreza afasta o Rafael com a mão vai afastando-se dele primeiro de costas depois virando-se e olhando para trás de modo que cabeça vire-se cada vez menos até que esteja completamente de frente. Chora. Rafael olha para Andreza indo-se embora. Coça a cabeça, tira o caderno e rabisca qualquer coisa. Isto à medida que se desloca LENTAMENTE para trás).*

## Cena 9 Meu Pai matou Minha Mãe 2

1º movimento – Oposição **Rafael X Andreza**. Rafael, rádio (fala para plateia dele a sua versão do que está acontecendo). Música.

2º movimento – Música.

3º movimento – **Mariana & Andreza** movimentos quotidianos.

4º movimento – Vestido

5º movimento – Dança **Mariana Andreza** (Daniel e Rafael *falam cada um para sua plateia*)

**Rafael** – E eu, sentado onde estava sobre uma raiz exposta, num canto do bosque mais sombrio, eu deixei que o vento que corria entre as árvores me entrasse pela camisa e me enchesse o peito, e na minha frente eu sentia a carícia livre dos teus cabelos, e nessa

postura aparentemente descontraída imaginei de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara, e os meus olhares não se continham, eu desamarrei os sapatos, tirei as meias e com os pés brancos e limpos fui afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de terra e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida.

**Daniel** – Dizer o que não se diz, o que não se disse, o que nunca alguém pensou dizer, é glória suprema, mas glória efêmera, porque a eternidade corre o risco de, mesmo ela, ser efêmera. E isso é que é a verdadeira inovação. Somos todos animais feridos, rosas feridas, esboço rigoroso do abandono. Há uma herança nervosa, ruminante, asmática, em cada um de nós, fazedores de sombra, compradores de sol, inquilinos em regime transitório de tempestade. Os leitores agitam a imaginação, também eles rigorosos em absoluto, segundo a inteligência, a sensibilidade e os gostos de cada um. A vida sabe que é assim o amor das coisas, são assim as coisas do amor, ideias e obras, sabendo que, na verdade, o valor das palavras foi sempre mais alto do que o preço do trigo.

*(Esta fala deve funcionar como conclusão do 1º movimento. É a justificativa dos motivos dele para aquela briga que cada um faz pra sua plateia).*

**6º movimento** – São dois solos - I Óculos 10 X **Daniel** 0 / 2 (**Andrezza** escreve no Diário de modo que o público enxergue o que ela está escrevendo (este movimento de páginas e texto é a justificativa dela para plateia. É a sua versão do que está acontecendo).

**Andrezza** - *(Voltando a escrever no diário. Escrito com aquelas tintas que aparecem com água. O bom mesmo era que as letras brotassem do papel).* Então, pinte de azul os meus sapatos por não poder de azul pintar as ruas, depois, vesti meus gestos insensatos e colori as minhas mãos e as tuas. Para extinguir em nós o azul ausente e aprisionar no azul as coisas gratas, enfim, nós derramamos simplesmente azul sobre os vestidos e as gravatas. E afogados em nós, nem nos lembramos que no excesso que havia em nosso espaço pudesse haver de azul também cansaço. E perdidos de azul nos contemplamos e vimos que entre nós nascia um sul vertiginosamente azul. Azul.

7º movimento – São dois solos - I **Andreza** finalizando a escritura no Diário, de modo que o público enxergue o que ela está escrevendo (este movimento de páginas e texto é a justificativa dela para plateia. É a sua versão do que está acontecendo) / 2 **Daniel** I X **Mariana** 0

**Daniel** – Mas não prestas pra nada? Levas a vida a engonhar pelos cantos, não passas de uma cadela raivosa, de um aborto da natureza, rejeitada até pelos anjos. Incapaz de colocar uns óculos sem ser como uma porca. Sai daqui! Não passas de um frangalho vomitado. Sai! Não quero te ver. Sai, já disse.

8º movimento – Mariana I X Daniel 0

**Mariana** – Não gosta de ninguém. Nem de mim.

**Daniel** - (...)

**Mariana** – Não sabe amar. Já amou? Amou algum dia? Amou alguém?

**Daniel** – Amei!

**Mariana** – A minha mãe morreu há tanto tempo e continua só. Mas ninguém pode viver sem ninguém. Matou a minha Mãe não foi?

**Daniel** - (...)

**Mariana** – Então porque que nunca se fala dela?

**Mariana** – Nunca responde nada. Nunca! Não fala, sequer. Às vezes me esqueço de que tem voz. Mas eu sei por que. É porque tem medo. É porque nada do que diz é verdade. É tudo Mentira! E a voz só existe quando nasce da necessidade de dizer.

**Daniel** – Cala a boca!

**Mariana** – Não senhor! O senhor já me ofendeu, agora vai ter que me ouvir. E eu não me calo, porque quando é verdadeira, a voz humana não encontra quem a detenha. Se me fecham a boca, eu falo pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde for. Porque todos, todos, temos algo a dizer aos outros, alguma coisa, alguma palavra que merece ser celebrada ou perdoada. Mas para o senhor não há perdão.

9º movimento – Mariana 2 X Daniel I

**Daniel** - (...) Já chega! Eu não quero ouvir mais nada. Nem uma palavra...

Basta. Já disse....

*(ao longo da fala do Daniel, Mariana empurra a cadeira para trás)*

Atacas-me assim? Com essa saraivada de parvoíces? Foi para ti que desfolhei a chuva e soltei o perfume da terra. Foi para ti que toquei no nada e o transformei em tudo.

Para ti criei todas as palavras e todas me faltaram no minuto em que talhei o sabor do sempre.

Para ti dei voz às minhas mãos, abri os gomos do tempo, assaltei o mundo e pensei que tudo estava em nós.

Oh, sim, quando é preciso, faz-se tudo. Afoga-se até o nosso senso moral, a liberdade, a tranquilidade, até a consciência, contanto que os nossos entes queridos vivam e que sejam felizes.

Vai para o teu quarto e não saias de lá até eu ordenar!

10º movimento -

*(inserção do vamos comprar um poeta)*

No livro está assim: (A mãe bateu à porta e eu interrompi um soluço. Depois de dois minutos de silêncio, da minha parte e da parte dela, a maçaneta rodou e ela entrou devagarinho. Sentou-se na minha cama e afagou-me os cabelos. Sentamo-nos os dois e dizemos inutilidades. Algumas dessas inutilidades até são poemas. Ele olha para mim com lágrimas nos olhos (deixei de contabilizar estas coisas), eu fico com uma metáfora na garganta, abraço-o, e somos felizes durante uns segundos, ou melhor, durante eternidades.)

Faremos:

**Mariana** *(Falando para plateia dela a sua versão do que está acontecendo; à medida que a fala avança, deita-se sobre os novelos de lã, como se num colo de alguém, afaga linhas e agulhas como se estivesse tocando em mãos).* Viver? Não, isto aqui é abrir uma gaveta na cozinha, tirar uma faca de cabo preto e descascar uma laranja. Viver é outra coisa: é deixares a gaveta fechada e arrancas tudo com unhas e dentes, o sabor amargo da casca, de tão doce, não o esqueces.

Vive, dizes, no presente; vive só no presente.

Mas eu não quero o presente, quero a realidade; quero as coisas que existem, não o tempo que as mede. O que é o presente? É uma coisa relativa ao passado e ao futuro. É uma coisa que existe em virtude de outras coisas existirem. Eu quero só a realidade, as coisas sem presente. Não quero incluir o tempo no meu esquema. Não quero pensar nas coisas como presentes; quero pensar nelas como coisas. Não quero separá-las de si-próprias, tratando-as por presentes. Eu nem por reais as devia tratar. Eu não as devia tratar por nada. Eu devia vê-las, apenas vê-las; vê-las até não poder pensar nelas, vê-las sem tempo, nem espaço, ver podendo dispensar tudo menos o que se vê. É esta a ciência de ver, que não é nenhuma.

**Andreza** - *(Começa a arrumar os presentes na caixa. Ao pegar em cada uma das coisas relaciona-se com ela como se ali estivesse um bebê. No fim, volta a encontrar entre as lãs a caixa de moedas).*

11º movimento – Tangente aos movimentos 8, 9 e 10. **Andreza** vai com mesa e bancos para o centro da cena, monta a próxima cena. Rafael circula todo o espaço até o seu ponto de entrada e Daniel, ao final do movimento 9, realiza o movimento oposto a ele, até ficarem frente a frente com a **Andreza** ao centro.

12º movimento – Suspensão. Mariana, ao final da fala do movimento 10, encontra caixa de música. Fica ali um tempo (cena dos vídeos, Mariana pode escolher qual, a única questão é que o final precisa ser com o deslocamento da caixa de música pra longe, na direção do ponto no qual o Rafael chegará ao final da tangente que é o movimento 11).

### Cena 10 Eu não quero que você morra

1º movimento – **Rafael** vai até a caixa de música afastada por **Mariana** na cena anterior (colhe-a, tal qual flor, coloca no bolso). Daniel retira a sua caixa neste momento do bolso, (isso experimentamos, não estou convencida). **Mariana**, depois da cena com a caixa, começou a empilhar moedas, vários tamanhos (aqui poderíamos ter um texto. **Daniel** que está vendo a cena, primeiro para a cena antes de o **Rafael** se dirigir para **Andreza**. **Daniel**: Onde é que eu li aquilo sobre um condenado à morte que no momento de morrer dizia ou pensava que se o deixassem viver no alto, numa rocha e num espaço tão reduzido que mal tivesse

onde pousar os pés – e se à volta não houvesse mais que o abismo, o mar, trevas eternas, a eterna solidão e a tempestade perene – e tivesse de ficar assim, nesse espaço de um arshín, a sua vida toda, mil anos, a eternidade... preferiria viver assim a morrer imediatamente? O que interessa é viver, viver, viver! Viver, seja como for, mas viver! (pausa) O homem é covarde! (**Rafael** inicia a entrada, ao mesmo tempo **Daniel** se move em direção à sua plateia e continua o texto (aqui precisamos testar se ele diz enquanto se desloca ou se desloca-se em silêncio e diz o texto voltado de frente para a sua plateia – ideia com a qual simpatizo mais). De todo modo, o texto precisa acabar quando **Rafael** senta no banco (quando chega ao centro, **Rafael** encontra a mesa e **Andrezza** sentada, não há banco para ele. Ele fica ali um tempo de pé e então sai para pegar o banco, volta e senta-se. Este movimento precisa acabar junto com a fala do **Daniel**) **Daniel**: Mas o passado não reconhece o seu lugar: está sempre presente...

2º movimento – **Andrezza 2 X Rafael 1**

Cenas dos feijões

3º movimento – **Andrezza 2 X Rafael 1**

**Andrezza** - (olhando pra **Rafael**) Eu não quero que você morra

**Rafael** - (levanta e vai saindo, desiste, volta dá um beijo na cabeça de **Andrezza**). Depois conversamos. Afinal, o mundo não vai acabar amanhã!!!

**Daniel** - (virando rapidamente a cadeira, fica frente a frente com **Andrezza**).

## Cena I I Música

1º movimento -

(inserção do vamos comprar um poeta)

No livro está assim: (Por vezes, também eu ficava a olhar para um inseto, para um padrão de um tapete, para um copo de chá com uma rodela de limão. Ou pior, para a marca que um copo de chá deixara na toalha da mesa (patrocinada por uma marca de frigoríficos). Olhei para a janela no exato momento em que uma cotovia a atravessava de um lado ao outro. Sorri. Sem metáforas, por exemplo, não é muito interessante falar. Eu posso dizer que uma janela é uma janela, mas isso já toda a

gente sabe. Com a poesia posso dizer que uma janela é um bocado de mar ou uma cotovia a voar. Mentiras. Por vezes são as únicas verdades. Tem de concordar, ó vate, são mentiras. O meu poeta pôs um ar solene: Uma janela é uma janela, mas uma janela que é um pássaro a voar é uma realidade mais profunda, para lá do vidro, algo que está para além da definição do dicionário, está do outro lado da janela, mas que faz parte dela e que a descreve, ainda que por um breve momento. Uma janela é muitas coisas e...)

Faremos:

*Rafael - (Retira o caderno, no qual escreveu coisas na cena 5, do bolso. Lê e inicia o seu discurso “conclamando as massas”. As primeiras duas ou três frases bem audíveis, dirige-se às 4 plateias – ao mesmo tempo **Andrezza, Mariana e Daniel** fixam o olhar em detalhes variados do cenário, do espaço, do público, gastam um tempo ali, vão para outro. A fala do **Rafael** vai esmaecendo até virar um “pulso” à medida que ele vai ralentando os movimentos e também começa fixar o olhar num ponto. O pulso marcado pelo **Rafael** vai chegando aos outros, O conjunto vai transformando essa célula em música, que na sequência ganha letra e, aos bocados, cada um canta uma parte dela, à medida que investiga o espaço. Até que, por fim, essas vozes vão sumindo e fica só o **Daniel**. Em momentos distintos cada um aponta para uma “janela” e diz: Eu vi! Uma cotovia!).*

*(Se funcionar, queria que partes dos textos abaixo estivessem na letra da música. O ideal é que a música tenha apenas alguns detalhes Lamechas/Choramingas, mas que não seja este o espírito dela).*

Olhei para a janela no exato momento em que uma cotovia a atravessava de um lado ao outro. Sorri.

Sem metáforas, por exemplo, não é muito interessante falar.

Eu posso dizer que uma janela é uma janela, mas isso já toda a gente sabe.

Com a poesia posso dizer que uma janela é um bocado de mar ou uma cotovia a voar.

Mentiras. Por vezes são as únicas verdades. Tem de concordar, são mentiras.

Pôs um ar solene: Uma janela é uma janela, mas uma janela que é um pássaro a voar é uma realidade mais profunda, para lá do vidro, algo que está para além da definição do dicionário, está do outro lado da janela, mas

É como quem sai do banho e passa a mão pelo espelho embaciado para descobrir o seu próprio rosto. Era isto que ele me dizia.

Eu limpava os espelhos na esperança de me sentir assim, tentava desembaciar a vida, como o poeta dizia que tínhamos de fazer, passar a mão pela realidade até vermos um sorriso.

Sei que é um trabalho árduo, há demasiado vapor a tornar a vida pouco nítida, desfocada. Mas vou insistir.

As rugas são as cicatrizes das emoções que vamos tendo na vida.

A boca desenhou um sorriso depois de o lápis ter feito amor com o papel e desse beijo de grafite ter nascido... É melhor parar com isto, que loucura é esta?!

Estava na rua a escrevinhar no seu caderno as inutilidades próprias da sua natureza.

Ontem estavas zangada

Murmurou qualquer coisa.

Nessa noite não o conseguia encarar – para poder deitar-me sozinha na cama a chorar compulsivamente.

Para me inteirar da tristeza e do desespero que sentia.

Começou a chover.

Parecia que chorava muito.

Devia ser a chuva que dava essa sensação.

Na semana seguinte o pusemos no carro, estava absorto, via-se que não percebia o que se estava a passar.

Percorremos uma estrada secundaria, parámos debaixo de uma árvore, num jardim,

## Cena 12 Xadrez II

*1º movimento -*

*(A cena anterior deve acabar de modo que Daniel e Rafael estejam os dois lado a lado cada um voltado para a sua plateia. Dirigindo-se pra alguém da audiência como se esta pessoa da plateia fosse a figura que está de costas; o jogo acontece + ou - como que na intermitência das falas, neste momento, movem pouco uma jogada ou duas).*

**Rafael** – Então, todos os dias quem comete um erro é excluído; é fechado dentro de uma caixa. E isso não está certo.

Quem está fora vê apenas a caixa. Mas quem está fechado, excluído, consegue ver cá para fora. Vê tudo, vê-nos a todos. E ficam lá, compartimentadas, em cada compartimento há dezenas de caixas. Milhares de caixas por todo o lado. Isto não está certo. Não temos como saber se a maior parte delas é vazia ou se têm lá dentro pessoas excluídas. Ninguém sabe... As caixas são tantas que ninguém lhes dá importância. Mas quem as colocou lá? hum? Foi você... sem olhar, sem nem piscar, sem duvidar por um único segundo que era aquele o lugar dela. Será que pode estar lá uma pessoa que amas? mas nem mesmo olhas, não é? Já não produzem efeito. Passas por elas centenas de vezes, sem nem ao menos pensar...

