UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MICHELLE RODRIGUES GABRIEL

“AS INVERSAS RAZÕES DA BILHA QUEBRADA – a trajetória da companhia Razões Inversas a partir das montagens de A Bilha Quebrada, de Heinrich von Kleist, em 1993 e 2011.”

(Versão corrigida)

A versão original se encontra disponível tanto na Biblioteca da ECA quanto na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP.

Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Artes Cênicas. Área de Concentração: História do Teatro. Linha de Pesquisa: Teoria e Prática do Teatro.

Orientadora: Prof. Dra. Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo

São Paulo, 2015

BANCA EXAMINADORA:

Ao professor e amigo Cyro del Nero (*in memorian*)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, à minha orientadora Elizabeth Azevedo, sempre disposta a ajudar e muito presente em todos os momentos dessa jornada. Senti-me muito acolhida!

À Profa. Dra. Maria Silvia Betti por suas preciosas observações no momento da qualificação.

À Profa. Dra. Neyde Veneziano por ter, gentilmente, aceitado fazer parte de minha banca de defesa, e por sua significativa contribuição artística ao universo das Artes Cênicas.

Ao Paulo Marcello e a todos os integrantes da Companhia Razões Inversas que sempre me receberam com muito carinho e me permitiram acompanhar mais de perto um pouquinho do trabalho da Companhia. As contribuições foram fundamentais para a realização deste trabalho.

Ao Marcio Aurelio e ao Ary de Souza pela generosidade em compartilhar tantas informações em nossas conversas de vizinhos, regadas a bolinho da tarde.

Aos queridos amigos do coração, Joca Andreazza e Carla Gialluca, por me apresentarem este universo tão rico que é o teatro.

À Ligia Pereira, pelo carinho e generosidade.

À Renata Araújo pela disponibilidade e amizade, sempre.

À Roberta Sartor, minha amiga, que sempre torceu e me incentivou em todas as etapas da minha vida.

Aos irmãos que o teatro me deu: Francisco Gaspar e Marcos Tadheus do Amaral.

À Kaya e Kamunjin pelo carinho, apoio e por todo incentivo dado a esse mestrado. Vocês estiveram muito presentes nesta jornada! Obrigada pela paciência, pelas conversas e por me ensinar didaticamente sobre cada etapa deste processo.

À minha mãe, Ilda Rodrigues, que, incondicionalmente, torce por mim. Obrigada por todas as orações e torcidas de “vai dar certo” mesmo quando tudo parecia dar errado.

Aos meus tios Álvaro e Ilma Tedeschi que, embora nunca tenham passado pelos bancos da universidade, sempre souberam o valor da educação.

À minha prima Marina Tedeschi pela colaboração.

À toda equipe do Teatro Commune, minha segunda casa, José Augusto Lima Marin, Silvia Luvizotto e Manoel Cabral que na fase final deste trabalho souberam compreender minha ausência.

Aos meus pequenos: Snoopy, Flocos e Lollo pelas alegrias de todos os dias!

Aos professores, colegas e funcionários da ECA/USP por tornarem possível esse percurso.

E, por fim, um agradecimento todo especial, ao meu companheiro André Lemes, por toda paciência, bom humor e amizade. Agradeço a disponibilidade de corpo e alma em abraçar, com amor, meus projetos e sempre ir comigo até o fim.

RESUMO

Esta pesquisa de mestrado se deu a partir de uma investigação das montagens do espetáculo *A Bilha Quebrada*, de Heinrich Von Kleist, realizados, respectivamente, em 1993 e 2011 pela Companhia Razões Inversas, com direção de Marcio Aurelio.

No primeiro capítulo, apresenta-se um breve histórico do diretor e um panorama de todos os espetáculos da Companhia realizados entre 1990 e 2015. No segundo, analisa-se com mais atenção as montagens de *A Bilha Quebrada* em 1993 e 2011, estudando-se a trama, a comicidade existente no texto, as diversas montagens no Brasil e a relação do teatro e tribunal. Por fim, no terceiro capítulo, analisa-se o campo de visão e a leitura de mesa, um dos exercícios utilizados pela Companhia para a criação de seus espetáculos.

O estudo explicita a importância de cada encenação para o momento cultural da época, apontando para uma necessidade de salvaguardar a trajetória de uma das companhias mais importantes do cenário paulistano e nacional.

“PALAVRAS-CHAVE”: Razões Inversas: *A Bilha Quebrada*: Kleist: Marcio Aurelio

ABSTRACT

This master's research took from an investigation of the performing assemblies *The Broken Jug*, Heinrich Von Kleist, performed respectively in 1993 and 2011 by the Razões Inversas Company, directed by Marcio Aurelio.

The first chapter presents a brief history of the director and an overview of all the Company's spectacles carried out between 1990 and 2015. In the second, we analyze more closely the assemblies *The Broken Jug* in 1993 and 2011, is studying the plot, the existing comic in the text, the various assemblies in Brazil and the relationship of theater and court. Finally, the third chapter analyzes the “campo de visão” and the table work, one of the exercises used by the Company to create its shows.

The study explains the importance of each scenario for the cultural moment of the day, pointing to a need to safeguard the trajectory of one of the most important companies in the São Paulo and Brazil scene.

"KEYWORDS": Razões Inversas: The Broken Jug: Kleist: Marcio Aurelio

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1: Marcio Aurelio e a Companhia Razões Inversas	13
1.1 O Diretor da Companhia	13
1.2 A Companhia Razões Inversas: o ano da criação, seu histórico e trajetória	19
1.3 A trajetória da Companhia	24
1.3.1 O primeiro espetáculo – 1990	25
1.3.2 O segundo espetáculo – 1991	26
1.3.3 O terceiro espetáculo – 1992	29
1.4 Os espetáculos ao longo dos 25 anos de trajetória	33
1.4.1 Peça Coração	33
1.4.2 Cruzada das Crianças	34
1.4.3 Torquato Tasso	34
1.4.4 Bodas na Mangueira	36
1.4.5 Senhorita Else	36
1.4.6 O Maligno Baal	37
1.4.7 A Arte da Comédia	38
1.4.8 Édipo Rei	39
1.4.9 Fausto Zero	39
1.4.10 Agreste	40
1.4.11 A Metafísica do Amor	42
1.4.12 Anatomia Frozen	42
1.4.13 A Ilusão Cômica	43
1.4.14 A Bilha Quebrada	45
1.4.15 Anatomia Woyzeck	46
1.4.16 Filoctetes	46
Capítulo 2: A Bilha Quebrada	48
2.1 O autor: Kleist	48
2.2 Sobre a crítica kleistiana	49
2.3 A trama	51
2.4 A Comicidade de A Bilha Quebrada	54
2.4.1 Os tipos principais de risível	57
2.4.1.1 A comicidade das formas	57

2.4.1.2 A comicidade dos movimentos	58
2.4.1.3. A comicidade de situação	58
2.4.1.4 A comicidade de palavras	59
2.5 As montagens de A Bilha Quebrada no Brasil	60
2.6 Um panorama das encenações de A Bilha Quebrada, em 1993 e 2011	62
2.7 A Universidade em cena	64
2.8 As encenações em 1993 e 2011	68
2.8.1 As montagens de 1993 e 2011: o que mudou	77
2.8.2 As imagens das montagens de 1993 e 2011	82
2.9 O Teatro e o tribunal	88
2.9.1 O Espaço	89
2.9.2 O Texto	91
2.9.3 Personagens/Atores	93
2.9.4 Plateia	94
2.9.5 Linguagem	95
2.10 Paralelo com o teatro épico de Brecht	96
Capítulo 3: O método de trabalho da Companhia Razões Inversas	102
3.1 O trabalho: o estudo de mesa	102
3.2 O Som e o silêncio	110
3.3 As propostas de cena – improvisações	115
3.4 O “efeito V”	122
3.5 O campo de Visão	125
Conclusão	136
Bibliografia	138
Anexo 1	141
Anexo 2	145
Anexo 3	154
Anexo 4	158

INTRODUÇÃO

O desejo de desenvolver um projeto de mestrado nasceu quando da conclusão da disciplina *O Riso e as Formas do Cômico*, do Programa de Pós Graduação da ECA-USP, da qual participei como aluna especial no segundo semestre de 2012, ministrada pela Profa. Dra. Elizabeth Azevedo.

Havia passado dois anos acompanhando o processo de montagem dos espetáculos *A Ilusão Cômica*, de Pierre Corneille e *A Bilha Quebrada*, de Heinrich von Kleist da Companhia Razões Inversas e acreditava que precisava desenvolver um trabalho acerca daquela vivência, afinal de contas vinha acompanhando a trajetória da companhia Razões Inversas desde 1993, quando conheci o ator Joca Andreazza, de quem sou amiga até hoje. Participei, como atriz, da montagem *Deus*, de Woody Allen, com o grupo de teatro amador de Botucatu que Joca dirigia, dividindo seu tempo com a temporada de *A Bilha Quebrada*, em São Paulo.

Ao mesmo tempo que iniciava minha carreira no teatro em Botucatu, interior do estado de São Paulo, a Companhia Razões Inversas estreava *A Bilha Quebrada*, espetáculo este que me marcaria para sempre.

Eu, menina tímida do interior, dessas que teve que refazer três vezes o teste vocacional de um colégio católico, dirigido por padres que não se conformavam de tal teste apontar para a área das Artes, tive que enfrentar uma seleção com noventa jovens integrantes do teatro botucatuense que almejavam uma das vinte e cinco vagas para aquela oficina que resultaria em um espetáculo. “*Ser dirigida por um ator de São Paulo? Eis a minha chance!*” - pensava repleta de sonhos alimentados pelas revistas de novela que pregavam a ilusão de que o ator precisava ser descoberto por alguém.

Graças ao meu comprometimento e paixão fui ficando – decorava as falas de todas as personagens, não importava se era papel masculino ou feminino, às vezes nem entendia o que queria dizer aquele texto, pois naquele momento precisava mostrar que eu queria muito estar ali - e quando percebi estava com um dos papéis principais.

Comecei a acompanhar o Joca em todos os finais de semana de apresentações em São Paulo: assistia os ensaios, reuniões e apresentações. A aproximação com os atores me possibilitou uma imersão num universo de criação e disciplina nunca antes imaginado. Que universo rico era aquele!

Minha paixão pelo teatro só aumentou e isso fez com que, em 1997, ingressasse no curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Durante a graduação aguardava ansiosamente pelo momento em que estudaríamos a comédia, que momento montaríamos um espetáculo cômico? Onde estavam todas aquelas referências que Joca trazia nos ensaios, em Botucatu, sobre as máscaras, a Commedia Dell'Arte, os tipos cômicos?

Em 1999 veio a dificuldade financeira de me manter sozinha em São Paulo, num curso com aulas pela manhã e tarde, sem trabalhar. Tranquei algumas disciplinas e fiquei triste porque não me formaria mais com a turma de 1997. Todavia esse pequeno desvio de caminho proporcionou-me encontros que mudaram completamente a minha vida.

O primeiro foi com o Prof. Cyro del Nero que sabendo da minha situação me ofereceu um trabalho em seu estúdio. Lá aprendi a escrever projetos e a produzir os eventos teatrais e cenográficos que ele criava. Que presente! Ficamos amigos e, mais do que isso, havia entre nós uma relação de pai e filha. Ele cuidava, “pegava no pé” e dizia que eu deveria fazer um mestrado. Quem diria que dali dez anos ele seria o responsável pelo projeto de criação do Teatro Commune?

Outro encontro foi proporcionado com a turma de 1999 com a qual eu me formaria...coisas do destino: para a peça de formatura eles queriam fazer uma comédia! Sim! As máscaras e a Commedia Dell'Arte! Então, criamos o espetáculo “*Triângulo, elogio amoral*”, com direção de Tiche Vianna e Esio Magalhaes. Pronto: estava feliz! No último dia do espetáculo, encontrei Joca que fora assistir a defesa de mestrado de Augusto Marin, sob o título *A Dramaturgia Performativa de Dario Fo*. Ficamos amigos, Marin e eu, e tínhamos um interesse em comum: montar comédias. Desde 2003 somos sócios do Coletivo Teatral Commune e administramos nosso teatro situado à rua da Consolação, centro de São Paulo.

Ao mesmo tempo que administrava minha carreira entre espetáculos, projetos e a administração do Teatro Commune, acompanhava todos os trabalhos da Companhia Razões Inversas. Em 2011 resolvi acompanhá-la mais de perto, já que ela faria uma remontagem do espetáculo *A Bilha Quebrada*, em virtude do projeto de comemoração dos vinte e um anos da companhia - Maioridade Razões Inversas. Todo o processo de criação daquele espetáculo que havia me marcado tanto há dezoito anos atrás, estava ali diante dos meus olhos.

Frequentei todos os ensaios: do trabalho de mesa até o final da temporada, e foi assim que surgiu a ideia da pesquisa como uma forma de promover o resgate da história da companhia.

No primeiro capítulo, apresentarei um breve histórico do diretor Marcio Aurelio e um panorama de todos os espetáculos da Companhia realizados entre 1990 e 2015. No segundo, analisarei as montagens de *A Bilha Quebrada* em 1993 e 2011, estudando a trama, a comicidade existente no texto, o autor e a dramaturgia kleistiana, as diversas montagens no Brasil e a relação entre teatro e tribunal. Por fim, no terceiro capítulo, apresentarei o processo de criação da companhia através dos estudos de mesa, exercícios de foco e Campo de Visão.

Desta experiência fica a sensação de que o teatro brasileiro passa pela necessidade de encontrar formas de refletir sobre sua história e métodos de criação frente ao processo de globalização econômica e cultural do mundo. A Companhia Razões Inversas e sua importância para o cenário teatral se insere neste contexto e justifica a realização da presente pesquisa que se propõe a promover parte do resgate da história da Companhia, agora em seus vinte e cinco anos de trajetória.

1 – MARCIO AURELIO E A COMPANHIA RAZÕES INVERSAS

1.1 O diretor da Companhia

Marcio Aurelio Pires de Almeida nasceu em 25 de agosto de 1948 em Piraju, estado de São Paulo.

Sua formação católica o fez interessar-se por música, sempre muito presente em seus trabalhos – tanto na criação das cenas, quanto na das personagens – principalmente, pelas regências corais e organísticas da igreja. Seu repertório litúrgico contempla autores consagrados: Bach, Händel e César Frank, por exemplo.

Nesta época, o padre Luiz Meneses Bueno, que trabalhava com crianças na Cruzada Eucarística, convidou Marcio para fazer sua primeira peça de teatro: *Nino, o Menino Travesso*. A experiência bastou para Marcio descobrir que ele não queria ser ator, pois não lhe era possível ver a cena, uma vez que estava participando do espetáculo.

Marcio conheceu o teatro pouco antes de sua primeira experiência teatral. Entre sua casa e a casa de seus avós maternos havia a igreja, e entre ela um galpão, uma espécie de armazém.

Passando por este barracão, aconteceu a primeira experiência deslumbrante em minha vida. Foi acachapante. Hoje, com minha experiência, vejo o requinte que envolvia toda a história. Descobri o tal galpão. Bem, ousei entrar no recinto. Abri com as mãozinhas o cortinado e deparei com uma sala que, na memória de infância, era imensa. Uma sala como a do Cine Central do Senhor Delmiro Fernandes, avô de meu primeiro amigo, que vim a perder ainda nesta época, o Agenorzinho. É muito triste perder um amigo quando ainda se é criança. É difícil entender. A morte!¹

E ainda:

Bem, abri a cortina e ganhei uma experiência para o resto de minha vida. Era uma sala cheia de cadeiras que tinha, no fundo, um palco com um telão de floresta, meio arriado da esquerda para a direita, com algumas pessoas que eu conhecia, mas que não eram as pessoas que eu conhecia. Faziam as coisas, conversavam, andavam de um jeito estranho. Meu Deus, a Marialba fuma! Será que Seu Aníbal e Dona Tonica, nossos vizinhos, sabem que a filha fuma? Espantos típicos de um tempo, onde fumar, principalmente mulher, era um escândalo. Conhecia bem a Marialba, morava em frente a nossa casa, eu não estava enganado. Fumando! Embaixo, na plateia, umas outras pessoas. Uma delas, falou qualquer coisa aos de cima do palco, que voltaram a serem as pessoas que eu conhecia. Sentaram-se na boca de cena e conversaram por um bom tempo.

O senhor sentado em baixo, o Doutor Fuad Abrão, comentou mais algumas coisas que não entendi e todos retornaram para o palco e voltaram a serem as pessoas que eu não conhecia. Fiquei enlouquecido com aquilo que acabara de ver. Um tempo

¹ CUNHA, Aguinaldo Cristofani Ribeiro. 2004. *Marcio Aurelio: o que estava atrás da cortina*. São Paulo: Imprensa Oficial, p 29.

depois viria a assistir com esta mesma trupe, que vi ensaiando, um dos espetáculos mais lindos de minha vida: *Pluft, fantasma*, de Maria Clara Machado. Tudo nele era belo, a luz, o cenário, os figurinos, e sinto que ainda hoje aquilo me orienta na busca da plasticidade cênica de meus espetáculos.²

Enquanto cursava biblioteconomia, atividade que nunca exerceu, Marcio Aurélio frequentou o curso livre de teatro de Eugênio Kusnet³, no início dos anos 1970. Começou, em 1974, a carreira de encenador e cenógrafo com *A Perseguição ou O Longo Caminho que Vai de Zero a Ene*, peça de Timochenco Wehbi, que tangencia o absurdo. Em 1976, dirigiu *A Bruxa Colorida*, infantil de Manoel Carlos Karam e, em 1977, as peças *Flicts*, de Ziraldo, e *A Farsa da Noiva Bombardeada*, texto de Alcides Nogueira.

A colaboração iniciada entre o encenador e o dramaturgo Alcides Nogueira abriu um diálogo artístico que determinou novas características na criação de ambos. Encenaram, então, *Tide Moreira e Sua Banda de Najas*, em 1978, que fala sobre o ‘desbunde’ e a contracultura; em 1979, *Tietê, Tietê... ou Toda Rotina Se Manteve Não Obstante o que Aconteceu*, que aborda a recepção da Semana de Arte Moderna; em 1980, *O Filho do Carcará*, cujo tema era a geração pós-1968; e, em 1981, *Lua de Cetim*, que enfoca a difícil situação familiar de um ex-guerrilheiro.

Em março de 1987 começou a lecionar no curso de graduação de Artes Cênicas da UNICAMP, onde permaneceu até dezembro de 2003.

Marcio obteve o título de Mestre com a dissertação *Anatomia de Um Espetáculo: Pássaro do Poente*, em 1990 pela ECA - USP, e de Doutor em Teatro pela Universidade de São Paulo com a tese *O Encenador como Dramaturgo – A Escrita Poética do Espetáculo*, obtido em 1995. É um dos poucos artistas que possuem livre docência no país, obtido em 2002, pela Universidade de Campinas – Unicamp, sob o título *Lazzo – Actio: Nelson Rodrigues e Goethe em Weimar. Uma ação poética*.

Outra vertente à qual Marcio está ligado é aquela que diz respeito aos princípios cênicos estabelecidos por Bertolt Brecht. Essa influência aparece com clareza nas montagens dos textos de Brecht, *A Canção do Esforço Humano*, sobre seus poemas, em 1978; e *Baal*, em

² CUNHA, Aguinaldo Cristofani Ribeiro. 2004. *Marcio Aurelio: o que estava atrás da cortina*. São Paulo: Imprensa Oficial, p 30.

³ Eugênio Chamanski Kuznetsov, o mais destacado ator de formação stanislavskiana do teatro brasileiro, criador de papéis marcantes e emérito professor de uma geração de atores nos anos 1960 e 1970. Kusnet lançou-se à pedagogia do teatro e escreveu dois livros: *Iniciação à Arte Dramática* e *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*. No início dos anos 1970, eles foram fundidos e remodelados, sob o título de *Ator e Método*, uma bem lograda síntese de seus ensinamentos extraídos ao longo de anos de dedicação não apenas à criação de papéis, como à transmissão de seu método.

1982; e de Márcio Souza, também em 1982, *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi*, sobre o político amazonense; assim como no longo debruçamento sobre a obra de Heiner Müller, com as montagens de *Hamletmachine*, com solo de Marilena Ansaldi, em 1987; *Eras*, com várias peças curtas, em 1988; *A Missão*, em 1990; *Mauser*, em 1991; *Peça Coração*, em 1993, e *Baal*, *O Malígnio Associado*, entrelaçamento de Bertolt Brecht com Heiner Müller, realizado em 1998.

Recorreu, com frequência, à montagem de clássicos, integrais ou adaptados, recuperando experiências ligadas aos procedimentos dramatúrgicos e aos aspectos estilísticos, na busca de uma nova forma de expressão. Nesta linha de pesquisa encenou *Diário de um Louco*, de Nikolai Gogol, em 1980; *Trágico à Força*, de Anton Tchekhov, em 1982; *Édipo Rei*, de Sófocles, em 1983; *Hamlet*, de William Shakespeare, em 1984; *A Comédia dos Erros*, em 1991, e *Ricardo II*, em 1992, também de William Shakespeare com a Companhia Razões Inversas; além de *A Bilha Quebrada*, de Kleist, em duas encenações, 1993 e 2011; e *Torquato Tasso*, de Goethe, encenado na Alemanha em 1995.

Sua imaginação poética e sensível, assim como rigorosa e precisa, manifesta-se em diversas criações independentes, como *Quase 84*, texto de Fauzi Arap, em 1983; *Inimigos de Classe*, de Nigel Williams, em 1985; *Pássaro do Poente*, de Carlos Alberto Soffredini, realização baseada em lendas japonesas, cheia de delicadeza oriental desenvolvida com o grupo Ponkã; e *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, versão radical que abole os três planos da obra e insere um discurso pontuado pela luz, ambas em 1987; *Esta Valsa É Minha*, de William Luce, em 1989; *O Beijo*, adaptação do precioso texto de Marcel Proust, em 1995; e *Senhorita Else*, de Arthur Schnitzler, um dos principais trabalhos da Companhia Razões Inversas, destacando o trabalho da atriz Débora Duboc.⁴

Ao longo dos anos 1990, o diretor iniciou sua carreira internacional, sobretudo na Alemanha, onde dirigiu seminários e criou alguns espetáculos com Ismael Ivo. O bailarino tem como sua principal influência o dramaturgo Heiner Müller, com quem se reuniu em 1989 para discutir a obra do francês Antonin Artaud.

Para o Deutsches National Theater, de Weimar, montou *Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, em versão alemã, em 1997, e criou *Mephisto*, libreto de sua autoria inspirado em Goethe e, para o Theaterhaus de Stuttgart, *Tristão e Isolda*, inspirado na ópera de Richard Wagner, ambas em 1999, protagonizadas pelo bailarino brasileiro Ismael Ivo, diretor da companhia.

⁴ CUNHA, Aguinaldo Cristofani Ribeiro. 2004. *Marcio Aurelio: o que estava atrás da cortina*. São Paulo: Imprensa Oficial, p 142.

Assinou as traduções do alemão para o português de *Baal*, de Bertolt Brecht, em 1983, e *Filoctetes*, de Heiner Müller, em parceria com Willi Bolle, em 1986.

Paralelo ao trabalho da Companhia Razões Inversas, Marcio também dirige espetáculos de outras companhias e atores.

Em 2011 foi a vez de *Restos*, de Neil LaBute, monólogo com Antônio Fagundes que esteve em cartaz no Teatro Faap, em São Paulo. No espetáculo, Fagundes viveu um homem que acabara de ficar viúvo. Isto o fez refletir não somente sobre a vida, mas, principalmente, como ele a transformou. A morte da esposa refletiu tanto o profundo amor que nutria por ela, quanto a dor de sua perda, buscando uma intimidade com o espectador pela franqueza de seu depoimento.