Eu vim hoje aqui porque precisamos chegar em algum lugar. Porque temos o direito de ser iguais quando a nossa diferença nos inferioriza; e temos o direito de ser diferentes quando a nossa igualdade nos descaracteriza. Porque não é possível continuar assim... precisamos de uma igualdade que reconheça as diferenças e de uma diferença que não produza, alimente ou reproduza as desigualdades com as pessoas usurpadas em sua dignidade, descartadas como lixo, com uma peça fabricada em massa nas linhas de reposição e não têm pra onde ir. Compreende? O senhor compreende o que quer dizer isso de não ter para onde ir? Porque todo homem precisa ter um lugar para onde ir.

*2º movimento -*

**Daniel** – AH! a arrogância da juventude... a soberba de não saber como é que são as coisas... Sabe, cada vez mais eu acredito que a ignorância é uma dádiva. Os tolos....AH! os tolos.... Quantos anos tens? 20? 30? Vou te dizer uma coisa, meu caro. É muito fácil viver fazendo-se de tonto. É... Se o tivesse sabido antes, ter-me-ia declarado idiota desde a tua idade... e poderia ser que, por esta altura, até fosse mais inteligente. Porém, como tu, quis ter engenho demasiado depressa, e eis-me aqui agora, feito um imbecil a ouvir-te... Mas vou te dizer uma coisa, meu caro, há prazer em tudo. Até mesmo numa dor de dentes... Ou duvidas? É verdade...

Uma vez estive um mês inteiro com os dentes a me doer; sei o que é isso e posso afirmá-lo.

Nesta situação, é lógico, a pessoa não se enfurece em silêncio, mas ao contrário põe-se a gemer. Alto, forte e generosamente. Mas tais gemidos não são sinceros, são gemidos sarcásticos... E no sarcasmo é que está a coisa toda....

São estes gemidos, precisamente, que expressam o prazer do sofredor; se ele não sentisse prazer com isso, não gemeria.

Este é um bom exemplo, sim senhor, é mesmo um bom exemplo.

Vou desenvolvê-lo.

Onde é que eu estava mesmo? Ah! nos gemidos... Então, nesses gemidos o indivíduo expressa toda a inutilidade de sua dor e também a percepção inequívoca de que é impossível encontrar-se o tal inimigo que nos causa o sofrimento. Mas ela, a dor, está lá...

A percepção de que apesar de todos os Wagenheim do mundo, tu és inteiramente escravo dos próprios dentes; e que, somente SE um outro alguém quiser, seus dentes deixarão de doer; do contrário, doerão por mais três, quatro, cinco, dez, quinhentos meses, é causticante. Mas, se, finalmente, ao cabo de toda dor, ainda assim não aceitamos que não está em nós a resolução e continuamos, sobejamente, a protestar. O que é que nos resta?

Hum?

Só nos resta, para nosso consolo, surrar ou bater mais forte com os punhos na parede para esquecer e rigorosamente mais nada.

Pois bem, é dessas ofensas sangrentas, dessas caçadas anônimas, que se origina, por fim, um deleite que às vezes chega ao mais alto grau de voluptuosidade. Ou duvidas?

Pois olhe, e digo isso a qualquer um, quando tiver oportunidade, ouça com atenção os gemidos do homem culto sofrendo de dor de dentes, lá pelo segundo ou terceiro dia do seu sofrimento, quando ele já começa a gemer de maneira diferente de como gemia no primeiro dia, isto é, não geme apenas porque lhe doem os dentes; ele não geme como um camponês grosseiro qualquer, e sim como um homem que foi atingido pelo desenvolvimento. Seus gemidos tornam-se detestáveis, grosseiramente raivosos, e continuam por vários dias e noites. Mas ele mesmo sabe que os gemidos não terão utilidade alguma; sabe melhor do que ninguém que é em vão que ele tortura e irrita a si e aos demais; sabe que até a plateia que ele quer impressionar está convencida de que ele poderia gemer de outra maneira, de que ele está fazendo palhaçada de raiva, por pura maldade. Pois bem, a volúpia está precisamente em todas essas tomadas de consciência e

nessas indignidades. “Estou incomodando todos vocês, arrebatando seus corações, não deixo ninguém dormir. Pois então não durmam, sintam também, minuto a minuto que meus dentes estão doendo. Que seja! Estou muito contente porque vocês me entenderam. Vocês acham terrível ouvir meus infames gemidos? Pois que seja terrível; e agora, para vocês, vou emitir uns garganteios ainda mais terríveis...”

Ainda não entendeu? Não; pelo visto, é necessário desenvolver-se e adquirir consciência de maneira mais profunda e completa para compreender todos os meandros dessa volúpia.

*3º movimento -*

**Rafael** – É, a gente se acostuma. Eu sei. Mas não devia....

Eu bem sei que a gente se acostuma a morar em apartamentos de fundos e a não ter outra vista que não as janelas ao redor. E, porque não tem vista, logo se acostuma a não olhar para fora. E, porque não olha para fora, logo se acostuma a não abrir de todo as cortinas. E, porque não abre as cortinas, logo se acostuma a acender mais cedo a luz. E, à medida que se acostuma, esquece o sol, esquece o ar, esquece a amplitude.

A gente se acostuma a acordar de manhã sobressaltado porque está na hora. A tomar o café correndo porque está atrasado. A ler o jornal no ônibus porque não pode perder o tempo da viagem. A comer sanduíche porque não dá para almoçar. A sair do trabalho porque já é noite. A cochilar no ônibus porque está cansado. A deitar cedo e dormir pesado sem ter vivido o dia.

A gente se acostuma a abrir o jornal e a ler sobre a guerra. E, aceitando a guerra, aceita os mortos e que haja números para os mortos. E, aceitando os números, aceita não acreditar nas negociações de paz. E, não acreditando nas negociações de paz, aceita ler todo dia da guerra, dos números, da longa duração.

A gente se acostuma a esperar o dia inteiro e ouvir no telefone: hoje não posso ir.

A gente se acostuma a pagar por tudo o que deseja e o de que necessita. E a lutar para ganhar o dinheiro com que pagar. E a ganhar menos do que precisa. E a fazer fila para

pagar. E a pagar mais do que as coisas valem. E a saber que cada vez pagar mais. E a procurar mais trabalho, para ganhar mais dinheiro, para ter com que pagar nas filas em que se cobra.

A gente se acostuma às salas fechadas e ao cheiro a tabaco. Às bactérias. À contaminação da água. Se acostuma a não ouvir os pássaros, a não ter galo de madrugada, a não colher fruta da árvore, a não ter sequer uma planta.

A gente se acostuma a coisas demais, para não sofrer. Em doses pequenas, tentando não perceber, vai afastando uma dor aqui, um ressentimento ali, uma revolta acolá. Se o cinema está cheio, a gente senta na primeira fila e torce um pouco o pescoço. Se a praia está contaminada, a gente molha só os pés e sua no resto do corpo. Se o trabalho está duro, a gente se consola pensando no fim de semana. E se no fim de semana não há muito o que fazer a gente vai dormir cedo e ainda fica satisfeito porque tem sempre sono atrasado.

A gente acostuma-se para salvar a pele. Acostuma-se para evitar feridas, sangramentos, para esquivar-se de faca e baioneta, para poupar o peito. A gente acostuma-se para poupar a vida. Que aos poucos se gasta, e que, gasta de tanto acostumar, se perde de si mesma.

*(Ao longo da fala do Rafael, Daniel deve escolher um momento para começar a dizer: **Oh! Que desmancha-prazeres! Os princípios! Tu te moves por princípios, como se fossem molas, não te atreves a atuar livremente; para mim o fundamental deveria ser que o homem fosse bom. Mas, francamente, reparando bem, em todas as classes não há muitas pessoas boas. Há? Quantas pessoas boas existem aqui? Agora? Hum? Não deve ser logo no começo, a motivação para o texto é a falta de paciência para o blablabla sem sentido do outro. Deve ser por cima do que o outro está falando, como numa briga que saímos acavalando uma fala por cima da outra. O final da fala do Daniel deve provocar uma suspensão e um constrangimento. Rafael conclui o texto, mas o modo de dizer muda, é como se ali ele tivesse sido vencido)***

## Cena 12 OZ

*(Os 4 atores reeditam trechos de cenas que aconteceram até ali, mas dizendo os textos que se seguem. Pelo caminho recolhem possíveis objetos que ainda estejam espalhados. Quando tudo o que estiver espalhado for devidamente acomodado nos bancos e afins, ao chegarem junto das caixas, começam. O ideal é que o palco acabe limpo)*

*1º movimento -*

**Daniel** – Não mexas nisso!

**Mariana** – Porquê?

**Andrezza** – Gabriel?

**Andrezza** – O que foi?

**Rafael** – Nada.

**Andrezza** – O que é que está acontecendo com você?

**Rafael** – Nada... A poesia está a fazer-nos muito mal.

**Andrezza** – Como assim?

**Rafael** – Nada.

**Mariana** – Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la. Em cofre não se guarda coisa alguma. Em cofre perde-se a coisa à vista. Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado. Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela. Por isso melhor se guarda o voo de um pássaro do que um pássaro sem voos. Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, por isso se declara e declama um poema. Para guardá-lo. Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda. Guarde o que quer que guarda um poema. Por isso o lance do poema. Por guardar-se o que se quer guardar.

**Daniel e Rafael:** Há mulheres que trazem o mar nos olhos, não pela cor, mas pela vastidão da alma e trazem a poesia nos dedos e nos sorrisos. Ficam para além do tempo como se a maré nunca as levasse da praia onde foram felizes. Há mulheres que trazem o mar nos olhos pela grandeza da imensidão da alma, pelo infinito modo como abarcam as coisas e os Homens... Há mulheres que são maré em noites de tardes e calma.

**Andrezza** – Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Vivam os mortos, porque neles vivemos. Tudo deve estar sendo o que é. Existe por acaso um número que não é nada? Que é menos que zero? Que começa no que nunca começou porque sempre era? E era antes de sempre? Do zero ao infinito vou caminhando sem parar.

O corpo é a sombra da minha alma. Eu me sinto culpado quando não vos obedeco.

Os infelizes se compensam. Tempo para mim significa a desagregação da matéria. O tempo não existe. O que chamamos de tempo é o movimento da evolução das coisas, mas o tempo em si não existe. Na eternidade não existe o tempo. Graças a Deus, tenho o que comer.

### Cena 13 Eu vou contigo

*1º movimento -*

*(Ao final da cena anterior monta-se a diagonal do abraço, Rafael e Daniel se afastam em paralelo)*

**Andrezza** – Gabriel!

*(Rafael e Daniel viram ao mesmo tempo e olham para Andrezza, há aqui uma suspensão)*

**Andrezza** – Eu vou contigo

*(Rafael e Daniel tornam a dar as costas e os 3 se movem para os suas plateias de modo a cruzarem por um mesmo ponto).*

*(Neste meio tempo, Mariana foi novamnete procurar coisas na caixa de Daniel. Quando ele chega a encontra e entrega uma carta)*

*(As cenas 14 e 15 são interligadas)*

*(Daniel bate com um martelo, cadenciadamente, os pregos na tábua)*

### Cena 14 Morte aos filhos da Puta!

*1º movimento -*

**Rafael** – Quando um gajo de classe média diz que a greve é coisa de quem não gosta de trabalhar, eu fico com vontade de sentar com ele num banco de jardim, comprar um algodão doce, respirar fundo e dizer: *“Olha menino esperto, há 100 anos atrás não havia classe média. Não havias tu. Não havia autonomia. Não havia profissional liberal, nem havia assalariado. Há 100 anos atrás, menino, havia uma pequena elite difusa herdeira secular das terras, dos privilégios, dos favores e negócios. Essa elite era dona de tudo: das terras, das fábricas, dos meios de produção. E tudo o que o zé povinho tinha era fome, sede, frio, calor e as costas vergadas por se vender por QUALQUER merreca que essa elite quisesse pagar. E durante décadas esse zé povinho precisou se unir, e lutar, combater, apanhar e ser preso... até ser ouvido para, pouco a pouco (bem lentamente mesmo), a duras penas, conquistar direitos, e foi esse povo que passou a ser um negócio chamado: classe média. Esse povo, com muito suor e sangue, inventou uma classe social que, no caso, Fulaninho, é a SUA classe social. Tu é o resultado prático da luta, das greves, das manifestações, e de toda organização política feitas por gente que, por sua força de MASSA, de CONJUNTO, conseguiu mudar o paradigma. Seja você um autônomo, dono de uma pequena ou média empresa, seja você um profissional liberal, um prestador de serviços... seja você o que for, você foi inventado por GREVISTAS e só existe porque GREVISTAS permitiram que você pudesse existir e ser livre. Sem os grevistas, fulaninho espertalhão, hoje estarias a dormir 3 horas por dia e almoçando água com pedra. Sempre na nobre companhia de um senhorio com um chicote na mão para que você nunca se esqueça quem manda.*

Amanhã, os vagabundos deste país participarão da greve geral em protesto contra as reformas. E eu digo a vocês, ainda bem que existem vagabundos para defender os teus direitos e os meus. Afinal, os vagabundos tiveram papel importante na construção dos direitos do indivíduo. Foram os vagabundos que, no início do século passado, iniciaram uma onda de manifestações em todo o mundo pelo reconhecimento dos direitos trabalhistas e pela redução da jornada de trabalho. Assim como foram umas tantas vagabundas que ao serem queimadas em uma fábrica chamaram a atenção do mundo para a necessidade de equiparação entre os direitos femininos e masculinos.

Foram também vagabundos de igual calibre com greves que forçaram os grandes empresários a apoiar lutas pela democracia, pondo fim à ditadura. E eram também vagabundos aqueles que iniciaram uma revolução cultural que culminou em avanços na luta pela emancipação feminina e pelo respeito ao direito das minorias. Na mesma época,

em que um pastor vagabundo liderou milhares de outros vagabundos pelo reconhecimento dos direitos dos negros e pelo fim do apartheid, um outro vagabundo ficou preso na África do Sul por quase toda sua vida, mas ainda assim, preso, ajudou a derrubar um regime racista com suas greves e boicotes a produtos produzidos pelos brancos.

Se eu fosse lembrar de todos os vagabundos que lutaram e perderam a vida para que eu e você tivéssemos uma vida melhor, não bastaria uma peça de teatro. Eu precisaria escrever uma enciclopédia. Portanto, ainda bem que existem os vagabundos!

Do fundo desta noite que persiste a me envolver em breu eterno e espesso, a qualquer deus, se algum acaso existe, por mi'alma insubjugável agradeço. Nas garras do destino e seus estragos, sob os golpes que o acaso atira e acerta, nunca me lamentei – e ainda trago minha cabeça – embora em sangue – ereta. Além deste oceano de lamúria, somente o Horror das trevas se divisa; porém o tempo, a consumir-se em fúria, não me amedronta, nem me martiriza. Por ser estreita a senda – eu não declino, nem por pesada a mão que o mundo espalma; eu sou dono e senhor de meu destino; eu sou o comandante de minha alma.