Marcio relatava que o monólogo trazia um universo poético que precisava ser apresentado ao espectador logo nos primeiros minutos: a interpretação sempre limpa necessitava revelar rapidamente o conflito.

Os princípios cênicos são, assim, elementos vitais no teatro de Marcio Aurelio – ao mesmo tempo em que busca a clareza em sua mensagem, o diretor propõe um sofisticado jogo de cena. Tanto quanto pudesse, assistia ao espetáculo para acompanhar a resposta do público que dizia ser sempre imprevisível, como uma partida de futebol.

Embora frequentemente assine a cenografia e figurinos de suas montagens, Marcio preferiu em *Restos*, permitir novas propostas: Ricardo Almeida criou os figurinos e André Cortez o cenário. Quando isso acontecia, diz Marcio, era porque, ou não soube fazê-los ou não quis desfocar sua atenção da direção.

Marcio acredita que a disposição para trabalhar com novos profissionais é um incentivo oferecido pela profissão, pois se o trabalho em grupo permite experimentações aprofundadas, o convite para criar em trabalhos pontuais sempre obriga o pensamento a se diversificar.

A comédia *Gertrude Stein, Alice Toklas & Pablo Picasso*, em 1996, foi outro trabalho muito expressivo de Marcio Aurelio. Com texto de seu amigo Alcides Nogueira, ele compartilhou a direção com Antônio Abujamra. No elenco estavam Nicette Bruno, Clarisse Abujamra e Francarlos Reis. O enredo procurava transmitir a inquietação artística de Paris, na época em que Picasso frequentava a casa de Stein e Toklas.

Os Lusíadas, de Camões, foi adaptada por Walderez Cardoso Gomes e dirigida por Marcio Aurelio. A adaptadora e o encenador escolheram uma linha narrativa mais do que dramática. Os feitos dos portugueses comandados por Vasco da Gama, aqui cantados por Camões sob a égide da tradição rapsódica iniciada por Homero na *Iliada e Odisséia*, foram apresentados sob forma de mural. Na maior parte das cenas, o elenco ilustrava as ações dos navegantes lusos.

Usando habilmente esta moldura, Marcio Aurelio desenhou uma montagem ritualística, que remete às linhas do formalismo e retoma pesquisas datadas do início do século 20. Encenador requintado, Aurélio adotou, nesta superprodução, o rigoroso desenho de cena que emprega quando trabalha com espaços e trupes menores. Não há dúvida de que elaborou uma bela obra. A luz, também concebida pelo diretor, interage de maneira eficiente com a cenografia de Daniela Thomas. O espetáculo ficou em cartaz na Sala Estação das Artes, na Praça Júlio Prestes, em São Paulo.

Em 2013 Marcio montou, com o grupo Clowns de Shakespeare, o espetáculo *Hamlet*. A montagem fazia parte do projeto de celebração dos vinte anos dos Clowns. Estreou em Recife e depois cumpriu temporada de dezesseis apresentações na sede do grupo, em Natal. O espetáculo baseava-se no princípio de que o texto, obra-prima da dramaturgia universal, consistia em uma poética da representação. Assim, utilizando os espelhamentos que Shakespeare propõe e o desequilíbrio de um mundo em transição, seja na Dinamarca representada na obra, seja no Brasil de hoje, a encenação trazia uma radicalização do uso das convenções teatrais e dos elementos que compõem a estrutura cênica.

Para a realização do espetáculo, os oito atores da trupe se debruçaram sobre cinco traduções de *Hamlet*, e chegaram ao texto final através de um aprofundado trabalho de mesa com Marcio Aurelio e os assistentes, Lígia Pereira e Fernando Yamamoto.

Marcio que vem estudando Hamlet há mais de dez anos, é um profundo conhecedor da obra e do universo de Shakespeare. Para ele, trabalhar com a trupe foi uma experiência bastante gratificante, pois os atores não demonstravam nenhuma resistência para destrinchar Shakespeare e experimentar novos caminhos.

Refletindo sobre a trajetória artística de Marcio Aurélio, o dramaturgo Alcides Nogueira declara:

A parceria com Marcio Aurélio inicia-se praticamente com nossas carreiras, na passagem dos anos 70 para os 80. Sua influência em minha dramaturgia foi decisiva, por meio de seu profundo conhecimento de Bertolt Brecht, e dos

ensinamentos adquiridos com Eugênio Kusnet. O que faz de Marcio Aurélio um dos mais respeitados diretores brasileiros é a conjunção do trabalho em profundidade com os atores e a estética refinadíssima de suas encenações. O aparente despojamento destas conduz, na verdade, a um sofisticado jogo de cena, onde texto e atores são privilegiados. Sempre em sintonia com o que acontece na cena mundial, ao mesmo tempo em que repensa constantemente o imaginário brasileiro, Marcio Aurélio consegue ser sempre instigante, com olhos abertos ao novo, sem abdicar da melhor tradição do real fazedor de teatro.⁵

E ainda:

Marcio Aurélio, como profissional de teatro, em suas múltiplas facetas, tem uma singularidade que o distingue no panorama do teatro brasileiro contemporâneo. Não se assemelha a nenhum outro diretor teatral - seu teatro tem sua marca, marca de originalidade e de resultado de pesquisa séria, que evoluiu ao longo dos anos até tornar-se, hoje, um teatro autoral com estética e expressão inconfundíveis.⁶

Marcio Aurelio sempre nutriu um carinho especial pela *A Bilha Quebrada*, não somente pelo texto mas também pela montagem e por tudo o que ela significou para a companhia. O sucesso do espetáculo, em 1993, possibilitou a manutenção da companhia por muito tempo.

Qual a diferença de humor, comédia que se desenvolve hoje? Este trabalho serviu como suporte e sustentação de um coletivo (durante vários anos) se entremeando nos espetáculos posteriores e possibilitando sua continuidade. A cena do tribunal servia de paródia para nos referirmos à adoção da nova Constituição brasileira que se discutia na ocasião. O próprio texto paródia da tragédia de Édipo, o juiz que se persegue a si mesmo. Ou então a moralizante queda de Adão. Foi um belo exercício risível sobre o realismo.⁷

Além de seu trabalho com a companhia, Marcio dirigiu inúmeros espetáculos, tanto no Brasil, como no exterior, sempre imprimindo sua marca, de uma imaginação poética e sensível e ao mesmo tempo rigorosa e precisa.

Em sua tese *O Encenador como Dramaturgo: A Escrita Poética do Espetáculo* (1995) pode-se compreender o trabalho do encenador como este sendo o responsável pela “escritura cênica” do espetáculo.

O espetáculo é uma forma de escrita que se concretiza num espaço cênico, sendo realizado por uma equipe orquestrada por aquele que é denominado encenador; ou escritor.⁸

E complementa:

(...) o papel do encenador é fundamentalmente o papel de manipulador de um conjunto de textos, de onde sai ou pode sair outro texto.⁹

⁵ CUNHA, Aguinaldo Cristofani Ribeiro. 2004. *Marcio Aurelio: o que estava atrás da cortina*. São Paulo: Imprensa Oficial, p 16.

⁶ IDEM, p 17

⁷ IDEM, p 116.

⁸ ALMEIDA, Marcio Aurelio Pires de. 1995. *O Encenador como Dramaturgo: a escrita poética do espetáculo*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, p 5

⁹ IDEM, p 5

A relação de seus trabalhos, tanto na direção, como suas incursões pela cenografia e figurinos encontra-se em anexo.¹⁰

1.2 A Companhia Razões Inversas: o ano da criação, seu histórico e trajetória

Para falarmos a respeito da criação da Companhia Razões Inversas, torna-se necessário fazer uma breve explanação sobre o modo de produção das companhias de teatro em São Paulo, nos anos 90, ano em que foi criada. Todavia como falar da década de 1990, sem antes mencionar o cenário paulistano dos anos 80?

Como já sabemos, os espetáculos criados nesta época foram pautados pela forte presença da censura imposta pela ditadura militar. Ela, aliada às dificuldades econômicas, impôs limites à encenação e à dramaturgia. No entanto, foi um período muito produtivo de criação para os dramaturgos.

A tese de doutorado de Alexandre Mate, *A Produção Teatral Paulistana dos anos 1980*, apresentada em 2008 à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, teve como objetivo compreender quais movimentos teatrais coexistiram nos anos 1980 em São Paulo. Segundo ele, havia quatro elementos fundamentais no período: a produção de uma dramaturgia ainda sob censura; a forte presença dos encenadores; as grandes produções comerciais; e a existência de grupos e coletivos que conseguiram produzir espetáculos, mesmo em situações de dificuldade.

De acordo com Mate, houve produção relevante de dramaturgia no período:

Então, pelo desconhecimento de produção e de manifestações mais gerais, é impertinente afirmar que nos anos de 1980 não teria surgido uma dramaturgia qualitativa e significativa; afinal a década trouxe à tona produções de Luís Alberto de Abreu, Alcides Nogueira, Flávio de Souza, José Antônio de Souza, Naum Alves de Souza, Zeno Wilde. Na linha das comédias: Jandira Martini, Marcos Caruso, Juca de Oliveira, entre tantos outros. Assim, além dos recém-iniciados, muitos veteranos atravessaram a década, produzindo obras intensamente, como: Plínio Marcos, Maria Adelaide do Amaral, Carlos Alberto Soffredini.¹¹

Assim, o início da década de 1990 foi caracterizado por um período de trânsito e mudanças: estamos entre as produções que conseguiam sobreviver através de bilheteria e a criação das leis de incentivos culturais.

¹⁰ Anexo 1

¹¹ MATE, Alexandre Luiz. 2008. *A produção teatral paulistana dos anos 1980*. 149f. Tese de Doutorado em História Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo: São Paulo.

É uma época de grande movimentação política, período que corresponde ao fim da ditadura, início do movimento das Diretas Já e de grande efervescência cultural.¹²

(...) a produção é um dos aspectos menos estudados nos cursos de Artes Cênicas no Brasil, onde a ausência de uma política cultural acaba por agravar a situação da Produção Teatral¹³

Em São Paulo, o momento pós-ditadura militar possibilitou a existência de novos padrões de grupos que se formavam. Parte deles utilizava, em seu discurso, muitos termos da nova situação política – a democracia – colocando em foco as produções colaborativas.

É preciso lembrar que as experiências sociais e as convenções teatrais misturam-se e modificam-se constantemente, e isso gera novos padrões de criação e produção artística.

As condições culturais e econômicas possibilitaram a existência de um teatro de “pesquisa”. A investigação e a pesquisa assumiram a cena e, logo, a emergência da criação de curso de artes cênicas nas universidades.

O Instituto de Artes da UNICAMP teve início em 1970 como Escola de Música. Nos anos subsequentes, foram oferecidos cursos de extensão nas áreas de música e artes plásticas. Mas foi somente em dezembro de 1990 que o processo do curso de bacharelado em Artes Cênicas foi encaminhado para reconhecimento junto ao Conselho Estadual de Educação e, posteriormente, ao Ministério da Educação.

Foi justamente nessa época que se formou a primeira turma do curso de Artes Cênicas, dando origem à Companhia Razões Inversas.

Ao olharmos para a produção do período, verificamos que até 1990 existiam onze cursos de Artes Cênicas em universidades e faculdades em contraponto aos últimos vinte anos, onde este número saltou para cinquenta e cinco.