### Cena 15 Carta

*1º movimento - (Daniel encontra novamente Mariana mexendo em suas coisas. Pega uma carta do bolso e dá a ela. Mariana começa a ler a carta. Rafael novamente escuta o gravador, e é a carta dita por **Andrezza**. As vozes se misturam até ficar só a de **Andrezza**).*

### Cena 16 Tenho milhas a percorrer antes de dormir

*1º movimento -*

#### **Cena das caixas.**

*(À medida que vão terminando de contar as suas histórias para as plateias à sua frente, cada ator diz: Tenho milhas a percorrer antes de dormir. Saem e não voltam para os agradecimentos).*

Ao final da cena que cada ator conta uma história sua para a plateia enquanto

guardam/tiram objetos da caixa que perpassa todo o espetáculo à medida que vão acabando dizem *“agora vamos embora, que eu tenho milhas a percorrer antes de dormir”*, desliga o seu abajur, saem cada um a seu tempo.

A geral, que já estava baixa, sai e vai entrando a música da Rita Lee, à medida que a luz vai acendendo focos que pontuaram o espetáculo como se a luz estivesse dançando. No fim desse passeio ficam os abajures (que estão ligados à mesa e assim serão acesos novamente). Aceso no foco de cada abajur tem um objeto que foi deixado pelo ator quando o foi apagar.

Os atores não voltam para as venhas. Na saída, o público encontrará uma árvore dos desejos escrito embaixo Pé de poema (ou algo que o valha), com canetas para quem quiser escrever o que quiser. Essas coisas não devem estar na entrada do público, só na saída. No ambiente onde está árvore estará tocando Preta, do Cordel do Fogo Encantado.



## EXPERIMENTO II - A MULA - Fotos

Ana Paula Sá





## EXPERIMENTO II – A MULA – Material Gráfico

EXPERIMENTO II - A MULA - Material Gráfico



Arte - Cartaz..

## EXPERIMENTO II – A MULA – inks

Ensaios / Laboratórios / Fotos Espetáculo

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLmLx2noxMkv2wIU0DFzodGnnFP-BjOI8I>

<https://drive.google.com/open?id=ILa0Tjd29P-ZpKuzfySCKxxXexpVsxmxu>

<https://www.facebook.com/restaIcoletivodeteatro/videos/563850827307602/>

Repercussão

<http://4parede.com/07-cidades-e-intercambios-dos-pasteis-de-belem-as-tapiocas-da-se/>

<https://www.youtube.com/watch?v=occoeuWOJO9c>

<https://www.facebook.com/GambuzinosComIPeDeFora/videos/1955770284433498/>

[https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&ei=To0IXNPmK7GhIfAPrMyG0AE&q=A+MULA+interc%C3%A2mbio+gambuzinos+resta+I&oq=A+MULA+interc%C3%A2mbio+gambuzinos+resta+I&gs\\_l=psy-ab.3...15147.17806..18804...0.0..0.123.878.1j7.....0....1..gws-wiz.....35i302i39j33i160j33i21.6KxFk69ZQGU](https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&ei=To0IXNPmK7GhIfAPrMyG0AE&q=A+MULA+interc%C3%A2mbio+gambuzinos+resta+I&oq=A+MULA+interc%C3%A2mbio+gambuzinos+resta+I&gs_l=psy-ab.3...15147.17806..18804...0.0..0.123.878.1j7.....0....1..gws-wiz.....35i302i39j33i160j33i21.6KxFk69ZQGU)



## EXPERIMENTO II – A MULA – Intercâmbio/Texto

### Sobre a estrutura do intercâmbio

OS FESTIVAIS:

#### 24º JANEIRO DE GRANDES ESPETÁCULOS

(Festival Internacional de Artes Cênicas de Pernambuco)

O **JGE** é realizado em Recife, há 23 anos, pela **APACEPE** – Associação dos Produtores de Artes Cênicas de Pernambuco, uma entidade privada, sem fins lucrativos. Trata-se de uma mostra anual, composta por espetáculos de teatro e dança no âmbito estadual, nacional e internacional, com ingressos a preços populares e que ocupa todos os teatros da cidade.

Além dos espetáculos, outras atividades também compõem o **JGE**, como cursos, oficinas artísticas e técnicas, palestras, discussões culturais e leituras dramatizadas.

O **JGE** consolidou-se como um festival Internacional e integra o Núcleo dos Festivais Internacionais do Brasil, do qual fazem parte também o Porto Alegre em Cena, Cena Contemporânea de Brasília, FIT de São José do Rio Preto, FIT de Belo Horizonte, FIAC da Bahia e FIT de Londrina.

O sucesso do projeto é constatado pela mobilização da produção local e a participação do público que aumenta a cada ano, movimentando um número cada vez maior de espetáculos, público e ações formativas.

<http://janeirodegrandesespetaculos.com/SITE/>

#### **Ao Teatro! Festival** (Festival Internacional do Concelho de Alcobaça)

**Ao Teatro! Festival** quer ser um evento capaz de servir mais sonho à população do Concelho de Alcobaça.

A sua forma constrói-se com a presença de grupos de teatro do concelho e transconcelhos, profissionais e amadores, propondo uma grande diversidade de espetáculos e dirigindo-se a diferentes públicos e às diversas faixas etárias.

A associação cultural Gambuzinos com I Pé de Fora realizou em 2018 a 5ª edição de **Ao Teatro! Festival**, evento que dinamiza culturalmente o Concelho de Alcobaça e aproxima as suas localidades.

**Ao Teatro! Festival** começou em 2014, com o objetivo de trazer à Benedita e ao Concelho de Alcobaça espetáculos de teatro, produzidos por companhias profissionais e amadoras. Desta forma, possibilitar-se-ia a formação de públicos e de criadores amadores e convidar-se-ia toda a comunidade à fruição cultural e artística de qualidade. Ao longo destes anos o festival cresceu e enraizou-se.

Na edição de 2017, AO Teatro! Festival prolongou-se por 5 finais de semana e integrou 9 espetáculos diferentes. Incluiu, pela primeira vez, um espetáculo de música e a tão aguardada estreia nacional do espetáculo **Treze**, trabalho de uma companhia que, apesar de vir de longe, é já bem (re)conhecida pela comunidade local, a Peripécia Teatro.

O **Ao Teatro! Festival** distribui-se por quatro localidades do Concelho: Alcobaça, Benedita, Cela Nova e Maiorga. Convida a população a circular, conhecer e conviver pelo território, ao mesmo tempo que propõe a viagem por imaginários novos, criados em cada um dos espetáculos envolvidos.

Mais informações em <https://aoteatro.wordpress.com/>

## OS GRUPOS ENVOLVIDOS:

### **Resta I Coletivo de Teatro**

Em 2014, o *Alguém pra fugir comigo* era apresentado como exercício cênico de conclusão do terceiro módulo do Curso de Interpretação para Teatro do SESC Santo Amaro. Em março de 2016, parte dos atores recém-formados pelo curso e outros profissionais convidados juntaram-se a Quiercles Santana para transformar o antigo exercício em espetáculo. À medida que o trabalho foi retomado, o grupo percebeu que a vontade de fugir continuava, mas se deparou com novos caminhos. O espetáculo apresentou novo fôlego e outras urgências.

Após cinco meses de processo, percebeu-se a necessidade de encontrar o público e compartilhar o que foi elaborado na sala de ensaio. Assim, no mês de julho, o Resta I Coletivo de Teatro se apresentou pela primeira vez como um novo grupo de teatro na cidade do Recife, através das redes sociais (facebook e instagram), convidando os espectadores a participarem dos seus ensaios abertos.

Em 2017, o trabalho estreou no 23º Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, no qual recebeu os Prêmios APACEPE de Teatro como Melhor Espetáculo Adulto, Melhor Direção e Melhor Iluminação. Além de duas menções honrosas para Dramaturgia e Elenco. Em março, realizou a primeira temporada no Teatro Hermilo Borba Filho, seguindo depois para a Casa Azul e para o Teatro Luiz Mendonça.

### **Gambuzinos Com 1 Pé de Fora**

Em Outubro de 2012 um pé espreitou para fora. Esse pé, que pertencia ao grupo de teatro da vila de Benedita, Os Gambuzinos, tinha a ousadia de ir além do teatro. Era um pé sonhador: sonhava invadir a cultura em todas as suas linguagens, dançar com a música, tocar na literatura, recriar-se na dança, viajar nas artes plásticas, flutuar no cinema, sem ficar por aí. A sua ambição estendia-se a áreas sociais: queria estimular encontros, inventar convívios, aproximar as partes. Queria o lúdico, o desportivo, o recreativo, o ecológico e o sustentável.

Mas o que este pé mais desejava era espalhar cor pela vila onde vivia, para despertar olhares, iluminar sorrisos e estreitar laços: ele acreditava que só assim se podiam alcançar as estrelas, mesmo as mais distantes.

E este pé, que tanto sonhava, queria ainda que as pessoas da sua terra sonhassem com ele: era um pé que queria ser feito de muitos pés. De pés de todos os tipos: grandes, pequenos, novos ou velhos, gordos, magros, chatos ou de atleta. Descalços ou calçados. Não havia restrição! E foi assim, preenchido por sonhos e esperança, que um pé audaz um dia espreitou para fora de um grupo de teatro para começar uma viagem. Mesmo sem saber o que o esperaria, não tinha medo: a possibilidade das estrelas enchia cada poro de si.

## OS ESPETÁCULOS:

(...) E a vida, afinal, é como as orquídeas.

(Convidado do Janeiro de Grandes Espetáculos em janeiro de 2018 e do AO TEATRO! Festival em Março de 2018)

A partir de 4 perspectivas distintas sobre o que significa ESTAR VIVO, e não apenas respirando, buscamos apresentar em cena uma realidade fractal onde possamos, como diz Mário Quintana, aprender a DESLER. Mais que um trabalho de teatro "(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas." é uma proposta de busca pela poesia como consciência do mundo, como forma específica de relacionamento com a realidade a qual, reiteradamente, nos fazemos. Deste modo, "(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas." é o nosso convite ao público para que compartilhe connosco uma viagem pelas várias dimensões dessa procura.

Qual é o seu testemunho de humanidade?

"(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas." é um indício do que seja o nosso.

Alguém pra Fugir Comigo

(Convidado do AO TEATRO! Festival em Março de 2018)

Um espetáculo de viés político que coloca no palco assuntos em pauta na ordem do dia. É desenvolvido em fragmentos, numa narrativa aberta, não linear, inspirada em diversas matrizes: textos políticos, líricos, filosóficos, relatos de fatos verídicos e imaginários, ocorridos recentemente, ou há décadas, no Brasil de hoje e na Europa do Séc. XIX. A questão é colocar em evidência a crise ética, social e humana presente desde sempre na história humana. É um espetáculo sobre urgências.

### **Ficha Técnica**

ENCENAÇÃO Analice Croccia e Quiercles Santana

ASSISTÊNCIA DRAMATÚRGICA Ana Paula Sá

DESENHO DE LUZ Elias Mouret

DIREÇÃO MUSICAL Katarina Menezes e Kleber Santana

DESENHO DE SOM Kleber Santana

PREPARAÇÃO DE CORPO E MOVIMENTO Patrícia Costa

CENOTECNIA Flávio Freitas

ADEREÇO Gorett Cabral

NARRAÇÃO Zoraide Coletto

ARTES DIGITAIS E GRÁFICAS Analice Croccia

DIREÇÃO ARTÍSTICA E PRODUÇÃO Resta | Coletivo de Teatro

ELENCO Analice Croccia, Ane Lima, Caíque Ferraz, Clau Barros, Luís Bringel, Pollyanna Cabral, Wilamys Rosendo.



# **Auto da Mula-de-Padre**

## **PERSONAGENS**

**Padre**

**Mulata**

**Narrador**

**Primeiro Trabalhador**

**Segundo Trabalhador**

**Terceiro Trabalhador**

**Quarto Quinto**

**Quinto Trabalhador**

**Sexto Trabalhador**

**Negro**

**Zé Formoso**

**Batinga**

## Assombramento

Estamos na casa do **Padre**. A escuridão seria completa se não houvesse, ao fundo, um pequeno santuário, iluminado pela luz fraca de uma lamparina, que empresta proporções gigantescas à grande rotunda escura e enche o ambiente de sombras que se movem.

Uma música estranha e em surdina parece aumentar o silêncio quase de nave de igreja. A cena deve ficar vazia por um longo momento depois de aberto o pano.

Surge, então, o **Padre**. Que se confunde com a escuridão do ambiente, somente ficando visível ao se ajoelhar diante do santuário. Sua atitude parece indicar uma grande luta íntima quando levanta os braços para o santo, rezando. Em seguida a sua cabeça de abate sobre o peito, a música cresce e uma figura de negro, forte, também quase confundida com o escuro, aparece no meio do palco. Outros vultos se seguem, todos eles negros e, integrados na música, os seus movimentos, as suas atitudes, os seus gestos, lembram um estranho *ballet* diante do **Padre** que continua ajoelhado. São movimentos de fuga, atitude de procura, gestos lúbricos. A dança prossegue e aumenta de intensidade quando a **Mulata** aparece. Todos os negros correm para ela, que foge. Mas um negro alto e forte se destaca do grupo e consegue agarrá-la pelos pulsos. Os outros vão saindo de cabeça baixa, enquanto os dois lutam. De repente, a **Mulata** se desvencilha do **Negro** e ele, desamparado, também de cabeça baixa, acompanha os que já saíram. A **Mulata** volta-se, lentamente, para o **Padre** que, como se ouvisse um chamado, levanta a cabeça. Ela, então, se dirige para o santuário e ajoelha-se. Os dois se olham durante muito tempo, o **Padre** termina desviando o olhar e ela tenta agarrar-lhe a mão, mas ele a repele bruscamente. A **Mulata** levanta-se de um salto. A música cresce e ela inicia uma dança sensual em volta do **Padre**. Parece desesperada.

Depois a música vai caindo, os seus movimentos vão-se tornando mais lentos até que, cessando de todo a música, a **Mulata** cai entre o santuário e o **Padre**, que permanece ajoelhado.

**O Narrador** •

No escuro da noite, nas noites sombrias,  
Nas noites tão negras, galopam no vento  
Figuras que passam, gemendo e cantando,  
Corridas de longe, do velho sertão.  
E doída aparece, nas largas estradas,  
Brilhando dum fogo vermelho e sangrento  
A morte montada, vestida de negro:  
É mula-de-padre. É assombração.

E os negros que à tarde, cantando, voltaram  
Do eito, cansados, pras casas escuras,  
Enquanto a almanjarra, gemendo na noite,  
Se cobre do escuro ou da luz do luar,  
Conversam com medo, até manhãzinha,  
Histórias antigas que o vento da noite  
Carrega pra longe, pra zona da mata,  
Pra longe onde o vento se perde no mar...

O Pa

A M

O Pa

## Mistério

O mesmo cenário do **Prólogo**, apenas mais iluminado pela luz de um candeeiro, que se acha aceso em cima de uma mesa. O **Padre** continua ajoelhado diante do santuário, mas as outras figuras já desapareceram. Há uma pausa mais ou menos longa. A **Mulata** aparece como se viesse buscar alguma coisa, mas ao ver o **Padre** os seus movimentos se tornam mais tímidos, de propósito, e ela fica parada, olhando-o. Depois de outra pausa, o **Padre** volta-se como se tivesse sentido a presença estranha dentro da sala.

**O Padre** – Que foi que você veio fazer aqui?

**A Mulata** – Nada...

**O Padre** – Então volte e vá terminar o seu serviço.

**A Mulata** (*Dando um passo em direção a ele*) – Quer mesmo que eu vá lá pra dentro?

**O Padre** – Quero. Você não tem nada que fazer aqui.

**A Mulata** – Lá dentro é a mesma coisa.

**O Padre** – Toda a noite você vem com a mesma conversa. Se não tem o que fazer então saia, faça como as outras.

**A Mulata** – De dia não tenho tempo de lhe falar. Só mesmo à noite é que posso lhe ver...

**O Padre** – Por que não me procura na igreja? Todo mundo faz assim.

**A Mulata** – Tinha graça que eu morando na mesma casa fosse lhe procurar na igreja. Lá é pras beatas e aqui é pra mim. (*Pausa.*) E eu não sou todo o mundo, não.