¹² Ao pesquisar o modo de produção teatral neste período, podemos notar a ausência de trabalhos acadêmicos e pesquisas sobre o tema, sendo uma lamentável perda para a história do teatro nacional em geral e para a história da produção teatral no âmbito da cena paulistana em específico. Deolinda Catarina França de Vilhena afirma que no Brasil, os estudos sobre os modos de produção teatral não são privilegiados pelos pesquisadores. “Os cursos de Artes Cênicas do país, assim como a pesquisa nessa área, têm ao longo da história, privilegiado a criação em detrimento da história administrativa dos que fizeram e fazem teatro.” (VILHENA: 2009, p 1-2) Gustavo Guenzburger, também afirma a ausência de pesquisas na área da produção teatral: “Justamente no momento em que as artes cênicas explodem nas mais variadas linguagens e propostas artísticas, estas parecem ter como único ponto de interseção justamente a dependência das políticas estatais de fomento.” (GUENZBURGER: 2012, p 5)

E ainda: “Faltam-nos marcos teóricos seguros para analisar estas relações, pois a produção é um dos aspectos menos estudados nos cursos de Artes Cênicas no Brasil, onde a ausência de uma política cultural acaba por agravar a situação da Produção Teatral.” (IDEM: p 4)

¹³ VILHENA, Deolinda Catarina França de. 2009. *Produção Teatral: da prática à teoria. A sistematização de uma disciplina.*, p 5. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19155.pdf>

Além disso, nos anos de 1990, a cidade foi palco para a criação de novos espaços sociais: sedes de grupos teatrais, oficinas em bibliotecas municipais, abertura de locais que recebiam espetáculos sem a necessidade de palco italiano e a criação de SESC's.

Assim como a Companhia Razões Inversas, muitas outras também surgiram nessa época: Cia Truks (1990); Parlapatões, Patifes e Paspalhões (1991); Teatro da Vertigem (1992); Pia Fraus (1992); Nau de Ícaros (1992), entre outros.

Hoje, de acordo com a Cooperativa Paulista de Teatro, há uma quantidade significativa de grupos teatrais existentes na cidade – cerca de 750, se levarmos em conta apenas os associados à Cooperativa, lembrando que nenhum grupo de teatro é obrigado a ingressar na Cooperativa para produzir espetáculos. Por isso, não é possível quantificar com precisão quantos são os grupos de teatro que produzem peças na cidade.

O Conpresp (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo) aponta a existência de vinte e dois teatros independentes de grupos em São Paulo. Isso mostra o quanto companhias de teatro vem buscando suas sedes próprias e tentando mantê-las através das leis de incentivo à cultura.

É importante lembrar também que a década de 90 foi o ano de criação das leis e programas de incentivo à cultura, que, para os grupos teatrais sediados no estado de São Paulo são: Lei Rouanet (Federal), Programa de Fomento ao Teatro, Proac ICMS e Proac Edital.¹⁴

O surgimento de políticas públicas de financiamento foi acompanhado pela opção majoritária pelo modelo indireto de repasse de verbas estatais, através de leis de incentivo. Como exemplo, podemos citar a lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313/91) – Lei

¹⁴ Lei Rouanet nº 8.313 de 23 de Dezembro de 1991: esta lei institui políticas públicas para a cultura nacional, como o PRONAC - Programa Nacional de Apoio à Cultura. O grande destaque é a política de incentivos fiscais, que possibilita empresas (pessoas jurídicas) e cidadãos (pessoas físicas) aplicarem uma parte do Imposto de Renda em ações culturais.

No entanto há críticas à lei: a principal é que o governo, ao invés de investir diretamente em cultura, começou a deixar que as próprias empresas decidissem qual forma de cultura merecia ser patrocinada.

Programa Municipal de Fomento ao Teatro Lei Nº 13.279, de 8 de Janeiro de 2002: o programa estabelecido pela Lei 13.279/02 tem por objetivo apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo.

Programa de Ação Cultural (PROAC) Lei 12.268, de 20 de fevereiro de 2006: o programa de ação cultural do governo de São Paulo foi instituído pela Lei no. 12.268 de 20 de fevereiro de 2006 e tem como objetivo apoiar e patrocinar a renovação, o intercâmbio e a divulgação na produção artística e cultural no Estado de São Paulo. O programa permite que parte do ICMS pago pelo contribuinte seja revertido para o patrocínio de projetos culturais aprovados pela secretaria de cultura.

Rouanet –, que permite a pessoas físicas e jurídicas aplicarem parte do Imposto de Renda em ações culturais.

O percentual disponível é de 6% do IRPF para pessoas físicas e 4% de IRPJ para pessoas jurídicas. A lei surgiu para educar todos a investirem em cultura, e, inicialmente, em contrapartida, daria incentivos fiscais, pois com o benefício no recolhimento do imposto a iniciativa privada se sentiria estimulada a patrocinar eventos culturais, uma vez que o patrocínio além de fomentar a cultura, valorizaria a marca das empresas junto ao público.

Outra alternativa a esse modelo é o financiamento estatal direto, em que o Estado repassa verbas diretamente a produções culturais por meio de editais de premiação. Nesse modelo podemos citar a Lei Municipal de Fomento ao Teatro (Lei nº 13.279/02) e os editais de premiação do PROAC.

A diferença entre esses dois modelos é definitiva para a sobrevivência de grupos independentes de teatro, pois muitos deles realizam projetos que questionam os sistemas político e econômico e vão contra os ideais das grandes empresas. Desta forma, eles acabam por ficar à margem do sistema de financiamento indireto, que os submete ao crivo dessas empresas.

A captação de recursos sempre foi um grande entrave no surgimento e desenvolvimento de grupos de teatro no Brasil.

Dorberto Carvalho, diretor da Cooperativa Paulista de Teatro, que ministra o curso *Modos de criação e produção no teatro de grupos da cidade de São Paulo*, promovido pelo Núcleo de Estudos Teatrais Décio Almeida Prado, do Centro Ángel Rama, vinculado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, defende a necessidade de um financiamento estatal para projetos independentes:

Não existe patrocínio de empresa, existe arbítrio de empresa. Mesmo no financiamento indireto, quem patrocina é o governo, que não pode delegar a escolha dos projetos beneficiados ao mercado.¹⁵

Muitos grupos acabam por optar pela captação de recursos, via PROAC, que segundo o advogado Evaristo Martins de Azevedo, tem mais vantagens em relação a lei Rouanet:

Dessa forma, àqueles produtores de projetos aparentemente menores, experimentais, pensados para comunidades mais limitadas, sem os “requisitos” normalmente exigidos pelos diretores de marketing das grandes empresas (que

¹⁵ NETZEL, Matheus Marcel. 2012. *Lei de Fomento garante produção teatral independente em São Paulo*. São Paulo: Agência Universitária de Notícias – USP. Disponível em: <http://www.usp.br/aun/exibir.php?id=4800> Acesso em: 02 de maio de 2015.

acabam fazendo, de maneira distorcida, o papel de ministro da cultura!), recomendaríamos a busca pelo patrocinador que, efetivamente, pode, se quiser, contribuir, tendo em contrapartida abatimento de seu ICMS a pagar! E, por outro lado, àqueles comerciantes, pequenos empresários, que não têm como investir em divulgação de massa, sugeriríamos que buscassem bons projetos culturais para ter sua imagem associada àquilo que realmente traz valor às suas marcas, ainda que em âmbito local, e, ainda, tendo desconto no ICMS que pagará ao Estado, de uma forma ou de outra...

Além disso, é a própria Secretaria de Estado da Fazenda quem habilita eletronicamente as empresas para que possam investir em cultura através do ProAC, e, desde logo, já informa precisamente o quanto as mesmas podem dispor, mês a mês, em projetos culturais. Tudo sem qualquer transtorno e sem grandes ansiedades contábeis...

Finalmente, vale lembrar também que os critérios e limites impostos ao ProAC evitam, de certa forma, que projetos com custos exorbitantes, sem interesse público ou artístico sejam aprovados, e, justamente por isso, não sejam objeto de escândalos frequentemente denunciados pela imprensa, como ocorre na Lei Rouanet, que acaba tendo, sim, muita visibilidade, mas muitas vezes de forma diferente daquela que gostariam artistas, produtores e o público em geral.¹⁶

A Companhia Razões Inversas, assim como muitos grupos estáveis na cidade, sempre teve dificuldades na captação de recursos, embora a qualidade artística de seus espetáculos seja inquestionável.

No fim dos anos 90 quase terminamos a companhia porque foi uma fase muito difícil para a cultura nacional. Chegamos a ter espetáculo com 24 atores numa época que praticamente não existiam leis de incentivo, era complicado. A gente optou adotar uma postura radical pela busca da qualidade, do teatro como expressão, no que a gente realmente acredita. Quando montamos “Agreste” reduzimos a companhia para três membros – Joca Andreazza, Marcio Aurelio e eu -, única maneira de sustentar esse trabalho.¹⁷

A Companhia Razões Inversas foi contemplada uma única vez com o edital de Fomento ao Teatro, no ano de 2006 para a montagem do espetáculo *Antes do Baile Verde*.

Abaixo demonstro a forma como foi viabilizada algumas montagens da companhia:

- a. *A Metafísica da Morte*: Prêmio Myriam Muniz de Teatro 2008 – FUNARTE;
- b. *A Ilusão Cômica*: Lei Rouanet – 2011 – patrocinado por Banco do Brasil e Eletrobrás;
- c. *Anatomia Woyzeck* – 2012 – Prêmio Edital PROAC de Montagem;
- d. *Anatomia Frozen* – 20213 – Lei Rouanet – patrocinado pela Caixa Econômica Federal.

¹⁶ AZEVEDO, Evaristo Martin de. 2013. *O PROAC não é a lei paulista*. São Paulo: SP Escola de Teatro. Disponível em: <http://www.spescoladeteatro.org.br/colunistas/evaristo-05.php> Acesso em 30 de abril de 2015.

¹⁷ MARCELLO, Paulo. 2011. *Boca de Cena – Cia Razões Inversas*. São Paulo: Globo Teatro. Disponível em: <http://186-192-129-209.static.silicom.com.br/bocadecena-59-Cia.-Raz%C3%B5es-Inversas.htm> Acesso em 05 de abril de 2015.

1.3 A Trajetória da Companhia

Atualmente, não há uma pesquisa acerca da trajetória da Companhia Razões Inversas. Esta será uma das consequências deste projeto: principiar a salvaguarda da trajetória da Companhia, importante grupo teatral no cenário paulistano e nacional.

Devo esclarecer que o título da presente dissertação *As Inversas Razões da Bilha Quebrada* foi tão somente utilizado como uma licença poética, pois há coerência entre seu nome e seus objetivos, como aponta Marcio Aurelio:

O nome foi tirado da expressão matemática RAZÃO INVERSA, sintetizando de forma precisa, a representação exata da característica fundamental que deveria nortear as bases de sua formação – naturezas inversas – e as de sua busca poética. Era fundamental sabermos-nos diferentes. Este era o sentido da busca de nossa expressão artística, que tem como base o princípio dialético/poético com que nos autodenominamos.

Esta atitude implica uma postura diante do trabalho. É a busca da autonomia como ponto de ligação entre todos e não a passividade diante das propostas apresentadas como programa.¹⁸

A Companhia, criada em 1990 pelo premiado diretor Márcio Aurélio e pela primeira turma de formandos do curso de artes cênicas da UNICAMP, teve como foco principal, a encenação de grandes autores, no sentido de pensar o diálogo com a contemporaneidade. Isto pode ser avaliado pelo repertório proporcionado com as encenações.

Os três primeiros trabalhos realizados com a Companhia serviram de base para a tese de doutorado de Marcio Aurélio, orientado pela Professora Célia Berrettini, na ECA/USP, sob o título *O Encenador Como Dramaturgo – A Escrita Poética do Espetáculo*.

Na tese, Marcio defende a ideia de que é fundamental a criação de uma base comum para a construção da linguagem e a renovação da mesma na construção do espetáculo.

Partimos do pressuposto que o núcleo que forma a base para a construção do espetáculo é um organismo social em transformação. O estabelecimento do diálogo abre a visão da obra. A retórica cênica é construída a partir da inteligência e na qual aparece a sensibilidade, como expressão, ganha o público com a poesia da cena. A subjetividade poética.¹⁹

De acordo com Marcio Aurelio, os três primeiros espetáculos da Companhia Razões Inversas, que antecederam a montagem de *A Bilha Quebrada*, recorte de minha pesquisa, constituíram a primeira etapa de um núcleo de trabalho e, conseqüentemente, o desenvolvimento de seu processo de criação.

¹⁸ ALMEIDA, Marcio Aurelio Pires de. 1995. *O Encenador como Dramaturgo: a escrita poética do espetáculo*. Tese de Doutorado. São Paulo, ECA-USP, p 26.