**O Padre** – Você não sabe o que está dizendo. Você é todo o mundo. E é assim que tem de ser.

**A Mulata** – Não sei por que...

**O Padre** (*Brusco.*) – Porque eu sou Padre!

**A Mulata** – Mas eu sou mulher...

**O Padre** – Isso não interessa. Para um Padre tanto faz um homem como uma mulher. Ele é somente Padre.

**A Mulata** – A mulher nasceu para o homem.

**O Padre** – Acabe com isso. (*Dá-lhe as costas.*)

**A Mulata** (*Avançando.*) – Está com medo de mim.

**O Padre** – Estou. Sei quanto custa um erro numa vida como a minha. Um passo, outro e a nossa alma se perde. Os caminhos de Deus são difíceis...

**A Mulata** – Não entendo essas coisas. Só sei que existe uma vida do corpo e um caminho fácil para ela.

**O Padre** – Vocês nunca entenderão. É preciso ter ouvidos para ouvir.

**A Mulata** – Eu só ouço aquilo que quero, o resto passa e se perde. Como agora.

**O Padre** (*Procurando manter-se sereno.*) – Saia...

**A Mulata** – Está dizendo isso dos dentes pra fora.

**O Padre** – Saia.

**A Mulata** (*Às suas costas.*) – Olhe pra mim...

**O Padre** – Não.

**A Mulata** (*Colando-se à frente dele.*) – Por que não olha?

**O Padre** (*Suplicante.*) – Não me tente assim...

**A Mulata** (*Cada vez mais próxima.*) – Não tenha medo de mim...

**O Padre** (*Tapando os olhos com as mãos.*) – Que horror... (*Subindo para o santuário.*)  
Tende piedade de mim, meu Deus! (*Quer ajoelhar-se, mas a Mulata já vem, rápida e bota a mão em seu ombro. Ele pára, como se recebesse um choque. E ficam os dois nessa atitude durante um certo tempo. Em seguida, o Padre vai-se voltando lentamente, a cabeça sem querer dirigindo-se para os olhos da mulher. E murmura.*)  
Como posso...

**A Mulata** – Olhe, cale-se tudo quando um homem ama uma mulher.

**O Padre** (*Deixando-se levar.*) – E se eu tentasse... você...

**A Mulata** – Não dizia nada. Guardava o segredo somente pra nós dois.

**O Padre** – Não quero isso! (*Desvencilha-se e cai ajoelhado diante do santuário, rezando.*)  
*Ouve-se a música sacra, muito em surdina.*)

**A Mulata** (*Descendo e falando de costas para o Padre.*) – Quem tem sede deve beber.

**O Padre** (*Levanta-se rápido. A música sacra desaparece. Segura a Mulata, brutalmente, pelo braço. Ela dá um grito de dor.*) – Gostaria de esmagá-la, assim... (*Aperta mais. Agora, a Mulata ri.*) Assim... cada vez mais...

*(O canto dos trabalhadores do eito começa em surdina e vai-se elevando, enchendo a noite, a casa, tudo. O Padre empurra a Mulata, que se ampara na mesa. Ele fica escutando o canto, os lábios batendo como se quisesse decorar as palavras. O canto, agora, é claro.)*

Curvados, cansados  
Ao sol que nos queima  
Cavando essa terra  
Lembramos a nossa  
Que um dia deixamos  
Pra vir pra cá.

Nossa terra de Loanda  
Ó Xangô, onde estará?  
A terra santa, Loanda...  
Quando voltaremos pra lá?

Não é um país  
Igual a outras terras.  
Lá em todo o canto  
No sol, no luar,

Nas sombras da noite  
Nas sombras do dia  
A vida melhora  
Se olharmos pra lá.

Nossa terra de Loanda  
Ó Xangô, onde estará?  
A terra santa, Loanda...  
Quando voltaremos pra lá?

*(O canto vai-se extinguindo, quase não se entendem as palavras, parece que os homens se afastam a caminho de suas casas. De muito longe chega a música, vai desaparecendo, desaparecendo. O Padre sai da sua atitude estática, para falar. A Mulata não tira os olhos de cima dele.)*

**O Padre** – Vá, vá para eles! É a sua gente!

**A Mulata** – Quem lhe disse isso?

**O Padre** *(Como um possesso.)* – Pensa que não vi? Pensa? *(A Mulata dá uns passos à frente.)* Não venha pra cá! Não venha! Senão eu lhe arrebento a cara!

**A Mulata** – Não sei em que está pensando...

**O Padre** – Eu vi, eu vi! Vi você com aquele negro, atrás da igreja. É pra isso que você serve!

**A Mulata** – E que tem?

**O Padre** – Cale a boca!

**A Mulata** (*Rindo.*) – Está com ciúmes...

**O Padre** O quê?\*

**A Mulata** – Tem ciúmes de mim com os outros...

**O Padre** – É mentira!

**A Mulata** – Assim é que eu quero. Mas foi por sua causa que eu procurei o negro.

**O Padre** – Por minha causa?

**A Mulata** – Foi. (*Mudando de atitude, lamenta-se.*) Não sabe o que é a vida de uma mulher sozinha, nesta casa. É uma solidão que causa medo. Não sei por que fazem essas casas tão grandes, com tantas portas e janelas. Já reparou? A noite cai mais depressa aqui dentro de casa. Agora é que os trabalhadores do eito voltaram, mas aqui dentro já é noite. Por quê? Não sei. Mas é isso que me causa medo. E eu fico sozinha, andando pelas salas e pelos quartos. Precisava de alguém... de homem... Então o negro apareceu e me chamou. Eu fui. Mas não sou dele, não. Juro como ele não apanhou o meu corpo.

**O Padre** – Não acredito!

**A Mulata** – Que raiva que eu tenho daquelas beatas! Todas elas cheiram a mofo! Têm a língua suja. Mas estão lá na igreja com o senhor, durante todo o tempo. E contentam-se em olhar! Elas têm raiva de mim porque sabem que eu sou moça e forte. (*Cala-se. Olha para o Padre que não tira os olhos dela.*) Toque aqui no meu braço... Veja como a carne é dura...

**O Padre** (*Estende a mão, fascinado e vai tocar no braço da Mulata, mas ela dá um passo à frente e ele recua.*) – Não quero ver!

**A Mulata** – Veja, veja como é...

*(O Padre levanta a cabeça e sem olhar para ela toca-lhe o braço. A princípio os seus dedos alisam a pele, apenas, mas a mão contrai-se em torno do braço da Mulata, que fecha os olhos. Ficam os dois assim, nessa atitude, como se jogassem uma brincadeira estranha, nenhum quer tomar iniciativa. A Mulata abre os olhos, o Padre solta-lhe o braço e fitam-se demoradamente, sem um movimento, como duas estátuas. Então a mulher recua lentamente, vai saindo sempre de costas, não tira os olhos de cima dele. Já viram uma serpente fascinando um passarinho? Ou uma víbora avançando para um inseto? Pois é assim. Assim mesmo. A Mulata desaparece. O Padre não tira os olhos do lugar por onde ela saiu.)*

*E vagorosamente começa a caminhar na mesma direção, olhando fito para a frente, sem desviar-se, em linha reta. Também desaparece. Uma pausa mais ou menos longa. E de longe vem o ruído de um cavalo a toda carreira. Ou de uma mula. Vem-se aproximando, cada vez está mais próximo, deve estar passando defronte de casa, passou, vai-se perdendo na distância. Vai fugindo, calou-se. Surge novamente o **Narrador**. Dessa vez a sua voz é grave quando diz os versos que indicam a consumação do mistério, da assombração.)*

#### **O Narrador**

No escuro da noite, que o vento adormece,  
As formas humanas se ajuntam caladas.  
E os anjos da noite, demônios e sombras  
Perpassam no vento, os dentes rangendo.  
Porém que se passa? Um surdo galope  
Se ouve na estrada, que a lua alumia  
E uns olhos de fogo, sombrios na noite,  
Se perdem correndo, correndo, correndo...

## Aparição

A rotunda é a mesma, mas as sugestões são outras.

Estamos num terreiro de engenho, daqueles onde, à noite, os trabalhadores do eito e da bagaceira se reúnem para contar as suas histórias, casos passados, aventuras, mentiras, nunca o atrapalho das suas vidas sem horizonte. Mal se distingue a fisionomia dos homens, mas dá para ver que a maioria é de negros, se confundindo com a noite. Estão cerrados em círculo e cada qual se ocupa de uma coisa, enquanto dialogam: um canivete amolado vai desbastando um pauzinho, um cigarro de palha está sendo preparado, um pé vai sendo coçado, a faca de pontas está limpando unhas. Quando o pano se abre há uma pausa, como se esperassem alguma coisa. E esperam mesmo. O canto dos trabalhadores do eito. Vem baixinho, de fora e com o aumento da música e do canto, os de cena também começam a cantar, sem esforço, como se aquilo fizesse parte da rotina de todas as noites. Gostaria que, não tanto as palavras, mas a música fosse uma espécie de lamento por um futuro perdido, que se sabe não há de chegar. De grito dentro da noite imensa, sem luz, as aparições prestes a surgirem, as mulheres já deitadas, os homens bestando à essa hora, inconscientemente esperando uma coisa que vai chegar, mas que não sabem o que seja. Da mesma maneira que começou, o canto termina, baixinho, as vozes de fora sendo as últimas a desaparecer. E a conversa vem, naturalmente, como se continuassem um bate-papo interrompido, cigarros se acendendo, dois ou três conversando para si, sem prestar atenção aos outros, uma risada saindo de vez em quando.

**Primeiro Trabalhador** – Penso que já é quase meio da noite. O frio tá chegando.

**Segundo Trabalhador** – Pois eu estou com vontade de tomar um banho de rio.

**Terceiro Trabalhador** – Vai que a mãe-d'água de pega.

**O Negro** – Isso foi há uns três anos atrás. *(Toma uma baforada do cigarro e sacode a fumaça pelas ventas.)* Eu era trabalhador do engenho de seu Zuza, morava numa casinha na beira da várzea com uma mulher que depois desapareceu no oco do mundo. Toda semana, na noite de quinta pra sexta-feira os cachorros acuavam um bicho. Mas eu nunca prestei atenção. Depois comecei a achar esquisito. Numa quinta-feira, de tardinha, peguei a minha espingarda e bezuntei as balas com cera benta. Fiquei na espera. Quando a lua nasceu, lá pras onze horas, ouvi a trovoadada dos cachorros e o resfolegar de um animal, na frente. Me escondi perto da barranca do rio e de repente um vulto negro passou sacudindo as orelhas enormes. Dormi na pontaria e puxei o gatilho. O animal caiu de ladeira a baixo estrebuchando. Era o lobisomem. Morto pela bala de cera benta. Dá cintura pra baixo parecia um porco, cheio de lama e de garranchos, as patas cravadas na areia branca do rio. Dá cintura pra cima era um homem moreno, de cabelos finos. Enterrei o bicho ali mesmo, sem cruz e me mudei do lugar.

*(Pausa. Ouve-se o canto de um galo. Parece que uma rajada de frio passa pelos homens e a noite se torna mais escura.)*

**Segundo Trabalhador** – O galo já 'tá cantando.

**Terceiro Trabalhador** – Hoje é noite de quinta pra sexta-feira.

**Primeiro Trabalhador** *(Fazendo-se de forte.)* – Que tem isso? É uma noite como as outras.

**O Negro** – Não é não.

**Quarto Trabalhador** – Eu penso que vou dormir.

**Segundo Trabalhador** – Não espera pela saída da lua?

**Quarto Trabalhador** – Eu vejo ela deitado mesmo.

**Quinto Trabalhador** – Amanhã de manhã a gente tem que pegar no pesado.

**Quarto Trabalhador** – Isso é uma vida de cachorro.

**O Negro** – O patrão 'tá dormindo na cama fofa. *(Pausa.)* Com a mulher.

**Primeiro Trabalhador** *(Em tom de brincadeira.)* – Se a gente achasse uma botija...

**Quarto Trabalhador** – Oi, você não disse que não acreditava nessas coisas?

**Primeiro Trabalhador** – Se eu achasse uma botija ficava acreditando. *(Dá uma gargalhada forçada.)*

**O Negro** – O pior de tudo é a falta de mulher.

**Segundo Trabalhador** – E de dinheiro.

**Quinto Trabalhador** – É, com dinheiro a gente tinha a mulher que quisesse.

**O Negro** – Mulher que dá por dinheiro não presta.

**Terceiro Trabalhador** – Se me aparecesse uma assombração pra dizer onde tinha uma botija eu ia até no inferno.

**O Negro** – Eu não queria dinheiro. Bastava uma mulher. É a coisa mais ruim do mundo: um homem sem mulher. As noites ficam tão compridas que não se acabam mais.

**Quarto Trabalhador** – E a amã do Padre? Noutro dia eu vi você agarrado com ela.

**O Negro** – Tô esperando ela hoje.

**Segundo Trabalhador** – Então você fala de barriga cheia.

**Terceiro Trabalhador** – Vou-me embora também, 'tá ouvindo? Se a gente começar a falar em dinheiro e mulher, daqui a pouco dá vontade de beber cachaça e o sábado ainda 'tá longe. É melhor a gente voltar a falar em assombração ou então ir pra casa.

**Primeiro Trabalhador** – Falar em besteira, rapaz? Se uma assombração me aparecesse eu dava na bunda dela.

*(Dá uma gargalhada ainda maior do que a primeira, querendo mostra-se corajoso, mas ouve-se, de novo, o cantar do galo e ele pára a gargalhada no meio.*

*Talvez porque o **Primeiro Trabalhador** haja cortado a gargalhada sem motivo justificado, os outros homens se entreolham, com um princípio de medo e ficam à escuta. O silêncio é pesado. Como se viesse de dentro da cabeça dos homens, começa-se a ouvir, de muito longe, o ruído da carreira de um cavalo. A almanjarra parou de gemer. Será que os cavalos e as éguas também estão ouvindo o galope? Antes que o ruído aumente vem a música para o **Ballet da Aparição**. Os homens tomam atitudes várias, o **Negro** se centralizando. O ruído do galope aumenta cada vez mais. Então eles começam a dança, furiosamente. Com gesto de fuga e de espanto. O **Negro** domina todo o grupo e os seus braços agitam-se desesperadamente, como se quisesse conter a fuga dos companheiros que investem para um lado e outro. O **Primeiro Trabalhador** rodopia como uma barata tonta, tapando os ouvidos com as mãos, enquanto os mais crédulos refletem apenas o terror, agacham-se, investem contra a noite, mas voltam ao centro. A noite de assombração caiu sobre eles. Levantam os braços para o céu escuro como se pedissem proteção aos santos e as caras quase tocam o chão, os dentes trincados, diante do mistério. O galope não cessa. Tem-se a impressão de que o cavalo – ou a mula – corre em volta deles, encantando-os, acovardando-os. O **Negro** é o único que resiste, tomando atitudes de comando, chamando os homens para enfrentar o sobrenatural. Mas eles se amontoam todos a um canto, unidos como ratos à frente de um gato.*

*E são perseguidos pelo **Negro**. E pelo galope que atinge o máximo.*

*De repente, assim como veio, a música pára e a carreira furiosa prossegue, enquanto gritos se sucedem lá fora: "Atalha a bicha, Zé Formoso! Sustenta o laço, Batinga! Cerca essa desgraça!" O Negro sai como um pé de vento e a música volta, ainda violenta. Os homens avançam e recuam, recuam e avançam e o galope cessa. A música, agora, é calma, quase como uma cantiga de ninar meninos medrosos. Os homens vão saindo, cabisbaixos, envergonhados, sem coragem de olhar uns para os outros. O Primeiro Trabalhador é o último a sair. A música ainda continua por um instante e depois cessa. Há uma pausa. Em seguida, volta o gemido da almanjarra e um outro gemido ainda mais estranho, ao mesmo tempo de bicho e de gente. A luz vai mudando lentamente, clareando aos poucos. Entram Zé Formoso e Batinga.)*

**Zé Formoso** – Eita bicha danada!

**Batinga** (*Mostrando o braço ferido.*) – Me deu uma dentada, mas eu fui ligeiro.

**Zé Formoso** – Nunca tinha visto essa mula por aqui.

**Batinga** – Quando ela apareceu eu fiquei com os cabelos arrepiados, não sei por quê.

**Zé Formoso** – Isso tem coisa.

**Batinga** – O quê?

**Zé Formoso** – Sei lá!

**Batinga** – Você 'tá pensando em besteira.

**Zé Formoso** – A gente vê tanta coisa nesse mundo...

**Batinga** – Que a bicha é diferente, é. Nunca vi uma égua preta como aquela. E tu reparou que ela tem um sinal de cabelo branco na testa?