¹⁹ CUNHA, Aguinaldo Cristofani Ribeiro. 2004. *Marcio Aurelio: o que estava atrás da cortina*. São Paulo: Imprensa Oficial, p 106.

Assim, antes de iniciar uma breve explanação sobre todos os espetáculos da Companhia Razões Inversas ao longo destes vinte e cinco anos, é necessário trazer à luz, com mais cuidado, os primeiros espetáculos realizados nos anos 1990, 1991 e 1992. São eles: *Vem... Senta Aqui ao Meu Lado e Deixa o Mundo Girar. Jamais Seremos tão jovens, Comédia dos Erros e Ricardo II*.

1.3.1– O primeiro espetáculo - 1990

O espetáculo *Vem... Senta Aqui ao Meu Lado e Deixa o Mundo Girar. Jamais Seremos tão Jovens*, nasceu dentro da UNICAMP, como trabalho de conclusão de curso da primeira turma do departamento de Artes Cênicas, dando origem a COMPANHIA RAZÕES INVERSAS. Sua gênese, porém, deu-se durante as aulas ministradas no sétimo semestre do curso de Artes Cênicas da Unicamp, que teve como objetivo, a revisão do método stanislavskiano, com base nas recentes tendências da época, entre as quais ressalta o trabalho dos encenadores Peter Stein, Tadeuz Kantor e Grotowski.

Embora os alunos já tivessem trabalhado especificamente com o método stanislavskiano, era necessário proporcionar uma ligação com possíveis caminhos e vertentes, a partir das suas propostas no que concerne ao trabalho do ator. Com base em Stanislavski, foram os alunos prevenidos de que cada experiência vale por si só, servindo simplesmente como referência para o trabalho do ator e não como norma rígida, ou receituário sobre a criação.²⁰

O espetáculo, que tinha como título a última fala da *Megera Domada*, foi criado com a participação dos atores, tendo como referência três textos: *Fala Comigo Doce Como a Chuva*, de Tennessee Williams, *A Megera Domada*, de William Shakespeare e *Odisseia*, de Homero.

Estreou no Teatro Castro Mendes, em Campinas, no dia 27 de setembro de 1990, cumprindo quatro apresentações. Após um mês, cumpriu mais três apresentações no teatro do Centro de Convivência, também em Campinas. Em novembro seguiu temporada de um mês no Teatro Cultura Artística, sala Rubens Sverner, em São Paulo. Durante o mês de junho de 1991 esteve em temporada no Teatro João Caetano e finalizou sua última apresentação no Teatro Municipal de Santos.²¹

²⁰ Op citada ALMEIDA, Marcio Aurelio Pires de. 1995. *O Encenador como Dramaturgo: a escrita poética do espetáculo*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, p 58.

²¹ A ficha técnica completa do espetáculo encontra-se anexo 2.

Marcio afirma que o objetivo desta experiência era proporcionar aos alunos uma vivência de como se dá a relação entre os criadores de um espetáculo dentro do esquema profissional tradicional.

É possível perceber aqui a importância da leitura e compreensão do texto, essencial para o trabalho da Companhia.

Uma leitura imprópria, alerta Eugenio Kusnet, pode trazer muitos problemas futuros para o ator, para a personagem em evolução e para a encenação como um todo. Este parece ser um dos graves problemas na formação de atores, na medida em que não são ensinados a compreender a personagem em ação, em confronto com a outra, com o mundo, mesmo que se trate de um monólogo.²²

E ainda sobre a importância de contracenar:

Contracenar, este é o vocábulo chave. Para tanto, os atores tem de compreender quais são as ações concretas, sem ficar se escamoteando em situações abstratas e subjetivas. O que se quer dizer com isso é que a personagem nunca está sozinha em cena, mesmo quando esteja só. Caberá ao ator saber, sempre que necessário, traduzir cenicamente a presença poética de outros elementos, através da consciência das convenções do jogo de que participa, visando à concretização do fenômeno teatral.²³

Neste estágio, a Companhia procurava investigar o trabalho do ator, mas não somente sob uma ótica stanislavskiana.

Durante este período de passagem do estágio anterior, onde procurávamos processar a investigação do ator dentro de uma perspectiva stanislavskiana, ou seja, sobre si²⁴ como apontam Kantor e Grotowski para a seguinte, em si²⁵, foi possível refletir sobre como encaminhar o processo de encenação e sobre o projeto de pesquisa. Porém, para podermos realizá-lo plenamente e com sucesso, seria necessário desenvolver com os atores a capacidade de controlar a ansiedade, não pulando etapas e proporcionando-lhes o prazer da descoberta de uma dinâmica nova de criação que lhes permitisse dar um salto qualitativo enquanto intérpretes.²⁶

1.3.2 - O segundo espetáculo – 1991

A *Comédia dos Erros*, de William Shakespeare, nasceu no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e foi experimentado dentro do curso de formação de atores em 1990.

²² ALMEIDA, Marcio Aurelio Pires de. 1995. *O Encenador como Dramaturgo: a escrita poética do espetáculo*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, p 58.

²³ IDEM, p 60.

²⁴ Grifo do autor

²⁵ Grifo do autor

²⁶ IDEM, p 66

Leonardo de Medeiros e Adalberto da Palma, que tinham participado do mesmo projeto na ECA/USP, passaram a integrar a Companhia.

Neste momento, o argumento número um apresentado pelos atores para a complementação da experiência feita era o de trabalhar sobre a matriz de uma comédia clássica, sem jamais esquecer o processo da montagem anterior com a sua abordagem sobre o cômico.

Interessava-nos descobrir qual era a nossa própria maneira de fazer humor. Pensávamos na comédia como subversão. Parecia-nos que a experiência da pesquisa na ECA não deveria ser abandonada. Era um sulco que, se bem trilhado, poderia nos render muito além do almejado.²⁷

Este estágio do trabalho levou os atores a atuarem de forma mais aberta, constatando como poderia ser prazeroso e divertido rir do homem, já que conseguiam compreendê-lo historicamente. O que antes tinha um peso pela ignorância dos fatos, agora tinha outro, pelo reconhecimento das ações e consequências. Todos os atores, repita-se, deveriam vivenciar todas as personagens e com elas aprenderem. Este princípio brechtiano para o exercício do ator é a base de nosso trabalho na encenação.²⁸

E ainda:

Ao temor do desconhecido, sucedeu-se o prazer da descoberta. Um outro senso de humor. Não era o humor no sentido da vulgaridade, mas a descoberta da própria vulgaridade social revelada com sentido crítico, através do jogo cênico.²⁹

Dentro da proposta de encenação apresentada por Marcio Aurelio, não existia a ideia de propriedade de personagem. Todos os atores eram responsáveis pela narrativa cênica. Esta medida levaria à criação de uma nova estética, já que o projeto cênico não corria pelos caminhos tradicionais.

Assim, o referencial da Companhia era justamente a liberdade com que se lidava com o texto dramático, pois não se buscava uma forma cênica e sim uma maneira de se articular o próprio modo do fazer cênico como discurso poético.

A narrativa só faria sentido se fosse reveladora do que fica normalmente encoberto, ou seja, das contradições sociais e não psicológicas da atitude humana. A história narrada linearmente é, na maioria das vezes, a versão oficial dos fatos históricos, mas não das contradições internas que geram e os transformam.³⁰

Um ponto importante sobre o modo de trabalho da Companhia diz respeito à tradução do texto. Durante o trabalho na ECA USP, a Companhia utilizava como referência uma versão

²⁷ IDEM, p145.

²⁸ ALMEIDA, Marcio Aurelio Pires de. 1995. *O Encenador como Dramaturgo: a escrita poética do espetáculo*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, p 152.

²⁹ IDEM, p 144.

³⁰ IDEM, p 149.

datilografada de uma tradução de Barbara Heliodora Carneiro de Mendonça³¹, que logo foi abandonada. Os atores consideravam a tradução difícil para o jogo da comédia, bem como para ser articulada cenicamente. Assim, procuraram logo outra tradução:

Recorremos então à outra versão de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes, que, comparada ao original, foi logo abandonada por nos parecer explicativa. Teatro não se explica. Teatro faz-se.³²

A partir daí, a Companhia descobriu a sua própria escrita.

Percebemos que estávamos buscando uma tradução que correspondesse aos nossos ideais, esquecendo que seria praticamente impossível encontrá-la. Este momento crítico foi revelador de que deveríamos tomar outros caminhos. O primeiro passo foi nos inteirar da peça e de seu significado no conjunto da obra do autor. Descobrimos então, a grande influência de Plauto nesta peça do bardo. Reconhecemos ali a melhor aula para a nossa busca: deixarmo-nos influenciar por ela, e, a partir daí descobrimos a nossa escrita, e como melhor processá-la.³³

E ainda:

Toda a tradução se processou cenicamente e não em um gabinete. Esta era uma das forças do espetáculo. Não mais tínhamos, como na experiência na ECA USP, um espetáculo improvisado, mas sim um espetáculo criado a partir da improvisação.³⁴

É preciso ressaltar que o núcleo de trabalho era ainda extremamente jovem, de uma cidade do interior e que acabara de sair da Universidade. Estavam todos numa condição diferente: dentro de um grande centro urbano: São Paulo, e teriam que resolver sozinhos seus próprios problemas pessoais e profissionais, inclusive formas de sustento.

Este fato, é claro, influenciou diretamente na forma de produção da Companhia, que até então estava habituada a produzir somente dentro da Universidade. Era preciso repensar algumas formas de trabalho.

Olhando no tempo, porém, teríamos que revelar também outras questões. A primeira delas foi a constatação de que não tínhamos, como quando estávamos na universidade, o tempo todo disponível. Tínhamos agora outras dificuldades que envolvem o sistema de produção. Isto nos obrigou a uma revisão crítica do nosso sistema de trabalho.³⁵

³¹ Barbara Heliodora inicia sua carreira em 1958, aos 35 anos, como crítica teatral da Tribuna da Imprensa. De 1958 a 1964 assina a coluna especializada do Jornal do Brasil, logo adquirindo respeito graças à seriedade, ao rigor e à erudição dos seus artigos. Foi uma das líderes na modernização da crítica teatral no Rio de Janeiro, através do Círculo Independente de Críticos Teatrais. Publicou textos também no Jornal do Brasil e Estado de S. Paulo. Uma de suas obras mais conhecidas é *Falando de Shakespeare, a expressão dramática do homem político em Shakespeare* e *Martins Pena: uma introdução*.

³² IDEM, p 153.

³³ ALMEIDA, Marcio Aurelio Pires de. 1995. *O Encenador como Dramaturgo: a escrita poética do espetáculo*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, p 153.

³⁴ IDEM, p 156.

³⁵ IDEM, p 167.

Felizmente, a Companhia recebeu o convite para participar da Jornada do SESC e, dentro de um programa definido, deveria cumprir uma agenda com a apresentação de um espetáculo e três workshops para a comissão organizadora. Foi exatamente isso que permitiu a viabilização econômica do projeto e das pessoas que o integravam.

O espetáculo teve sua primeira apresentação no dia 03 de setembro de 1991 na abertura da Jornada SESC de Teatro Experimental.

A Jornada SESC de Teatro Experimental tem se tornando um importante agente facilitador na busca de novas alternativas para o desenvolvimento da pesquisa da linguagem teatral. O projeto teve origem no Festival de Teatro Amador e na Jornada de Teatro Experimental e carrega uma tradição de trinta anos na divulgação dos vários aspectos e etapas que constituem a criação teatral.

A ficha técnica que consta no programa oficial da peça não está correta por ter sido preparada muito antes da conclusão do espetáculo. Anexo, apresento os dados corretos, coletados da tese de Doutorado de Marcio Aurelio.

Desse trabalho, resultou a dissertação de mestrado *O Campo de Visão* defendida na Unicamp pelo ator e diretor que atuou na Companhia Razões Inversas, Marcelo Lazzaratto, juntamente com o elenco da companhia por ele criada chamada Elevador Panorâmico.