**Zé Formoso** – Reparei. Parece uma cruz.

**Batinga** – E os olhos brilham como fogo.

**Zé Formoso** – Isso tem coisa, velho.

**Batinga** – Mas que é que tu 'tá pensando?

**Zé Formoso** – Na mula-de-padre! (*O outro olha-o, de queixo caído. Quer abrir a boca para protestar, mas levanta os olhos para o céu e benze-se, vagarosamente.*)

**Batinga** – Meu Deus do céu!

**Zé Formoso** – Eu desconfiei. Pelo jeito da bicha.

**Batinga** – Então é a Mulata do negro.

**Zé Formoso** – Não viu ele como estava? Também desconfia.

**Batinga** – Nossa Senhora!

**Zé Formoso** – Com certeza o Padre se esqueceu de amaldiçoá-la antes de dizer a missa.

**Batinga** – Ou pode ter sido de ontem pra hoje, a primeira vez.

**Zé Formoso** – Também pode ser.

(Os dois ficam calados. A luz vai aumentando.  
Entram o **Quarto Trabalhador** e o **Quinto Trabalhador**.)

**Quarto Trabalhador** – O Negro 'tá como uma fera.

**Quinto Trabalhador** – Não pára de dar na égua.

\* **Batinga** – Por quê?

**Zé Formoso** – Já não lhe disse por que é?

**Quinto Trabalhador** – Por que é?

**Zé Formoso** – 'Tá pensando que é a Mulata.

**Quarto Trabalhador** – Que é... o quê?

**Zé Formoso** – A ama do Padre.

**Batinga** – Zé!

**Zé Formoso** – A mula-de-padre!

**Quarto Trabalhador** – Homem de Deus!

**Quinto Trabalhador** – Cala a boca, desgraçado!

**Primeiro Trabalhador** (*Entrando.*) – O Negro não cansa de dar nela! Uma pisa danada.

Diz que agora vai meter a faca. Tirar sangue. Não sei pra que...

**Zé Formoso** – A Mulata vai aparecer nua!

**Batinga** – Como?

**Zé Formoso** – Vamos ver! Vamos ver!

**Quarto Trabalhador** – Não entendo.

**Zé Formoso** – Se for a mula-de-padre, aparece a mulher nua. Por isso, o negro vai ferir ela. O sangue correndo a mulher aparece. Vamos ver!

**Primeiro Trabalhador** – Te arrenego!

**Batinga** – Acabe com isso, Zé!

**Zé Formoso** (*Olhando para o alto.*) – O dia vai nascer! Se ele não ferir logo... o dia vai nascer!

**Quinto Trabalhador** – Que tem?

**Zé Formoso** – Ela se desencanta! (*Gritando.*) Mete a faca nela, negro!

(*Continuando o grito de Zé Formoso, o galo canta pela terceira vez. De fora parte outro grito – do Negro – e várias vozes fazem coro. Recomeça o galope. É a mula que foge, com o raiar do dia e o cantar do galo. O galope vai se perdendo.*)

**Zé Formoso** (*Pulando de raiva.*) – E eu não vi a mulher nua! Não vi a mulher nua!

**Batinga** (*Pegando-o pelo braço.*) – Acabe com isso, homem!

**Zé Formoso** – Negro safado! Não teve coragem de ferir a mula. Demorou muito!  
**Segundo Trabalhador** (*Entrando, apressado.*) – Entupiu no oco do mundo!

*(Os homens guardam silêncio. O galope já se extinguiu, mas o gemido da almanjarra volta a ser ouvido. O Negro entra, cabisbaixo, uma faca na mão. Os outros não dizem nada.)*

**O Negro** (*Uma grande tristeza na voz.*) – Era ela...

**Primeiro Trabalhador** – Era?

**O Negro** – E eu não vi a mulher nua... Faz tanto tempo que não vejo mulher nua...

**Zé Formoso** – Por que não meteu a faca nela?

**O Negro** – Porque...

**Zé Formoso** – A gente também queria ver.

**O Negro** (*Num berro tremendo.*) – Eu tive medo! Eu tive medo! Eu tive medo! (*Vai gritando como um louco.*)

**O Narrador**

Os negros contaram suas velhas histórias  
Na aurora que veio no canto dos galos.  
E a luz das estrelas ficou mais vermelha  
Lá em cima das nuvens, tremendo e brilhando  
Porque o sangue rubro da mula-mulata  
Já corre na estrada da lua sedenta  
Enquanto a assombrada galopa na noite  
Na noite de sangue, que vai-se acabando.

## **Ballet das Beatas**

Estamos chegando ao fim do mistério. Quando o pano se abre, vemos o mesmo cenário do **Primeiro Quadro**, apenas a luz fria da madrugada está-se insinuando dentro do quarto. O santuário continua com as velas acesas e o santo cresceu desmedidamente. Sombras se projetam por todos os lados. Umas são móveis. Outras imóveis. Se prestarmos bem atenção haveremos de verificar que as primeiras se agitam sem cessar: são as **Beatas**. À essa hora da manhã, não somente por hábito, mas por pressentirem que alguma coisa de anormal se desenrolou durante a noite, elas já correram para a casa do **Padre**. E esperam que a coisa apareça. Não sabem bem o que seja, mas esperam. Talvez nada tenha acontecido, mas o instinto das **Beatas** raramente se engana. O grupo é compacto a um canto da cena. Agitam-se, mas não saem de um círculo, cochichando sem que se ouçam vozes, rostos em expectativa, as mãos contando histórias, assim como moscas em cima de um torrão de açúcar. A princípio o desenho da dança, com as **Beatas** apenas, é um presságio, os pressentimentos se delineiam somente. Como os seus movimentos, os sons são apenas perceptíveis, quase são adivinhados em vez de ouvidos. Mas com o toque de sinos e a espera da entrada do **Padre**, as atitudes tornam-se mais marcadas, os movimentos mais acentuados. Acabou-se o encantamento do torrão de açúcar e as moscas se agitam de um lado para o outro, tomam conta da cena, correm para todos os lados. Revelam intrigas, recalques, ciúmes, mexericos. As suas bocas, sem emitirem som, vão do ó ao í. Ora formam grupos, ora duas segredam separadas das outras. Mas esperam. De vez em quando saem das suas preocupações mesquinhas e escutam. Os ouvidos são como antenas de rádio e os braços parecem querer puxar fios invisíveis. Depois de cada escuta tornam-se mais impacientes e mais maldosas também.

A vida de uma cidadezinha do interior, no Nordeste, tem nelas as suas marcas. Marcas de café pedido por empréstimo, ao vizinho, por cima dos muros; de remédios emprestados contra dores de barriga; do conhecimento íntimo da maioria dos paroquianos: das suas noites maldormidas, dos seus passos em falso, dos seus arrotos, dos escândalos de quartos alheios. Talvez seja por isso que procurem o Padre. Que não saem de sua casa. Que vão esperá-lo antes da missa e acompanham-no em procissão. Que não deixam o pobre com um minuto de sossego. Por isso, também, farejam um deslize na vida do pastor. Com o seu faro já acostumado, elas têm a certeza de que, dessa vez, aconteceu alguma coisa. Não dormiram durante toda a noite. De olhos pregados nas telhas esperaram o primeiro sinal de claridade e logo que o viram, sem combinação prévia se encontraram no largo da igreja e, sem uma palavra, invadiram a casa do vigário. Nessa atmosfera, já sabem que alguma coisa, realmente, aconteceu. Esperam. Todos os seus movimentos dizem isso, apenas não refletem o que será. Mas é uma novidade. Uma coisa nunca vista. Ainda não acontecida na cidadezinha. Sem que cesse a música, aparece o ruído da carreira da mula. Ainda de muito longe, mas distinto. É um choque. As **Beatas** voltam-se, em primeiro lugar, para o lado onde se presume esteja o quarto do **Padre**. Fazem gestos umas para outras, como indicando que já sabem do acontecido, riem descaradamente e torcem-se de ciúmes. Depois, como os índios, batem na boca, levantam os braços e dançam em círculo. O galope é cada vez mais perceptível. Mas as **Beatas** já não prestam atenção a ele. Cada uma dança para si mesma, alheada do mundo exterior, dando evasão a pensamentos ocultos. O ruído que se ouve agora, através da música, é o de uma parada brusca de cascos em disparada. E a **Mulata** surge. As **Beatas** recuam, com as mãos afastando a figura, ora riem, ora deixam o medo ou o horror ou o ciúme aparecer na fisionomia. A **Mulata** está irreconhecível. Os cabelos desgrenhados caem-lhe sobre os ombros, o rosto meio eqüino – lembro o uso da máscara – está todo cortado da chibata e os ombros nus mostram sangue ainda vivo. Nos seus olhos já se adivinha a morte. Cambaleia à entrada e, desamparadamente, dança como quem se despede de tudo.

Com movimentos lentos e desordenados.

Não há um ritmo certo, dir-se-ia que a terra a chama.

De vez em quando um sopro de vida parece animar o seu corpo, porém a mão da morte dá-lhe tapa na cabeça e ela quer sucumbir de vez, acabar com tudo, esquecer. Mas vem um sopro de vitalidade e mesmo contra a sua vontade os movimentos se reiniciam. Ignora a presença das **Beatas**, novamente nos cochichos, a um canto. Num dado momento a **Mulata** ergue a cabeça resolutamente, como quem se lembra da salvação e olha para o quarto do **Padre**. Então o seu corpo se perfila em parada militar e prepara-se para o assalto. Duas vezes tenta a investida e duas vezes fracassa. Num último esforço corre para a frente. Não é uma corrida espontânea, mas uma coisa semelhante a um pesadelo. As **Beatas** adivinham a sua intenção porque barram a entrada do quarto, expulsando-a e ela volta desorientada, cada vez mais desamparada, mais perto da morte. No princípio da queda avista o santuário e se arrastando dirige-se para lá. Novamente, as **Beatas** proíbem a sua chegada. Então é o fim. Ainda quer aprumar-se, levantar a cabeça, mas a morte pesa como chumbo e arrasta-a para o chão. Cai. Como possessas, as **Beatas** dão um grito de alegria, de amor em vitória. De ódio também e lançam-se contra o corpo como cachorras esfomeadas. Não tocam nele, mas as suas evoluções em volta da morta indicam que estão no domínio completo das suas forças. Enquanto bailam, o galope começa forte e vai-se afastando cada vez mais, até desaparecer. É a morte completa do encantamento. Acabou-se o mistério. Música quase de jazz e movimentos cada vez mais rápidos e violentos das **Beatas**. Não tarda que o **Padre** apareça para rezar sobre o corpo. O dia já nasceu de todo e os sinos tocam.

FIM

## Cântico dos Cânticos

1 [O cântico dos cânticos. De Salomão.]

“Que ele me beije”

Ela

2 Que ele me beije com os beijos de sua boca! São melhores que o vinho teus amores,  
3 como a fragrância dos teus refinados perfumes. Como perfume derramado é o teu nome, por isso as adolescentes enamoram-se de ti.

4 Leva-me atrás de ti. Corramos! Que o rei me introduza nos seus aposentos: exultemos e alegremos-nos contigo, celebrando teus amores, melhores que o vinho. Com razão elas te amam.

5 Sou morena, sou formosa, mulheres de Jerusalém, como as tendas de Cedar, como os tapetes de Salmá.

6 Não me olheis com desdém, por eu ser morena, pois foi o sol que mudou minha cor. Meus irmãos irritaram-se comigo e me puseram de guardiã das vinhas, mas a minha própria vinha não guardei.

7 Mostra-me, ó amor de minha alma, onde pastoreias, onde repousas ao meio-dia, para que eu não comece a vaguear atrás dos rebanhos de teus companheiros.

Coro

8 Se não sabes, ó mais bela entre as mulheres, vai seguindo as pegadas dos rebanhos, e apascenta os teus cabritos junto às tendas dos pastores.

Ele

9 A uma potranca das carruagens do Faraó eu te comparo, ó minha amada.

10 São belas as tuas faces entre os brincos e teu pescoço, rodeado de colares.

11 Faremos para ti brincos de ouro com filigranas de prata.

Ela

12 Enquanto o rei estava no seu divã, meu nardo exalou o seu perfume.

13 Meu amado é para mim como um feixe de mirra que pousa entre meus seios.

14 Meu amado é para mim como um cacho de alfena das vinhas de Engadi.

Ele

15 Como és bela, minha amada, como és bela, com teus olhos de pomba!

Ela

16 Como és belo, meu amado, como és encantador! Nosso leito está florido,  
17 de cedro são as vigas de nossas casas, de cipreste, o nosso teto.

21 Eu sou a flor do campo e o lírio dos vales.

Ele

2 Como o lírio entre espinhos, assim é minha amada, entre as moças.

Ela

3 Como a macieira entre as árvores dos bosques, assim é o meu amado, entre os moços.  
À sombra de quem eu tanto desejara me sentei, e seu fruto é doce ao meu paladar.

4 Ele me introduziu na sua adega, e a sua bandeira sobre mim é Amor!

5 Sustentai-me com bolos de uvas, revigorai-me com maçãs, porque desfaleço de amor.

6 Sua mão esquerda está sob minha cabeça e sua direita me abraça.

7 Eu vos conjuro, mulheres de Jerusalém, pelas corças e gazelas do campo, que não  
desperteis nem façais acordar a amada, até que ela o queira. “É a voz de meu amado”

Ela

8 É a voz do meu amado! Ei-lo que vem, saltando pelos montes, pulando por sobre as  
colinas.

9 Meu amado parece uma gazela, um filhote de corça. Ei-lo de pé atrás do muro, espiando  
pelas janelas, observando através das grades.

10 Meu amado me fala assim:

3

Ele

“Levanta-te, minha amada, minha rola, minha bela, e vem!

11 O inverno passou, as chuvas cessaram e já se foram.

12 Aparecem as flores no campo, chegou o tempo da poda, a rola já faz ouvir seu canto  
em nossa terra.

13 A figueira produz seus primeiros figos, soltam perfume as vinhas em flor. Levanta-te,  
minha amada, minha bela, e vem!

14 Minha rola, que moras nas fendas da rocha, no esconderijo escarpado, mostra-me o teu  
rosto e a tua voz ressoe aos meus ouvidos, pois a tua voz é suave e o teu rosto é lindo!”  
coro?

15 Pegai as raposas, as pequenas raposas que devastam as vinhas, pois nossas vinhas estão  
em flor.

Ela

16 O meu amado é todo meu e eu sou dele. Ele é um pastor entre os lírios

17 até que surja o dia e fujam as sombras. Volta, meu amado, imita a gazela e o filhote da corça por sobre os montes de Beter.