O tema O Campo de Visão, nesta dissertação, será abordado no Capítulo 3.

1.3.3 - O terceiro espetáculo – 1992

O espetáculo *Ricardo II*, de William Shakespeare, fecha o ciclo de criação coletiva e da fase de organização da Companhia Razões Inversas, e compreende as primeiras definições sobre seu projeto estético.

Após uma bela carreira de quatro meses a equipe acabara ficando reduzida, seja por questões pessoais, seja porque agora já começara configurar a linha de trabalho a ser adotada, ou seja, a pesquisa sobre o fenômeno teatral como linguagem e sua maneira de abordagem junto ao público.

Até então os participantes dos espetáculos tinham sido alunos de Marcio Aurelio na USP ou na UNICAMP. O que os ligava eram exatamente os pontos de identificação descobertos nos cursos ministrados.

O ponto básico era que não nos deveríamos ater a um determinado número de atores ou de projetos fechados. A Companhia Razões Inversas deveria ser um núcleo produtor, onde as pessoas não deveriam manter-se necessariamente o tempo todo, mas ter liberdade de ir e vir. A Companhia Razões Inversas deveria ser um campo de trabalho com o objetivo de pesquisar o fenômeno teatral como linguagem e, dentro deste objetivo, buscar a sua maneira particular de abordagem.³⁶

Dos espetáculos anteriores permaneceram inicialmente os atores: Paulo Marcello, Leonardo Medeiros, Joao Vitti, Raul Figueiredo e Adalberto da Palma. Mais tarde, juntou-se à Companhia, a atriz Débora Duboc. Neste período foi criada a empresa Razões Inversas Marketing Cultural que tem como sócios Marcio Aurelio e Paulo Marcello.

A opção da Companhia era por continuar a trabalhar a releitura de textos clássicos já que, por sua qualidade, são textos que proporcionam ao interprete e ao encenador a possibilidade de criarem bons espetáculos. Havia a necessidade de construir um discurso poético dentro de uma linha alternativa do panorama geral da época. O interesse não era pelos aspectos inventivos da linguagem, mas sim pelos aspectos transformadores.

A influência de Bertold Brecht³⁷ no trabalho, assim como sua visão sobre os clássicos, em particular sobre Shakespeare, estimulavam e serviam de base para a criação das propostas estéticas da Companhia.

Observamos seu ponto de vista, como transparece em seu Diário de Trabalho, no dia 08 de dezembro de 1940:

A meu ver, os que alegam que Shakespeare não pode ser o autor das obras que lhe são atribuídas porque um homem com tão pouco estudo nunca teria estado em condições de escrever tais obras, apresentam um argumento débil. Bastam alguns poucos conhecimentos, pegos a esmo, para criar em cena a aparência de erudição, assim como o ator – por bruto que seja – pode representar a uma personagem inteligente só copiando sua atitude geral, assim também um autor teatral ignorante pode expor conhecimentos, basta-lhe observar quem os possui e, sobre tudo, não necessita saber nenhuma palavra mais do que exige seu texto.³⁸

E ainda:

O que me induz a acreditar que as peças de Shakespeare são obras de uma pequena equipe não é a convicção de que só um homem não pode tê-las escrito porque é

³⁶ ALMEIDA, Marcio Aurelio Pires de. 1995. *O Encenador como Dramaturgo: a escrita poética do espetáculo*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, p 241.

³⁷ Eugen Berthold Friedrich Brecht foi um destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo, tornando-o mundialmente conhecido a partir das apresentações de sua companhia, o Berliner Ensemble, realizadas em Paris durante os anos 1954 e 1955. Seus textos e montagens o fizeram conhecido mundialmente. Brecht é um dos escritores fundamentais deste século: revolucionou a teoria e a prática da dramaturgia e da encenação, mudou completamente a função e o sentido social do teatro, usando-o como arma de conscientização e politização.

³⁸ BRECHT (Apud. ALMEIDA), 1995, p 242.

impossível que tanto talento literário, tanta capacidade técnica e tanta cultura geral se reúnam em um só indivíduo. É que ao meu ver, as peças estão montadas de tal maneira – do ponto de vista estritamente estético – que creio reconhecer a obra de uma equipe. Não é preciso que a companhia tenha permanecido sempre com os mesmos elementos, pode ter trabalhado de uma maneira muito fluida; Shakespeare pode ter sido a personalidade decisiva, pode ter havido colaboradores puramente ocasionais, etc, mas também pode ser que as ideias principais proviessem de alguma personalidade eminente, que tenha se utilizado permanentemente de Shakespeare.³⁹

A nota acima está intimamente ligada ao pensamento da Companhia Razões Inversas sobre a questão do espetáculo. Não está Brecht falando do texto dramático de Shakespeare, mas sim da construção de uma ideologia do espetáculo como texto.

De minha parte, me inclino a crer que Shakespeare era o dramaturgo chefe. A utilização de obras antigas, a necessidade de criar repertório, a adaptação de peças, os trechos reunidos apressadamente, o ingênuo prazer do teatro e a destreza no ofício, o fato de que tanto a poesia como a reflexão são eminentemente teatrais e dependentes. Tudo isso faz pensar que o autor ou é um ator ou um diretor teatral.⁴⁰

E quanto à importância do fazer coletivo, Heiner Muller, em entrevista a Gregor Edelman, diz:

E, como Brecht formulou, ainda não se conseguiu tornar a produtividade atraente e liberar a criatividade. Dizendo de maneira totalmente romântica e articulando novamente com Brecht: “Deve-se criar o prazer da produtividade”.

Somente se pode chegar a tal ponto, fazendo as pessoas participarem do processo, fazendo-as participar das tomadas de decisões e dando-lhes sempre mais responsabilidades. Esta é a questão. E é aí que qualquer coisa começa a se movimentar, ou deverá se movimentar.⁴¹

A partir deste momento, começaram os problemas para a realização do espetáculo, pois era um projeto que exigia um elenco de vinte e cinco atores, ou seja, um projeto bastante grande para uma equipe ainda pequena.

Outro fator relevante: o histórico. O ano de 1993 trouxe uma nova fase política ao país, as eleições diretas para Presidente da República.

Logo na posse do então Presidente, o país ficara abalado com o confisco do dinheiro privado. Aqui começa o afloramento para a percepção do movimento que a história desenrolaria. Tudo nos remetia diretamente ao texto shakespeariano e nos obrigava a pensar no seu significado cênico, naquele momento.⁴²

³⁹ IDEM, p 243.

⁴⁰ ALMEIDA, Marcio Aurelio Pires de. 1995. *O Encenador como Dramaturgo: a escrita poética do espetáculo*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, p 244.

⁴¹ IDEM, p 245.

⁴² IDEM, p 247.

Devido aos fatos, a Companhia Razões Inversas pretendia partir para uma nova proposta, onde caberia a cada ator uma única personagem, ou seja, seria agora diferente de tudo o que se havia feito até o momento.

Se, no espetáculo anterior, pretendêramos levar o espectador a acompanhar uma história através das abordagens das personagens que, a cada momento, eram realizadas por diferentes atores, pois nos interessava revelar as múltiplas facetas da mesma personagem, já agora queríamos que o espectador tivesse bem claro o desenvolvimento da narrativa através da evolução das personagens em suas jogadas e, como suas jogadas políticas se processavam no desenrolar da história apresentada.⁴³

Para a Companhia, as jogadas políticas e as transformações que ocorriam deveriam ficar muito claras para o público, pois se tratava de uma peça histórica.

Não nos interessava o drama do indivíduo, mas sua responsabilidade ética e moral diante da sociedade de seu tempo. Só nos interessava na medida em que falássemos da nossa, assim como Shakespeare recorria à história de sua gente, no século XIV, para falar do seu momento histórico atual.⁴⁴

Sendo assim, a primeira providência foi a divulgação de uma nota, no Jornal da Tarde, sob o título “*Ricardo II procura atores para seu elenco*”, solicitando que candidatos a atores enviassem seus currículos para a seleção.

De um total aproximado de duzentos candidatos, foram selecionados quarenta que passariam por uma semana de trabalho, processo esse que permitiria avaliar as melhores possibilidades de aproveitamento de cada um.

O critério básico para a primeira seleção não foi o das experiências pessoais, que, com raríssimas exceções, eram em geral muito poucas. Os critérios foram: a disponibilidade para o trabalho e a questão do “physique du rôle” – aparência que facilita, para um ator ou atriz, a personificação de um determinado papel, exigido para cada personagem.

A encenação costura, uma após outra, todas as influências e modismos do teatro contemporâneo. É tão insistente neste sentido, que esta parece uma opção proposital. Cai, porém, numa armadilha: a encenação, ao reunir tantos fragmentos de linguagem cênica, acaba sem estilo, sem uma cara própria.

O diretor pretende, também, fazer teatro jovem e para jovens. Há vigor, energia e ingenuidade nas cenas iniciais, que se sustentam por isto. Aos poucos, entretanto, a chama criativa arrefece e o espetáculo perde a força, arrasta-se.

A analogia com o momento brasileiro ultrapassa a encenação. A tradução de Leonardo de Medeiros também evidencia o estado de decadência das instituições nacionais. Lê-se no programa que “a diversidade de tratamentos contidos no texto

⁴³ IDEM, p 248.

⁴⁴ ALMEIDA, Marcio Aurelio Pires de. 1995. *O Encenador como Dramaturgo: a escrita poética do espetáculo*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, p.248.

é uma opção do tradutor”. Esta opção deve basear-se no difundido conhecimento de que Shakespeare individualiza os discursos, atribuindo a cada personagem uma linguagem diferenciada. Mas isto não justifica os inúmeros, sucessivos e gritantes erros de concordância da tradução, que ofendem o bom uso da língua. (...)

Esta encenação cheia de altos e baixos apoia-se na energia de seus vinte e quatro interpretes. Tanto esforço, e a façanha de se montar um Shakespeare tão complicado com atores pouco experientes, são louváveis. Há problemas que são passíveis de ajuste, como a falta de ritmo do espetáculo. Mas o mais grave deles, a total ausência de estilo, merecia ser seriamente repensado.⁴⁵

O espetáculo⁴⁶ cumpriu temporada de três meses, na sala Jardel Filho e na sala Pascoal Carlos Magno, no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo. Ainda passou pelo Centro de Convivência, em Campinas, Teatro Municipal de Santo André, Teatro Nelson Rodrigues, no Rio de Janeiro e Teatro Municipal de Ribeirão Preto.

1.4 - Os Espetáculos ao longo de 25 anos de trajetória

Os espetáculos de 1990, 1991 e 1992 foram abordados acima e os espetáculos de 1993 e 2011, recorte de minha pesquisa, serão abordados no Capítulo 2.

Serão citados aqui, em ordem cronológica e com um breve histórico, todo o repertório, ao longo dos vinte e cinco anos da Companhia Razões Inversas.

- 1990 – *Vem... Senta Aqui ao Meu Lado e deixa o Mundo Girar. Jamais Seremos Tão Jovens*, baseado nos textos de *Fala Comigo Doce Como a Chuva*, de Tennessee Williams, *A Megera Domada*, de William Shakespeare e *Odisseia*, de Homero.
- 1991 – *A Comédia dos Erros*, de William Shakespeare.
- 1992 – *Ricardo II*, de William Shakespeare
- 1993 – *A Bilha Quebrada*, de Heinrich von Kleist.

1.4.1 - 1993 - *Peça Coração*, textos de Heiner Muller e William Shakespeare

Não foi um espetáculo propriamente dito, e sim, um exercício que foi apresentado apenas duas vezes como performance.

⁴⁵ PEREIRA, Maria Lúcia. 1992. Momento do País respinga em Shakespeare. IN: *O Estado de São Paulo*. Caderno de Cultura. P 4. São Paulo: 06 de agosto de 1992.

⁴⁶ A ficha técnica completa do espetáculo encontra-se anexo 2.

Todos os atores participaram da concepção e criação das cenas. Foi tomado o texto de Heiner Muller como fio condutor da criação. A performance ilustrava uma imagem lírica, desencarnada de um movimento de extroversão.