“Procurei o amado”

Ela

3

1 Em meu leito, durante a noite, procurei o amado de minha alma. Procurei-o, e não o encontrei.

2 Vou, pois, levantar-me e percorrer a cidade, pelas ruas e pelas praças, procurando o amado de minha alma. Procurei-o, e não o encontrei.

3 Encontraram-me os guardas, que faziam a ronda pela cidade: “Acaso vistes, vós, o amado de minha alma?”

4 Pouco depois de ter passado por eles, encontrei, afinal, o amado de minha alma. Segurei-o e não o soltarei, até que o introduza na casa de minha mãe, no aposento daquela que me concebeu.

Ele

4

5 Eu vos conjuro, mulheres de Jerusalém, pelas corças e gazelas dos campos, que não desperteis nem façais acordar a amada, até que ela o queira.

coro

6 Que é isto que sobe pelo deserto como leve coluna de fumaça, exalando incenso e mirra e toda espécie de pó aromático?

7 – É a liteira de Salomão! Rodeiam-no sessenta guerreiros dentre os mais valentes de Israel,

8 todos armados de espada e muito treinados para a guerra, cada um levando a espada sobre a coxa por causa dos temores noturnos.

9 O rei Salomão mandou fazer para si um palanquim de madeira do Líbano:

10 as colunas, mandou fazê-las de prata; o espaldar, de ouro e o assento, de púrpura; no seu interior, um estrado de ébano. Mulheres de Jerusalém,

11 saí para ver, mulheres de Sião, o rei Salomão com seu diadema: assim o coroou sua mãe no dia do seu casamento, dia da alegria do seu coração.

Ele

4

1 Como és formosa, minha amada, como és formosa: teus olhos são como os das pombas através do teu véu; teus cabelos, como um rebanho de cabras que vêm descendo dos montes de Galaad;

2 teus dentes, como um rebanho de ovelhas tosquiadas que sobem do lavadouro: todas com filhotes gêmeos, nenhuma estéril entre elas.

3 Teus lábios são como uma fita escarlate e tua fala é doce; como a metade da romã, assim as tuas faces através do teu véu.

4 Teu pescoço é como a torre de Davi edificada com baluartes; dela pendem mil escudos, toda a armadura dos heróis.

5 Teus dois seios são como dois filhotes, gêmeos de uma gazela, pastando entre os lírios.

6 Enquanto não surge o dia e não fogem as sombras, vou ao monte da mirra e à colina do incenso.

7 És toda formosa, ó minha amada, e não há mancha em ti.

8 Vem do Líbano, minha esposa, vem do Líbano e entra; olha do cume do Amaná, dos cimos do Sanir e do Hermon, das cavernas dos leões e das montanhas dos leopardos.

5

9 Feriste meu coração, ó minha irmã e esposa, feriste meu coração com um só dos teus olhares, com uma só das jóias do teu colar!

10 Como são belos os teus amores, ó minha irmã e esposa, melhores, os teus amores, do que o vinho, e o odor dos teus perfumes supera todos os aromas.

11 Teus lábios, minha esposa, são favo que destila o mel; sob a tua língua há mel e leite, e o perfume de tuas vestes é como o perfume do Líbano.

12 És um jardim fechado, minha irmã e esposa, jardim fechado e fonte lacrada;

13 teus rebentos são um jardim de romãs com frutos excelentes, de alfena com nardo,

14 nardo e açafreão, canela e cinamomo, com todas as árvores de incenso, mirra e aloés, com todos os melhores bálsamos.

15 A fonte dos jardins é como um manancial de água corrente que flui do Líbano com ímpeto.

16 Desperta, vento do norte e vem, vento do sul: soprai no meu jardim, para que se difundam os seus aromas.

Ela

5

1 Venha o meu amado ao seu jardim e saboreie os seus melhores frutos.

Ele

Já vou ao meu jardim, ó minha irmã e esposa, e aí colho minha mirra com meus aromas; aí sorvo o favo com o mel e bebo o vinho com meu leite.

Coro

Comei, amigos, bebei e inebriai-vos, meus caros! “Eu durmo, mas meu coração vigia”

Ela

2 Eu durmo, mas meu coração vigia. É a voz do meu amado a bater:

Ele

“Abre-me, ó minha irmã e amada, minha pomba, minha imaculada, pois minha cabeça está cheia de orvalho e meus cabelos, do sereno da noite”.

Ela

6

3 “Tirei minha túnica; vou vesti-la de novo? Lavei meus pés; vou tornar a sujá-los?”

4 Meu amado desliza a mão pela abertura e meu ventre na hora estremece.

5 Levanto-me para abrir ao amado: minhas mãos destilam a mirra e meus dedos, cheios de mirra escolhida, seguram a maçaneta da fechadura.

6 Então abri ao amado: mas ele se afastara e passara adiante. Minha alma se derreteu, porque

partira; procurei-o e não o encontrei, chamei-o, e não me respondeu.

7 Encontraram-me os guardas que faziam a ronda da cidade: bateram em mim e me feriram, arrancaram-me o manto as sentinelas das muralhas.

8 Eu vos conjuro, mulheres de Jerusalém: se encontrardes meu amado, o que lhe direis? –

“Que eu desfaleço de amor!”

Coro

9 Que tem o teu amado mais que os outros, ó mais bela das mulheres? Que tem o teu amado

mais que os outros, para que assim nos conjures?

Ela

10 Meu amado é claro e corado, inconfundível entre milhares.

11 Sua cabeça é ouro puro e os anéis de seus cabelos, como cachos de palmeira, negros como o corvo.

12 Seus olhos são como pombas à beira dos riachos, lavadas em leite e repousando junto a torrentes borbulhantes.

13 Suas faces são como canteiros de aromas, como tufos de unguentos; seus lábios, como lírios, destilando mirra escolhida.

14 Suas mãos são torneadas em ouro, cheias de jacintos; seu ventre é marfim lavrado, guarnecido de safiras.

15 Suas pernas são colunas de mármore sustentadas sobre bases de ouro; seu aspecto é como o do Líbano, alto como os cedros.

16 Seu paladar é só doçura e todo ele é desejável: tal é o meu amado e ele é quem me ama, ó mulheres de Jerusalém.

#### Coro

6

7

1 Para onde foi o teu amado, ó mais bela das mulheres? onde se escondeu o teu amado, para que o procuremos contigo?

#### Ela

2 Meu amado desceu ao seu jardim, ao canteiro dos aromas, para apascentar nos jardins e colher os lírios.

3 Eu sou para o meu amado e meu amado é para mim, ele que apascenta entre os lírios.  
“Tu és bela, minha amada”

#### Ele

4 Tu és bela, minha amada, como Tersa, formosa como Jerusalém, terrível como um exército em linha de batalha.

5 Afasta de mim teus olhos, pois eles me perturbam. Teus cabelos são como um rebanho de cabras que vêm descendo de Galaad.

6 Teus dentes, como um rebanho de ovelhas que saíram do lavadouro; todas com filhotes gêmeos, sem que haja uma estéril entre elas.

7 Como a metade da romã, assim as tuas faces através do teu véu.

8 Sessenta são as rainhas e oitenta, as concubinas e não têm número as adolescentes;

9 mas uma só é a minha pomba, minha perfeita, única para sua mãe, a escolhida de quem a

concebeu. As moças a viram e a proclamaram venturosa; viram-na as rainhas e as concubinas, a louvaram:

Coro

10 Quem é esta que avança como a aurora que desponta, bela como a lua, incomparável como o sol, terrível como um exército em linha de batalha?

Ela

11 Desci ao jardim das nogueiras para ver os frutos dos vales e verificar se a vinha já havia florido e se já tinham germinado as romãs.

12 Meu espírito não percebeu quando ele me assentou na carruagem do príncipe do meu povo.

Coro

8

7

1 Vira, vira, Sulamita, vira, vira, para que possamos ver-te! Por que olhais para a Sulamita, entre dois coros a dançar?

Ele

2 Quão belos são teus pés nas sandálias, ó filha de príncipe! Os contornos dos teus quadris são como colares, fabricados por mãos de artista.

3 Teu umbigo é uma taça torneada onde nunca faltará vinho de qualidade; teu ventre é um monte de trigo, cercado de lírios.

4 Teus dois seios são como dois filhotes de cervo, gêmeos de gazela,

5 e teu pescoço é como uma torre de marfim. Teus olhos são como as piscinas de Hesebon, junto à porta de Bat-Rabim; e teu nariz é como a torre do Líbano, que aponta na direção de Damasco.

6 Tua cabeça é como o Carmelo e teus cabelos têm a cor da púrpura, prendendo o rei com os seus anéis.

7 Quão bela e quão encantadora és tu, ó querida, entre as delícias!

8 Teu talhe assemelha-se ao da palmeira e teus seios, a cachos.

9 Eu disse: “Subirei à palmeira e colherei seus frutos!” E teus seios serão como cachos de uva e o perfume da tua boca, como o das maçãs.

10 Teu paladar será como vinho excelente...

Ela

...digno de ser bebido por meu amado e degustado por seus lábios e dentes. “Eu sou para meu amado”

Ela

11 Eu sou para meu amado e seu desejo é para mim.

12 Vem, amado, saiamos para o campo, pernoitemos nas aldeias:

13 de manhã iremos logo para as vinhas, a ver se a videira floresceu, se as flores estão-se abrindo, se floresceram as romãzeiras: ali te darei os meus amores.

14 As mandrágoras espalharam seu perfume: às nossas portas, todos os melhores frutos, novos e velhos, guardei para ti, ó meu amado.

9

Ela

8

1 Quem me dera fosses meu irmão, amamentado aos seios de minha mãe, para que eu pudesse encontrar-te fora e beijar-te, sem que ninguém me despreze!

2 Eu te agarraria e te conduziria à casa de minha mãe: ali me ensinarias e eu te daria um copo de vinho aromatizado e o suco de minhas romãs.

3 Sua esquerda está sob a minha cabeça e sua mão direita me abraça.

Ele

4 Eu vos conjuro, mulheres de Jerusalém, a que não perturbeis nem façais despertar a amada, até que ela o queira. “O amor é forte como a morte”

Coro

5 Quem é esta que sobe do deserto, apoiada no seu amado?

Ela

Debaixo da macieira te despertei: ali te deu à luz tua mãe, ali te deu à luz quem te concebeu.

6 Guarda-me como o sinete sobre teu coração, como o sinete, sobre teu braço! Porque o amor é forte como a morte e é cruel, como o Abismo, o ciúme: suas chamas são chamas de fogo, labaredas divinas.

7 Águas torrenciais não puderam extinguir o amor, nem rios poderão afogá-lo. Se alguém oferecesse todas as riquezas de sua casa para comprar o amor, como total desprezo o tratariam.

Coro

8 Nossa irmã é pequena, e ainda não tem seios: que faremos com nossa irmã, no dia em que lhe pedirem a mão?

9 Se ela fosse um muro, construiríamos em cima baluartes de prata; se fosse uma porta, nós a guarneceríamos com tábuas de cedro.

Ela

10

10 Sou uma muralha e meus seios são como torres: desde então tornei-me, diante dele, como quem encontra a paz.

Ele

11 Salomão possuía uma vinha em Baal-Hamon. Entregou-a a vinhateiros, e cada um traz mil moedas de prata pelos seus frutos.

12 Minha vinha está ao meu dispor: mil moedas para ti, Salomão, e duzentas, para os que guardam os seus frutos.

13 Tu, que habitas nos jardins, os amigos te escutam: faze-me ouvir tua voz!

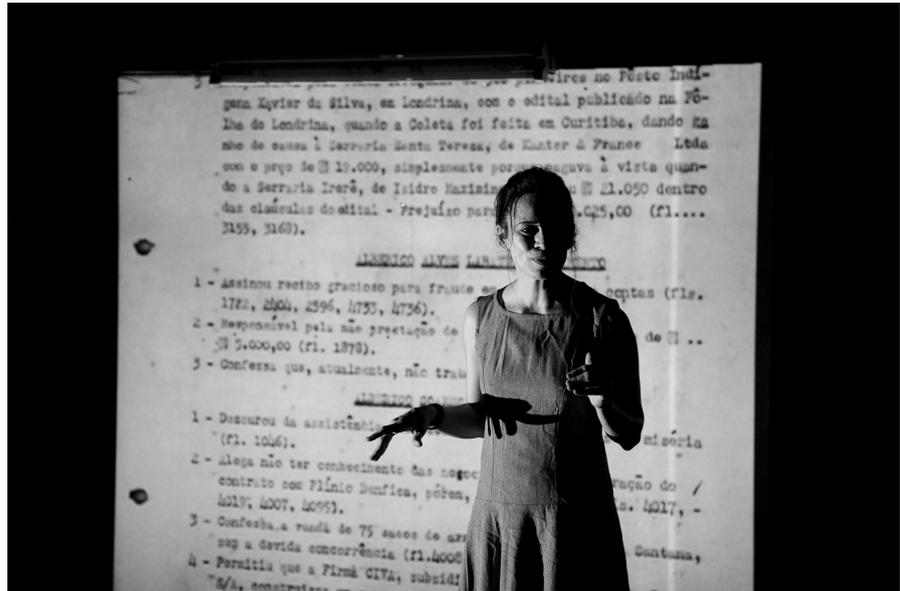
Ela

14 Foge, amado, imitando a gazela ou o filhote da corça, por sobre os montes perfumados.



# EXPERIMENTO III - QUANDO OLHEI, ERA TURVO O QUE SE VIA... - Fotos

Thiago Liberdade





## EXPERIMENTO III - QUANDO OLHEI, ERA TURVO O QUE SE VIA... - Texto / Links

LINKS:

Ensaaios / Laboratórios

[https://www.youtube.com/playlist?list=PLmLx2noxMkv2Sse-Qkg9ZExaxiPXg\\_Ud&disable\\_polymer=true](https://www.youtube.com/playlist?list=PLmLx2noxMkv2Sse-Qkg9ZExaxiPXg_Ud&disable_polymer=true)

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLmLx2noxMkv2cVi9P-CfwOYexJcLzKtXD>

Fotos Espetáculo

<https://drive.google.com/open?id=IsVVJu04Krh07hIYztpECX3t53yQRAzwC>

TEXTO FINAL – PORTO

### (PROJEÇÃO DO TEXTO ABAIXO)

No começo de tudo, quando não havia tempo ainda, havia Yamandu.

Yamandu é “o silêncio que tudo ilumina”, é o ancestral de todos os ancestrais.

Num determinado dia, dentro da sua própria luminosidade, Yamandu, que é mais que qualquer sol, quis conhecer a dimensão de si mesmo. Foi quando ele se encolheu, dentro do Grande Início, transformando-se em uma coruja, a coruja primordial, e dentro da Grande Noite, percebeu sua vastidão.

Depois, Yamandu se transformou num colibri, Mainu, na língua guarani, e voando velozmente em todas as dimensões, teve por vontade conhecer a totalidade de si, transformando-se, agora, em um gavião real, Macauã, e voando ainda mais longe, o que o fez pensar: nesta vastidão é preciso criar mundos.

Foi então que ele cantou e do seu canto as estrelas começaram a nascer. E ele cantou ainda mais e enquanto isso, os mundos todos eram criados. Yamandu então recolheu-se novamente dentro de si mesmo e se transformou num Grande Sol. E do ventre desse Grande Sol, Coaracy, é que nasceu Tupã.

Tupã, nascido do próprio coração de Yamandu, começou a cantar ajudando a criar novos mundos. Mas um dia Tupã sonhou com a nossa Mãe Terra. Foi quando ele criou do seu próprio pensamento um petengua. Petengua é um cachimbo sagrado. E através do petengua ele soprou o espírito da futura Mãe Terra que ficou viajando pelo espaço, se alongando, até se transformar numa serpente luminosa e prateada.