O trabalho serviu para refletir sobre o processo criativo da companhia que se apresentou na programação do SESC intitulada “Babel”, de 2 a 15 de junho no bairro de Pinheiros, em São Paulo.

Com a utilização de multimídia, o espetáculo era baseado em textos de Shakespeare e Heiner Mueller, além de música de Amado Batista.

Uma das curadoras do SESC, Cristina Madi, afirmou querer trazer para o evento um extrato cultural que fosse do universo clubber dos DJs ao regional de Mestre Ambrósio, privilegiando a multilinguagem, ou seja, artistas que explorassem diferentes meios e linguagens.

1.4.2 – 1994 – *Cruzada das Crianças*, concepção de Marcio Aurelio

O trecho de uma carta de um garoto da FEBEM (atual Fundação Casa) serviu de mote para este exercício que também não chegou a ser um espetáculo; funcionou mais como um processo. O exercício foi apresentado em várias unidades do SESC na cidade de São Paulo.

Com este material interno de trabalho, instaurou-se uma crise: não havia recursos financeiros para a continuação do trabalho, ou seja, a finalização do espetáculo. Sendo assim, alguns atores deixaram a companhia e outros permaneceram com o objetivo de pensar a situação do teatro.

1.4.3 - 1995 – *Torquato Tasso*, de Goethe.

Torquato Tasso é uma peça do dramaturgo alemão Johann Wolfgang von Goethe, sobre o poeta italiano do século XVI, Torquato Tasso. A peça foi primeiramente concebida em Weimar, em 1780, mas, a maior parte dela foi escrita durante os dois anos que Goethe esteve em Itália, entre 1786 e 1788, ficando completa em 1790.

Tasso é um artista que não se apegava às convenções e não entende direito os interesses políticos que estão por trás do mecenato exercido pelo duque. O texto mostra a maneira pela

qual o artista se vê obrigado a se relacionar com a máquina cultural. Marcio montou uma versão moderna do drama criado por Goethe e fez uma encenação atemporal.

Torquato Tasso foi apresentado em Caracas, Venezuela, no Congresso Mundial de Teatro promovido pela Unesco.

Enquanto esteve em cartaz no Centro Cultural São Paulo, na rua Vergueiro, o espetáculo obteve a seguinte crítica:

Na verdade o teatro como artifício e convenção, primeiro termo do paradoxo goethiano, é uma etapa fácil de cumprir, uma vez que o teatro deste século afastou-se intencionalmente da representação realista. O segundo termo, entretanto, recomendado que se mantenham vivas a emoção e o sentido da narrativa, exigiria um preparo que a Companhia Razões Inversas não demonstra ter. A estilização exagerada dos movimentos e das falas aplica-se uniformemente por todo o espetáculo, tornando o protagonista igual a seus pares. Não compreendemos e não conseguimos simpatizar com esse herói, um poeta cortesão que bem merece sua prisão dourada. Esta é uma crítica possível à submissão do artista, mas, ainda assim, seria preciso reconhecer na peça a angústia e o preço representado por essa atitude. O espetáculo só mostra artifícios e futilidades e parece, ele mesmo, um pedante exercício cênico.⁴⁷

Com a companhia enfraquecida, Márcio propõe enfrentar um grande texto.

“Foi nesta circunstância que a obra de Goethe ganhou vulto.” Já havíamos namorado com ele no Fausto (Primeira Parte), como exercício interno de criatividade. Agora, era principalmente um texto com o mesmo número de personagens, cinco, correspondendo ao número de atores que permaneceu na companhia. Construímos o espetáculo baseando-nos na mesma dinâmica de processos anteriores. Primeiro passo, traduzir. O texto foi dividido por número de páginas em seis blocos e cada um, na língua que conhecia, tomava o material para trabalhar. Durante a montagem, em cena, foi se construindo o novo texto. A cena determina os cortes e opções e todos colaborando para chegar a um produto final coletivamente.⁴⁸

Era um espetáculo marcante pela beleza do cenário e a elegância dos figurinos, sem falar no contraste de cena entre um pedestal que servia para manter o busto de Ariosto e Virgílio, e um monitor televisivo que servia como suporte para obra em processo, do mundo circunscrito a que o público precisava assistir.

⁴⁷ LIMA, Mariangela Alves de. 1995. Torquato Tasso erra ao usar regras do século 19. IN: *O Estado de São Paulo* – Caderno 2, 05 de agosto.

⁴⁸ CUNHA, Aguinaldo Cristofani Ribeiro. 2004. *Marcio Aurelio: o que estava atrás da cortina*. São Paulo: Imprensa Oficial, p 126.

1.4.4 – 1996 – *Bodas na Mangueira*, adaptação de *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca

Na adaptação de “*Bodas de Sangue*”, a Companhia utilizou como foco narrativo a canção “Quando o Samba Acabou...” de Noel Rosa. Assim, houve o transporte do universo andaluz para a realidade dos morros cariocas dentro dos preceitos oswaldianos da antropofagia cultural e da carnavalização, buscando uma linguagem cênica renovada, mas temos, como ponto de partida, que atingir o olhar atento do jovem frente à sociedade em que vive mediante a perspectiva da história. Neste espetáculo interessou revelar a violência que surge nos temas do casamento, da repressão sexual, da honra, da tradição, da moral, formadores do núcleo familiar como célula fundamental da manutenção do Estado, contidos no texto de Lorca, que, nesta encenação, se caracteriza na representação de uma favela urbana, onde se percebe a miséria como vício e a ignorância como legado cultural, gerando uma “nova ordem” onde a ética não é mais a estabelecida oficialmente.

Com a música de Noel Rosa, “Quando o Samba Acabou”, como fio condutor, a montagem foi dirigida por Marcio Aurélio a partir de workshop que cada ator apresentou em espaço aberto, ou seja, na rua. Foi a primeira experiência no teatro de rua da companhia.

1.4.5 – 1997 – *Senhorita Else*, de Arthur Schnitzler

Devido à crise em relação ao número de atores atuantes na Companhia, Marcio acabou por experimentar várias linguagens. Primeiramente, o espetáculo havia sido pensado apenas para duas atrizes, mas acabou ficando apenas com a interpretação central de Debora Duboc e outros atores entravam em cena em momentos pontuais.

Acabou servindo como um espetáculo de processo e investigação da companhia, pois a cada nova temporada toda a dramaturgia e estrutura eram revistas pela direção e pelos atores. A dramaturgia era criada na cena. O texto de Schnitzler, contemporâneo de Freud, possibilitou a criação de um dos espetáculo mais criativos da companhia. Schnitzler construía as personagens artística e cenicamente claras. Seu contemporâneo, Freud, pela psicanálise, também buscava o mesmo, cientificamente.

As cenas revelam as mentes das personagens em crises, mostrando a desconstrução da heroína burguesa. Débora Duboc arrebatou os prêmios Shell, APCA e Apetesp de melhor atriz e Marcio recebeu o Prêmio AICT (Associação Internacional de Críticos de Teatro) como Melhor Divulgador do Brasil no Exterior.

Silvana Garcia, pesquisadora teatral e professora da EAD, Jefferson Del Rios, crítico e jurado do Prêmio Mambembe e Aimar Labaki, crítico e jurado do Prêmio Shell, mostravam como o espetáculo foi também um sucesso de crítica absoluto.

‘Senhorita Else’ é um espetáculo instigante. Márcio Aurélio consegue fazer uma leitura nova do texto, usa elementos de tecnologia aliados ao trabalho dos atores.

A Companhia das Razões Inversas tem feito um trabalho contínuo, o que é raro no panorama do teatro paulista. E Débora Duboc é uma atriz vital. Ela atua com inteligência. Se ela não fosse uma boa atriz o espetáculo sucumbiria.⁴⁹

Não sei como essa menina ainda não estourou. Débora Duboc é absolutamente luminosa, muito intensa, tem presença e é muito emocionada em cena. Ela é o grande ponto de sustentação de ‘Senhorita Else’.

Quanto à montagem, não consegui entender a tradução ‘high tech’ para um texto que é do começo do século, de um autor contemporâneo de Freud que escreve sobre a alma humana. O diretor Márcio Aurélio colocou as incongruências psicológicas de Else em aceleração visual, em luz, em efeitos.⁵⁰

A Companhia das Razões Inversas é um dos poucos grupos que existem com um projeto estético a longo prazo. ‘Senhorita Else’ é resultado de um trabalho árduo da companhia, que conseguiu resultados diversos e excelentes em peças como ‘A Bilha Quebrada’ e ‘Ricardo 2º’. Tecnicamente irrepreensível e com boa dose de humanidade, a atuação de Débora Duboc é muito interessante em ‘Senhorita Else’.⁵¹

1.4.6 – 1998 – *O Maligno Baal, O Associado, de Brecht*

Para Marcio, o texto de Brecht fazia uma análise das relações sociais, e a rua seria o espaço mais complexo existente para mostrar essas relações.

Os fragmentos, traduzidos para o português por Ingrid Koudela, foram escritos por Brecht entre 1930 e 1954, período em que o dramaturgo decidiu retomar o personagem por ele criado para “*Baal*”, sua primeira peça, escrita entre 1918 e 1919.

Nas vinte e sete cenas que compunham o espetáculo, Baal era interpretado alternadamente por sete atores. O elenco caminhava pela faixa de segurança sendo observado pelo público, que ficava posicionado dos dois lados do palco. A plateia ficava tanto à esquerda quanto à direita da passarela, o palco virava quase um teatro de arena.

Segundo Marcio Aurelio, essa estrutura, montada originalmente para suportar 80 pessoas, tentava criar uma relação de proximidade e cumplicidade entre atores e espectadores.

Questionado se o espetáculo não ficaria melhor se fosse encenado em uma rua de verdade, Marcio dizia que, para que isso fosse possível, a peça precisaria ter uma outra dimensão,

⁴⁹ Silvana Garcia. 1997, Acontece. IN: *Jornal Folha de São Paulo*, 15 de julho.

⁵⁰ Jefferson Del Rios, 1997. Acontece. IN: *Jornal Folha de São Paulo*, 15 de julho.

⁵¹ Aimar Labaki, 1997. Acontece. IN: *Jornal Folha de São Paulo*, 15 de julho.

pois o espetáculo fora feito e pensado para um local fechado. Na rua, tudo teria de ser diferente, desde a preparação dos atores até a escolha da trilha sonora.

A montagem era dividida em dois grandes blocos, que para o diretor, representavam duas fases distintas da carreira de Brecht. “Na primeira parte, Baal vê o mundo sob a ótica capitalista. Na segunda, seu mundo já gira em torno da visão socialista de Estado”, dizia Marcio.

1.4.7 - 1999 – A Arte da Comédia, de Eduardo Di Filippo

A trama é norteadada pelo embate entre o diretor de uma companhia e um novo prefeito. O primeiro teve a sede de seu grupo consumida pelo fogo e pede uma providência. Desinteressado, o político afirma que o teatro atrai a atenção de pouca gente e prefere priorizar a saúde, a educação e até a Igreja. Restava ao artista a tarefa de fazê-lo perceber a capacidade de transformação da arte.

A ironia dos diálogos fazia parecer que o texto havia sido escrito nos dias atuais.

Sempre fui apaixonado pelo texto de Eduardo Di Filippo. Propus como continuidade de nosso trabalho e infelizmente, embora tão belo e bem realizado, não rendeu mais do que uma temporada na sala pequena do Teatro Alpha. Além do prazer de realizá-lo, ficou o Prêmio Shell de melhor ator para o querido Walter Breda, que fora um dos convidados para participar do espetáculo, Prêmio, para mim, mais que merecido, por ele ser um dos melhores atores de sua geração. A realidade mostrava novas dificuldades internas para a manutenção do trabalho artístico. Aprofundava-se a discussão colocada em Tasso sobre a responsabilidade do artista para com sua produção. Solucionar os problemas pessoais e atender às necessidades básicas era a condição para a continuidade do trabalho. Isto nos obrigava assumir novas condutas diante da realidade.⁵²

Infelizmente, o que torna o texto atual é a situação do ator e do teatro na nossa sociedade. E isso vem de muito antes de 1968. Ainda há quem considere que o teatro é um supérfluo, que não cumpre uma função social. A sociedade, de uma maneira geral, não compreende o ofício e não considera a profissão do ator válida, como se ele não desempenhasse uma função útil, como um médico ou um advogado, por exemplo. Por incrível que pareça, ainda estamos à margem! – analisa Marcio Aurelio.