Depois de tanto vagar, a Mãe Terra escolheu um lugar e disse: É aqui.

E naquele lugar ela se enrodilhou e adormeceu.

Algum tempo depois, Tupã foi seguindo o rastro do espírito da Terra que havia sido deixado pelo espaço, no grande céu, até chegar ao lugar onde ela havia escolhido para adormecer e sonhar. Então Tupã, do seu próprio coração, criou o nosso primeiro ancestral, Nhandrovussu.

Esse primeiro ser humano não conseguindo habitar o mundo físico, por ser alado, luminoso, semelhante a um pássaro, retornou a Tupã e perguntou: Como faço para habitar esse mundo?

Tupã respondeu: Procure nas quatro direções. Em cada uma você vai encontrar um Nhendejara, um mestre que irá ensiná-lo como habitar esse mundo físico.

Nhandrovussu, retornando à Terra, logo encontrou uma pedra, e disse para ela: Pedra você pode me ensinar a viver aqui na terra?

Ela responde: Claro que posso. Entra em mim, que você vai aprender.

Nhandrovussu entra na rocha e medita na terra, pois a rocha fazia meditação. Ele experimenta o corpo físico da rocha e diz: Ah, então isso é viver na terra! E a rocha responde: Muito bem, você já aprendeu, agora pode sair.

Na direção Sul, Nhandrovussu encontrou uma palmeira e também perguntou se ela poderia ensiná-lo a viver na terra. Nhandrovussu se torna então uma palmeira, se enraíza na terra. E percebendo o que era viver na terra, sai em busca de outros mestres.

No Norte, Nhaderovussu encontra a primeira onça ancestral, Yauaretê. E repetindo as mesmas perguntas e recebendo as mesmas respostas, se torna uma onça. Pela primeira vez ele caminha pela terra, sente o cheiro, vê, corre. Então ele fala: Ah, então é isso! E a onça diz: Pronto, você já aprendeu. Pode sair, siga seu caminho.

Vagando de um lado a outro, encontra uma montanha, ao leste. Olha para o alto e vê que nela tinha uma gruta de onde saía uma luz que lhe chamou a atenção. Ele sobe...

Ao entrar na gruta, Nhanderovussu vê que aquela luz saía de uma serpente prateada. Uma serpente que não causava medo, mas serenidade. Ele fala: Serpente, você pode me ensinar a viver aqui na Terra? Ela diz: Claro, eu sou o espírito da Terra.

A serpente começa, então, a caminhar em círculos, acumulando do chão o barro, formando duas pernas, quadris, tronco, braços, um molde, que é o do primeiro ser humano. A mãe Terra, que nós chamamos de Nhandessi, diz: Entra aqui que você vai aprender a viver na terra. Ele se encaixa naquele molde, a mãe terra coloca dois cristais, que são os olhos, e fala: Vai lá fora que você verá o que é a terra.

Quando ele sai, olha do alto da montanha e acha tudo maravilhoso, porque ele ainda não tinha visto a terra com olhos cristalinos. Tinha visto com olhos de onça, que é diferente. E então o coração de Nhanderovussu entoa um belo canto.

A mãe Terra, ainda diz para ele: Junto com o que te dei, você está levando meus dons. Os dons da terra, da água, do fogo e dos ventos.

E o que faço com esses dons?, pergunta Nhanderovussu.

Com esses dons você me ajudará no mundo a fazer novas formas de vida. O que você quiser, diz a serpente.

Mas como?, pergunta Nhanderovussu.

Através das palavras. Tudo o que sair da sua boca é um espírito vivo. Mas atenção, cuidado com o que pensa e com o que fala, pois o que você pensar e falar irá acontecer. Atenção em cada palavra!, responde a serpente.

Nhanderovussu agradece os ensinamentos da Mãe Terra e fica pensando em tudo aquilo enquanto caminhava olhando toda a criação que Tupã, seu pai, havia deixado: as montanhas, o céu, o chão.

De repente, ele olha para o céu azul e diz: Arara!

E da palavra "arara" nasce o primeiro pássaro azul.

Ele fica espantado e diz: Arararuna!

E nasce a arara vermelha.

Da sua boca nasceram muitos pássaros. E os pássaros nasciam e voavam. E foi falando muitos nomes também que nasceram peixes. Apapá, Aruanã, Curimatã, Curimbatá, Tucupi.

Nhanderovussu olha para o lado e diz: Panambi!

E nasce assim a primeira borboleta.

Ele foi cantando, cantando, cantando nomes. Até o dia que ele acreditou que todos os seres estavam criados: os seres das águas, os seres do céu, os seres da terra.

Passado algum tempo, Nhanderovussu retornou à gruta e falou: Nhandessi, vim devolver o corpo e os dons que você me deu para viver na terra. Eu tive a onça, a palmeira e a pedra e tudo isso eu devolvi. Já aprendi a viver aqui e agora quero voltar para a terra de meu pai, Tupã.

Ela respondeu: Pode ficar com esse presente, esse corpo é seu para sempre. Pode ficar o tempo que quiser e, quando se cansar, é só fazer uma cova e lá deixá-lo. Isto pode ser feito em qualquer lugar, não precisa vir aqui para devolvê-lo.

E assim foi feito. Nhanderovussu desceu e continuou a cantar. Cantou durante muito tempo, cantou muitas coisas. Muitas vidas nasceram. Até um dia em que ele disse: Agora eu vou.

Nhanderovussu abriu então um espaço numa clareira na floresta, entregou o corpo que a mãe Terra havia lhe dado nesse espaço e ficou somente o seu espírito. E voou se transformando no Sol.

Esse Sol que nós vemos hoje é Nhanderovussu, nosso primeiro ancestral.

*(música alguém cantando)*

(Em pé, ao lado da mesa)

Essa narrativa quem me contou foi uma professora de História que tive na escola.

As palavras que vocês ouvirão nesta noite, em sua maioria, não são minhas.

Elas são roubadas. Roubadas de documentos históricos, de cartas, de testemunhos.

“Eu sou o resto. Aquilo que não foi roubado.”

Isso, eu escutei em um espetáculo.

“Eu estou aqui, porque um dia vocês estiveram lá.”

Isso, eu li na camisa de um africano em plena *champs elysees*.

Eu não sinto constrangimento algum em roubar histórias.

Se um dia, alguém chegou em minha terra e arrancou todas as minhas riquezas sem nada acontecer em troca, quem seria eu para ter vergonha de roubar narrativas.

Um relatório, por exemplo.

Um relatório que testifica a maneira como toda uma população tem sido dizimada ao longo dos anos. De muitos anos. De 518 anos.

Há também palavras que prefiro não roubar. Aborígenes, Selvagens, Primitivos.

Índio é uma palavra tão bonita, não é?

Índio. Índio.

(*quebra – vem à frente*)

Eu iniciei a pesquisa desse trabalho no dia 07 de outubro de 2018.

Enquanto eu preparava as malas para vir a Portugal, a maioria dos brasileiros organizava seu título para o primeiro turno das eleições.

Minha rota era inversa à dos portugueses no *achamento*. Saí do Brasil, realizei escala em Cabo Verde e apenas oito horas depois aterrissei em Lisboa.

Eu imaginava com esse trabalho que ia “botar pra quebrar”, dizer algumas verdades ao povo português. Mas ainda no 07 de outubro, dia de minha chegada, metade das minhas expectativas caíram por terra, quando milhões de brasileiros levaram o capitão da reserva, o inominável, ao segundo turno.

Pousando num país que não era o meu, procurei um campo de abordagem para o tema que eu tinha proposto criar uma obra, a ideia do *Bons Colonizadores*.

Eu queria, de alguma maneira, encontrar culpados para a merda do que ainda somos.

Meu país à beira do abismo e eu querendo pensar sobre o dos outros.

Foi só com o resultado do segundo turno que decidi mudar os rumos da investigação.

57 milhões de votos meu camarada, não é pouco não...

A história constantemente esquecida, vilipendiada, apagada, merecia, sim, ser revisitada. A história do *meu* país e do que nele foi feito.

Ambígua e contingente como é, a fronteira entre *o que* aconteceu e aquilo que se *diz* que aconteceu é necessária, não é?

Em um momento em que as emoções e convicções pessoais passaram a ter mais importância que os fatos objetivos, as narrativas assumiram os campos em disputa. O enganosamente simples prevaleceu sobre o honestamente complexo. A verdade então assumiu importância secundária.

Dentre tantos documentos lidos para esse trabalho, encontrei um que revirou minhas entranhas.

Um relatório, esquecido, escondido, que achavam ter sido queimado em um incêndio... que se ligava em particular a uma frase que não saía da minha cabeça: "Se eu assumir como presidente da República, não haverá um centímetro a mais para demarcação"

*(Vai até a bancada e pega documento)*

Exmo Sr. Ministro

Foi a presente Comissão constituída pela portaria nº 239/67, de V. Exa., para apurar irregularidades no Serviço de Proteção aos índios. Substituí a de nº 154/67, integrada pelos mesmos membros, encarregada de apurar irregularidades naquela Repartição, apontadas pela Comissão Parlamentar de Inquérito a ela referente.

Os fatos

Vieram os fatos ao conhecimento desse Ministério através de ofício do Exmo. Sr. Chefe da Casa Civil da Presidência da República, encaminhando o resultado das investigações e conclusões daquela CPI.

Devido às graves denúncias, ali contidas, V. Exa. houve por bem constituir Comissão de Inquérito para cumprir o que preceitua a Lei e punir os culpados.

As provas

Instalada no dia 3 de novembro de 1967, conforme ata respectiva, esta Comissão de Inquérito começou a produzir a prova testemunhal e documental.

Ouviram-se dezenas de testemunhas, juntaram-se centenas de documentos nas várias unidades da Sede e das cinco inspetorias visitadas.

Pelo exame do material, infere-se que o Serviço de Proteção aos Índios foi antro de corrupção inominável durante muitos anos.

O índio, razão de ser do SPI, tornou-se vítima de verdadeiros celerados, que lhe impuseram um regime de escravidão e lhe negaram um mínimo de condições de vida compatível com a dignidade humana.

É espantoso que exista na estrutura administrativa do País repartição que haja descido a tão baixos padrões de decência. E que haja funcionários públicos, cuja bestialidade tenha atingido tais requintes de perversidade. Venderam-se crianças indefesas para servir aos instintos de indivíduos desumanos. Torturas contra crianças e adultos, em monstruosos e lentos suplícios, a título de ministrar justiça.

(...)

Reafirmamos que parece inverossímil haver homens, ditos civilizados, que friamente possam agir de modo tão bárbaro.

Nesse regime de baração e cutelo viveu o SPI muitos anos. A fertilidade de sua cruenta história registra até crucificação, os castigos físicos eram considerados fato natural nos Postos Indígenas.

Os espancamentos, independentes de idade ou sexo, participavam da rotina e só chamava a atenção quando, aplicados de modo exagerado, ocasionavam a invalidez ou a morte.

Havia alguns que requintavam a perversidade, obrigando pessoas a castigar seus entes queridos. Via-se, então filho espancar mãe, irmão bater em irmã e, assim por diante.

O "tronco" era, todavia, o mais encontradiço de todos os castigos, imperando na 7ª Inspetoria.

Consistia na trituração do tornozelo das vítimas, colocado entre duas estacas enterradas juntas em ângulo agudo. As extremidades, ligadas por roldanas, eram aproximadas lenta e continuamente.

(...)

Sem ironia pode-se afirmar que os castigos de trabalho forçado e de prisão em cárcere privado representavam a humanização das relações índio-SPI.

(...)

Houve postos em que as parturientes eram mandadas para o trabalho dos roçados em dia após o parto, proibindo-se de conduzirem consigo os recém-nascidos. O tratamento é, sem dúvida, muito mais brutal do que o dispensado aos animais, cujas fêmeas sempre conduzem as crias nos primeiros tempos.

Por outro lado, a legislação que proíbe a conjunção carnal de brancos com índios já não era obedecida e dezenas de jovens "caboclas" foram infelicitadas por funcionários, algumas delas dentro da própria repartição.

Mas não paravam por aí os crimes contra os indefesos indígenas.

O trabalho escravo não era a única forma de exploração. Muito adotada também era a usurpação do produto do trabalho. Os roçados laboriosamente cultivados eram sumariamente arrebatados do miserável sem pagamento de indenização ou satisfação prestada.

(...)

Não se pode avaliar o prejuízo causado ao SPI e aos indígenas diretamente durante tantos anos de orgia administrativa. Não temos capacidade para estimá-lo, mesmo por alto, devido às circunstâncias favoráveis em que os autores o ocasionaram.

O SPI abrange cerca de 130 Postos Indígenas, disseminados em 18 unidades da Federação, o que vale dizer que se estende pelo interior de todo o Brasil, excetuando os Estados do Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Espírito Santo e Sergipe.

Durante cerca de 20 anos a corrupção campeou no Serviço sem que fossem feitas inspeções e tomadas medidas saneadoras.

*(deixa o documento)*

"Os únicos índios bons que conheço são os índios mortos".

Isso é mais uma frase roubada que vi num filme de faroeste americano.

O Relatório Figueiredo, este documento que acabei de ler um trecho, descreve as chocantes atrocidades cometidas contra os índios brasileiros entre os anos 40 e 60. Um documento de mais de 7.000 páginas, que detalha o assassinato em massa, a tortura, a escravidão, a guerra bacteriológica, o abuso sexual, o roubo de terras e a negligência travada contra a população indígena do Brasil pelas mãos de latifundiários poderosos e do próprio departamento do governo para assuntos indígenas: o Serviço de Proteção ao Índio.

*(Imagens da lista de pessoas)*

Quando a Comissão de Inquérito que gerou o relatório Figueiredo resolveu requisitar os processos administrativos do Serviço de Proteção ao Índio, os arquivos daquela pasta, que deveriam estar no Ministério da Agricultura, haviam sido transferidos para Brasília e destruídos pelo incêndio que queimou o edifício do órgão, juntamente com a sede do SPI instalada no mesmo lugar.

Acredita-se que cerca de 150 inquéritos tinham sido instaurados sem jamais resultar em demissão de qualquer culpado. A conivência era flagrante nos poucos processos salvos no incêndio. Os funcionários defendiam-se entre si pois conheciam os crimes uns dos outros.

A opressão aos índios brasileiros não é de hoje, não é de ontem. É de 518 anos, desde que atracaram as primeiras caravelas. O racismo desenvolveu-se primeiro com a colonização, ou melhor, com a colonização do genocídio.

Em março de 1971, um dos maiores sertanistas do Brasil e defensor da causa indígena, Orlando Villas Boas, declarou: "genocídio não é só matar selvagens a tiros de espingarda. Genocídio é também fazer injustiça, colaborar para que o índio e sua cultura desapareçam (...) não podemos, em nome do desenvolvimento, vilipendiar, tomar terra do índio, massacrá-lo. Absolutamente, não!"

Era isso que os Jesuítas faziam. Os protetores dos sujeitos colonizados.

Os detentores de uma bondade cristã capaz de quebrar os laços com o meio natural, modificar os padrões de relações, imprimir códigos morais e de valores, deixando algo que já não tinha significado aos índios.

Capazes também de reduzir os povos indígenas e os povos negros escravizados a meros figurantes num teatro colonial europeu. Um teatro protagonizado por colonos e religiosos, e marcado pelo silenciamento e pela deturpação das relações de poder, da negociação política e das lutas anticoloniais.

Mas o que prevalece para a maioria dos historiadores é a invocação de uma espécie de humanismo que se une ao imaginário da *aventura* americana, do *encontro cultural* entre europeus e nativos e a hesitação entre uma aliança. Textos que sustentam as narrativas moralizante dos "bons colonizadores e dos maus colonizadores", em comunhão com a ideia de que em "circunstâncias" semelhantes qualquer "homem" teria se comportado assim.

Não. Não teria.

Ou o que é pior. Ainda que denunciem as crueldades e os absurdos na abordagem aos índios, não significa que suas narrativas também tratem da ilegitimidade da conquista colonial.

E é a partir dessas narrativas que nossos manuais de história têm sido escritos, tanto os do Brasil, quanto os de Portugal.

(foto)

Esta imagem é do dia 28 de outubro de 2018, no momento em que saíram os primeiros resultados das eleições no Brasil.

Eu estava em Barcelona, com um amigo. E minha companheira, no Brasil.

Tínhamos combinado de acompanhar juntos, online, o resultado que seria liberado às oito horas da noite.

Eu estava na sala de um hostel, no meio de pessoas das mais diferentes nacionalidades. Eles viam filme, tomavam cerveja, jogavam cartas.

Não lembro bem o que me fez perder a hora para estar conectado exatamente as oito horas. Lembro apenas que tínhamos nos falado minutos antes.

Meu telefone tocou por uma vídeo chamada e do outro lado eu me deparei com minha companheira em prantos.

No fundo, ouviam-se gritos de pessoas comemorando, fogos explodindo.

Ela repetia, chorando muito... Ele está ganhando Pedro. Eu não acredito. Ele está ganhando.

E no meio daquele hostel. No meio daquelas pessoas que não tinham ideia do que estava acontecendo, eu procurei desculpas esfarrapadas, dizendo que era isso mesmo... que fazia parte do jogo democrático. Que agora precisávamos aprender a ser oposição.

E na tentativa de compensar tamanha dor, também dizia que talvez não iríamos sofrer tanto. Que sentia mais preocupação pelas bichas, pelas sapas, pelos negros, pelos índios...

Não sei... Acho que nem consegui dar a atenção necessária à minha companheira naquele momento. Eu queria apenas, desligar o telefone e procurar um buraco para também chorar. Longe do olhar de todas aquelas pessoas. Todos aqueles europeus.

E eu me perguntava, a todo instante, o que havia dado errado. O que eu, como artista, não tinha feito anteriormente, que pudesse ter contribuído em meu país para uma visão mais crítica da história. Como tínhamos deixado que um filhote da ditadura chegasse novamente ao cargo de presidente do Brasil?

E a frase que não saía da minha cabeça: "Se eu assumir como presidente da República, não haverá um centímetro a mais para demarcação"

Não é que algumas sociedades distingam entre ficção e história e outras não. Em vez disso, a diferença está na gama de narrativas que as coletividades específicas devem pôr a prova nos seus próprios testes de credibilidade histórica devido àquilo que está em causa nestas narrativas.

Isto significa que o *que aconteceu* não é exatamente o *Passado*. O passado é antes *uma posição* continuamente produzida e, enquanto parte desse processo, investida de categoria, ideias e subjetividades coletivas de "significação retrospectiva".

(Vídeo?)

Eu nunca tive um amigo índio. Eu nunca enterrei um índio.

Eu nunca fiz nada para contrapor o imaginário brasileiro de que índio é apenas aquele ser exótico, que anda nu e com o corpo pintado, que usa cocar e vive da natureza. Ah! Índio também é um ser preguiçoso, nem usa telemóvel. Marcas de um racismo enraizado, de um preconceito, de uma idealização.

Passados mais de 500 anos de uma colonização pautada pela escravidão indígena, perseguição às crenças e culturas, aniquilamento das línguas e miscigenação forçada, essa imagem já não pode corresponder aos modos de vida de grande parte dos povos indígenas brasileiros. No entanto, para a maioria do povo brasileiro, ser índio é ser isto. Se não o é, não é mais índio e não tem direitos assegurados na Constituição.

No fundo, Índio é uma *fantasia* a ser utilizada. Basicamente *todos* os brasileiros, um dia, já a vestiram. Quando criança, era comum voltarmos para casa, para celebrar o seu dia, com cocar de papel colorido e rosto pintado. Fantasia de Índio, bem desnudo, é sempre um sucesso no carnaval.

É quase como aqui em Portugal. Primeiro massacra-se um povo, destrói-se etnias e depois, poderíamos ser capazes de criar um parque de diversão para crianças, louvando tudo aquilo que fizemos.

Nós gostamos tanto de índios que somos capazes de matá-los até por brincadeira.

O índio Galdino, por exemplo. Aquele que no mesmo 19 de abril se perdeu em Brasília, que foi barrado na pousada que estava hospedado devido a hora avançada, que decidiu voltar ao ponto de ônibus que tinha visto no caminho para esperar o dia amanhecer. Aquele que estava dormindo quando cinco jovens de classe média, um deles menor de idade, retornando de uma festa, avistaram o que disseram (no processo) pensar ser um mendigo e tiveram uma excelente ideia: Ir até o posto de gasolina próximo, comprar álcool e fósforos, e, retornando à parada, atear fogo.

Quando presos e perguntados sobre o motivo do ato contra Galdino, responderam: Era só uma brincadeira.

O fogo, elemento sagrado indígena, matou o cacique do povo pataxó-hã-hã-hãe. O fogo que destruiu os processos administrativos do Serviço de Proteção ao Índio num incêndio até hoje sem justificativas. O fogo que consumiu as gravações dos cantos em muitas línguas sem falantes vivos, o arquivo Curt Nimuendaju: papéis, fotos, negativos e o mapa étnico-histórico-linguístico original com a localização de todas as etnias do Brasil, o único registro que se tinha, no último incêndio do Museu Nacional. O fogo que direcionava também queimar o Relatório Figueiredo, isso se alguém não tivesse tido a ideia de guardá-lo, de escondê-lo.

Esse alguém, nunca saberemos quem. O que se sabe é que perdido por mais de 45 anos, certo dia, entre tantos outros documentos guardados no Museu do Índio, o documento de mais de 7 mil páginas, o alerta contra os crimes cometidos na ditadura militar brasileira, reapareceu. Do nada.

Em dezembro de 1967, quando as denúncias de genocídio contra os índios alcançavam grande expressão no país e repercutiam no exterior, através de um artigo escrito por Normal Lewis para o jornal inglês Sunday Times, o governo militar brasileiro decidiu extinguir o SPI e criar a Fundação Nacional do Índio, a FUNAI, em funcionamento até hoje.

Porém, a portaria nº 01/N da FUNAI, de 1977, dizia: A assistência ao índio, que deve ser a mais completa possível, não visa e não pode obstruir o desenvolvimento nacional nem os eixos de penetração para integração da Amazônia.

O plano de trabalho tinha então como preocupação a rápida atração e pacificação das tribos existentes na rota Transamazônica para não causar empecilhos e, eventualmente, para colaborar como mão de obra barata, algo bem parecido com o papel desenvolvido pelos nossos bons colonizadores Jesuítas. Nada mudava nesse país.

*(Volta à mesa e documentos)*

Em fins de 1970, os grupos de atração da FUNAI contatam no Pará as primeiras tribos na rota da Transamazônica. São os Jurunas pertos de Altamira, e os Araras, às margens do rio Penetacuá, no km 170 da rodovia. Dois anos depois, dos 200 araras encontrados, restavam apenas 50.

Ainda em 1970, foi estabelecido contato com um grupo de Paracaná, no vale do rio Pacajás, no norte da serra dos Carajás. A *United States Steel*, monopólio norte-americano do aço, havia acabado de obter, em sociedade com a Cia Estatal Vale do Rio Doce, concessão para explorar jazidas de minério de ferro nessa área. Não é de estranhar, portanto, o interesse demonstrado pela U.S. Steel na "pacificação" dos Paracaná.

No dia 18 de dezembro de 1970, um helicóptero desceu numa clareira aberta por mateiros no local de encontro com os índios. Nele viajavam o delegado regional da FUNAI no Pará, o major Bahia, e um diretor da U.S. Steel, Mr. Ruff. Quando os paracaná vieram para o encontro, havia 25 pessoas no acampamento, pessoas despreparadas para o contato, inclusive três mateiros com gripe. Os índios pediram e todos lhes deram a roupa do corpo. Assim, receberam os primeiros bacilos de gripe.

Antes que se passassem seis meses do primeiro contato, nada menos que 40 índios paracaná tinham morrido em epidemias de gripe. Durante uma dessas epidemias, o enfermeiro encarregado pela área foi substituído pelo enfermeiro Brito, que observou comportamento irregular de funcionários em relação aos índios. Diversos funcionários da FUNAI foram vistos abraçados com índios e um deles foi surpreendido mantendo relações com uma dentro da enfermaria. O enfermeiro fez a denúncia e por ordens do general Ismarth de Araújo, foi aberto um inquérito. Mas como tudo no Brasil, só foram ouvidos os denunciados que negaram. E a FUNAI logo concluiu que as denúncias eram totalmente infundadas.

Em meados de 1971, o Dr. Pires, médico do Departamento de Assistência da FUNAI, ao constatar que 35 índios estavam com doenças venéreas, solicitou colheita de material dos funcionários em serviço. Foi constatado blenorragia em dois funcionários que foram demitidos. Um pequeno consolo diante das oito crianças que nasceram cegas na aldeia, em decorrência da blenorragia.

Um ano depois, nova epidemia de gripe entre os paracaná. Foram enviados médicos para a área, mas esqueceram de mandar remédios. Vários índios morreram, em quantidade mantida em segredo até hoje.

Os Kararaôs, que estavam igualmente na lista de pacificação da FUNAI, não lhe deram maior trabalho. Os 85 índios contactados em 1965 foram reduzidos a três indivíduos em apenas 7 anos.

A tribo dos Tembés que vivia às margens do rio Gurupi, na divisa do Pará com Maranhão, podiam sentir-se seguros diante da frente de expansão, pois há muitos anos tinham título de posse do seu território, registrado pelo governo do Pará. Apesar disso, a FUNAI passou a *King Ranch*, grande empresa agropecuária norte-americana, certidão negativa da existência de índios naquela área. Imediatamente após, a King Ranch passou a pleitear, junto ao governo do Pará, a anulação do título de posse dos tembés.

Foi nas margens do rio Javaés que em dezembro de 1973, a FUNAI estabeleceu contato com o que restava da tribo dos Avá-canoeiros, 12 índios quase todos com cicatrizes de balas atiradas pelos jagunços da Fazenda Camaqua, de propriedade do Banco Bradesco. O minúsculo grupo encontrado em estado de subnutrição, vivia escondido num pântano, o último refúgio dentro do que antes fora seu território de caça, agora recortado de cercas de arame farpado. Sim. Vocês ouviram Bradesco mesmo, o banco ainda em atuação no país que se orgulha de slogans como "Tudo de BRA" e "Sempre à frente".

A região tradicional dos Xavantes ficava a sudoeste da ilha do Bananal, no Mato Grosso. Essa grande tribo "pacificada" em 1945, também sofreu todas as consequências da mortandade e desorganização tribal. Na década de 60, um grupo que ficava no rio Suiá Mussi foi retirado de sua terra em avião por ordem de um industrial do açúcar em São Paulo, para implantação de seu imenso latifúndio de 680 mil hectares.

Orlando Ometto era o nome do mandante, o mesmo que em 1959, numa cerimônia pública, foi reconhecido pelas autoridades religiosas pelas suas ações beneméritas e recebeu a Comenda de "Cavaleiro Comendador da Ordem de São Silvestre", concedida a ele pelo então papa João XXIII. Amém.

Apenas em 1969, o governo brasileiro finalmente fez uma concessão aos Xavantes, criando uma reserva que correspondia a um décimo do território que eles tinham direito. O general Costa Cavalcanti, ministro do interior na época, comentou: "os Xavantes não precisam de tanta terra".

Agora, eram os fazendeiros que, alegando morar ali há muito tempo, se recusavam a sair. Um porta voz dos fazendeiros, o deputado Gastão Muller, anunciou, em Brasília, em meados de 1973, que os fazendeiros estavam chegando ao fim de sua paciência e que passariam ao extermínio dos índios, tarefa, ao seu ver, muito fácil. Em outubro do mesmo ano, noticiou-se que três xavantes haviam sido assassinados, algo naturalmente não confirmado pela FUNAI.

Poucas tribos passaram por tantos sofrimentos como os Cinta-largas, cujo território fica na cabeceira do rio Aripuanã, na divisa de Mato Grosso e Rondônia. Na década de 60 foram vítimas de sucessivos massacres a metralhadora, em bombardeios aéreos com dinamite, numa chacina chamada por Paralelo 11. Em algumas aldeias, aviões atiraram brinquedos contaminados com vírus da gripe, sarampo e varíola, para as crianças morrerem.

Em outro momento, os índios receberam de presente açúcar. Sim, açúcar. Açúcar misturado com veneno, arsênico. A responsável por esses crimes de lesa humanidade foi a empresa de extração de borracha, Arruda e Junqueira, de Cuiabá. Antonio Junqueiro, o mandante, jamais foi punido, sendo acobertado por funcionários do então Serviço de Proteção ao Índio (SPI), entre eles o major da Aeronáutica, Luiz Vinhas Neves.

Sem alternativas, os Cinta-largas concordaram em viver pacificamente com os "civilizados", em 1969. Dois anos depois, foi formado o Parque Indígena do Aripuanã, para abrigar os cinta-largas, os suruí e araras, num total de aproximadamente dois mil índios. Em novembro de 1972 noticia-se que jagunços estão assassinando os índios cinta-larga. Em outubro de 1973, a FUNAI anuncia que a delimitação inicial do Parque Aripuanã foi "precipitada" e exige uma revisão. O parque que continha 3 milhões e 600 mil hectares, passa a ter, como demarcação justa, diz a FUNAI, 1 milhão e 672 hectares, menos da metade. O motivo? Na mesma ocasião a FUNAI autorizava a instalação de dez empresas de mineração dentro do Parque Aripuanã.

*(Fim da música junto com luminária – fala sentando)*

Durante muitos anos, a FUNAI agiu como guarda pretoriana desse novo tipo de colonialismo interno, destruindo a civilização indígena para que outros grupos pudessem ocupar o território das tribos.

O sertanista Antonio Cotrim Soares, que em maio de 1972 demitiu-se da FUNAI, afirmou: "A política indigenista adotada aceita a tese de que as culturas primitivas são quistos que impedem o desenvolvimento nacional. Já estou cansado de ser coveiro de índio, transformei-me em administrador de cemitérios indígenas."

*(Levanta e lê atrás da mesa)*

Hoje, a situação está longe de ser diferente. Tramita no congresso brasileiro um projeto que altera o Estatuto do Índio – que data de 1973 – criando uma nova lei para regular a demarcação de terra indígenas. De acordo com o Projeto 6.818/2013, a tese do marco temporal deve ser levada em consideração, ou seja, os povos indígenas só teriam direito à demarcação das terras que estivessem sob sua posse em 5 de outubro de 1988, apenas 30 anos atrás, data da promulgação da Constituição Federal.

O melhor é saber que o deputado relator do projeto é um ruralista. Sim, um ruralista, um defensor do agronegócio. Porque no Brasil é assim mesmo. Nós colocamos bancada evangélica para cuidar da comissão que cuida dos direitos humanos e os ruralistas para cuidar das questões indígenas.

*(sai da mesa)*

Contam que certa vez, o antropólogo Eduardo Viveiro de Castro, dando uma palestra em Manaus, encontrou uma plateia dividida entre cientistas e índios. Enquanto falava sobre os povos que estudou na Amazônia, notou que a metade branca da plateia perdia o interesse. No final da palestra, diante do silêncio dos cientistas, uma índia pediu a palavra: "Vocês precisam prestar atenção ao que o professor aí está dizendo. Ele está dizendo o que a gente sempre disse".

Eu não sou um professor. Eu apenas roubo narrativas e re-conto histórias.

De vez em quando, escondo relatórios longe do fogo.