⁵² CUNHA, Aguinaldo Cristofani Ribeiro. 2004. *Marcio Aurelio: o que estava atrás da cortina*. São Paulo: Imprensa Oficial, p 143

1.4.8 - 2000 – *Édipo Rei*, de Sófocles

Escrita há cerca de 2.400 anos, a tragédia de Sófocles (496-406 a.C.) enfoca o homem a procura de sua identidade. Em busca de uma solução para a peste que assola a cidade de Tebas, o rei Édipo lidera investigação para encontrar o culpado de um crime antigo, o assassinato do rei Laios.

Mas a profecia traçada para ele, já havia sido cumprida, sem que soubesse, a ponto de se casar com a própria mãe, Jocasta.

Marcio dizia que Édipo é aquele homem que, na condição de estadista, se debate com uma série de questões que começam a interferir diretamente naquilo que, para o homem grego, era importante: o seu destino. Sobretudo quando se trata da moralidade entre as esferas pública e privada, os limites entre Estado e indivíduo, temas recorrentes no mundo contemporâneo.

Em 1983, Aurélio também montou "*Édipo Rei*" com Renato Borghi, Ittala Nandi e Edith Siqueira no elenco.

Conquistou os prêmios de melhores direção (APCA) e espetáculo (Mambembe).

A atualidade do texto também conferiu um exercício fundamental para os jovens atores: se confrontarem com uma dramaturgia extremamente rica e, ao mesmo tempo, terem uma noção clara do processo de criação dos personagens.

A partir desta montagem, a companhia versou a pesquisa voltada para a máscara como corpo total.

As investigações sobre a oralidade e gestualidade tornaram-se o tema central. A ação não como ilustração, mas como provocação.

O espetáculo ficou em cartaz no TBC, em São Paulo.

1.4.9 – 2001 – *Fausto Zero*, de Goethe

A montagem não partia da obra prima de Goethe, mas de seu primeiro esboço, ganhando assim liberdade artística sem perder a fidelidade ao texto. Com sintaxe ágil, o espetáculo se impunha do primeiro ao último minuto pela minúcia e precisão.

Iluminação e trilha sonora (também de Marcio) criavam uma trama cerrada para uma marcação não-realista, próxima do teatro-dança, mas nunca arbitrária a um racionalismo pelo avesso.

Tenho que agradecer a generosidade do Gabriel Vilella, que como diretor artístico do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC nos convidou para apresentar os espetáculos nos horários alternativos. Foram dois belos espetáculos com essa turma de formandos. Ficou a sensação de ter contribuído para a formação de bons artistas.⁵³

E ainda:

Encenar um clássico como “Fausto”, de Goethe, é se expor a dois riscos: por excesso de respeito chegar a uma declamação vazia ou chegar a uma paródia involuntária por excesso de liberdade. Márcio Aurélio enfrenta esses dois gumes de peito aberto, com um elenco jovem e direção despojada, e se sai bastante bem.

Quando a experiência parecia já impraticável, com o diretor trabalhando na Alemanha e o elenco original disperso, eis que surge uma segunda geração, injetando sangue novo.

Como o grupo original, esse outro Razões Inversas surgiu com um trabalho de formatura da Unicamp.(...)

O Fausto de Eduardo Reyes cumpre com desenvoltura a meticulosa partitura de entonações e gestos, mas a solenidade inicial do texto, na tradução sem concessões de Christine Rohring, ainda lhe intimida um pouco, e acaba soando recitado todo um primeiro momento.

O espetáculo flui melhor quando assume Chico Carvalho, um arrogante Fausto jovem e um Mefisto flexível e distanciado, nítido como um desenho animado. Priscilla Herrerias lhe faz um contraponto precioso, tirando partido de sua adolescência com singeleza e veracidade, se apropriando de cada marca e ganhando definitivamente a cumplicidade da 40lateia.

Kátia Daher, Tarina de Castro e Alex Gruli, que aproveitam bem os solos que lhes são confiados, ainda fazem soar um pouco postizas as maiores ousadias da encenação, como o uso do rap e do humor “nonsense”. Mas se trata de um espetáculo generoso, que se arrisca sem arrogância, e logo amadurecerá. Então vá, sente ao lado deles e veja o mundo girar: o Razões Inversas se mantém vibrantemente jovem.⁵⁴

Este espetáculo foi realizado com o mesmo elenco de Édipo e alunos formandos do curso de artes cênicas da UNICAMP do ano de 2001. Com a tradução de Christine Roehrig, retomou-se o trabalho com Goethe e sua poesia.

1.4.10 – 2004 – *Agreste*, de Newton Moreno

Agreste é uma peça teatral baseada em fatos reais. A história verídica relatada por uma amiga do autor Newton Moreno, com relação ao “desconhecimento” do corpo e da

⁵³ CUNHA, Aguinaldo Cristofani Ribeiro. *Marcio Aurelio: o que estava atrás da cortina*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2004, p 144.

⁵⁴ Sergio Salvia Coelho. Acontece. *IN: Folha de São Paulo*. Fausto Zero se impõe pela minucia e precisão

sexualidade no agreste pernambucano, foi inspiradora para realização do texto que nos traz um drama que ocorre no sertão nordestino. Dois contadores narram a história de um casal de lavradores que, apaixonados, fogem para viver o amor. Anos depois, o marido vem a falecer e seu corpo é exposto, momento em que a peça deixa o tom romântico para um final trágico. A partir desta exposição, a esposa sofre uma série de abusos cometidos por uma sociedade intolerante, hipócrita e brutal. Etevaldo, seu esposo, era uma mulher.

O espetáculo usa o silêncio como método de fala. Seguir padrões impostos, ouvir o sentimento mais puro, vivenciar o amor sem medo. Assumir suas escolhas, compreender a inocência do outro, respeitar a vida. Esses são alguns questionamentos levantados durante o espetáculo que tem como principais temas o amor incondicional, o preconceito e a intolerância.

Newton Moreno é daquelas pessoas especiais, artista de formação. Foi meu aluno na Unicamp e quando terminou o curso de formação veio trabalhar conosco na Razões Inversas, tendo realizado belos trabalhos como ator. Um dia, recebi uma cópia de seu texto *Agreste*. Fiquei estudando por mais de um ano. Tentando várias possibilidades na formação do elenco. Frustrado pela quantidade de recusas, já estava quase desistindo quando tive a ideia de 41pre-se-lo como material de pesquisa sobre formas narrativas, que estávamos desenvolvendo na Companhia Razões Inversas. Foram praticamente nove meses de trabalho e satisfações. Temos ainda hoje, Paulo Marcello, Joca Andreazza e eu, depois de seis anos de temporada, o prazer em 41presenta-lo sempre com o frescor da sua criação.⁵⁵

E ainda:

Sob a direção de Márcio Aurélio o espetáculo reforça o componente trágico que não depende de uma caracterização localista para se constituir em cena. As vozes dos atores-narradores são sóbrias e complementares. Há o tom mais grave e mais agudo, indicando o formato de cantata. As repetições e ressonâncias da primeira parte do texto são extraordinariamente bem-feitas, controladas como se obedecessem a uma partitura. Ecoam sugerindo uma espécie de fundo infinito, e quase vemos a paisagem vasta, a perambulação solitária dos amantes e a mansidão com que se estabelecem e criam a sua rotina conjugal. Na segunda parte prevalece o grotesco e, por essa razão, o espetáculo inclui algumas intervenções caricatas. Mesmo as caricaturas são sóbrias, dosadas para sugerir a aliança produtiva entre malícia e crueldade.⁵⁶

Escrita por Newton Moreno, a peça dialoga com Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto. O espetáculo permaneceu 11 anos em cartaz e foi eleito Melhor Espetáculo e Melhor Texto pela APCA e Prêmio Shell de Melhor Autor em 2004.

⁵⁵ CUNHA, Aguinaldo Cristofani Ribeiro. *Marcio Aurelio: o que estava atrás da cortina*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2004, p 167.

⁵⁶ Mariângela Alves de Lima. 2006. *Agreste*. IN: *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2.

1.4.11 - 2007 – A Metafísica do Amor e da Morte, de Arthur Schopenhauer

Márcio Aurélio construiu uma dramaturgia baseada no texto *A Tentação de Santo Antônio*, de Gustave Flaubert, que aborda de maneira provocadora o homem na sociedade contemporânea. Para atualizar poeticamente o discurso, recorreu ainda à recontextualização através de reportagens de jornais, inclusive uma crônica de Arnaldo Jabor.

A minuciosa partitura de suas ações, cumprida por Marcello com sua habitual competência, vai se tornando uma coreografia árida, de ângulos retos, quase abstrata, como a daqueles seres que circulam por trás das janelas dos grandes conjuntos financeiros.

A opção pelo simbolismo, no entanto, faz com que nada possa se reduzir a uma referência anedótica.

Pode-se assistir ao espetáculo de duas formas: compartilhando o fio da meada do intelectual perdido em seu labirinto ou olhando-o de fora, como um exótico animal enjaulado, apreciando apenas as marcas como um belo e desesperado hieróglifo. De todo modo, tudo seria apenas uma hora de elegante exercício de encenação, o que não é pouco, dado a grande sensibilidade do diretor, iluminador e sonoplasta Márcio Aurélio, se não fossem os últimos dez minutos.

Com Marcello extenuado prostrado no chão, surge Marilena Ansaldi, representando o espírito da terra. Erguendo-se acima de tudo, até mesmo da belíssima ária de Vivaldi, celebra sobre o banco um ritual de cópula e de morte, com um vigor e uma sensualidade assombrosos: é a quintessência de sua fecunda carreira o que a atriz nos oferece durante estes dez minutos.

Então, palavras já não são necessárias. Tudo se faz evidente, logo profundamente assombroso. A vida apenas, sem qualquer explicação.⁵⁷

Com Paulo Marcello e Marilena Ansaldi no elenco, a companhia trabalhou o elemento masculino e o feminino se debatendo diante da sua condição moral. Em dois blocos, o espetáculo era desenvolvido orientado pelo pensamento de Schopenhauer moldando o discurso da cena. No primeiro, o Homem entre suas ideias e incomodado pelas perturbadoras visões metafísicas. No segundo, a Mulher sendo seduzida pela sexualidade latente e se penitenciando pelo julgamento e culpa moral.

1.4.12 – 2009 – Anatomia Frozen, de Bryony Lavery

A dramaturgia apresenta três narrativas que se entrelaçam: uma psiquiatra americana que escreve uma tese sobre assassinatos em série, um pedófilo e assassino em série condenado à prisão perpétua na Inglaterra e a mãe de uma de suas vítimas, a garotinha Nina que desapareceu aos dez anos de idade.

⁵⁷ Sergio Salvia Coelho. 2007. Peça tem como ponto alto a atuação magistral de Marilena Ansaldi. IN: *Folha de SP*. Ilustrada. 11 de agosto.

A peça chegou até a Cia. Razões Diversas após uma visita da autora ao Brasil. Os integrantes gostaram do conteúdo, mas não da forma, com começo, meio e fim. Trocaram, então, o estilo dramático que permeava a trama por uma abordagem épica – em que a história é “mostrada” em vez de “vivida”.

Segundo o ator Joca Andreazza, preferiram mostrar os fatos de uma maneira distanciada, que faz com que as pessoas tenham espaço para a reflexão, sem perder a emoção do texto.

Neste espetáculo, a companhia trabalhou a desconstrução do texto. Os atores escolheram separar as personagens das partes do texto e trabalhar como numa aula de anatomia, dissecando cada elemento que molda a personagem e não sua condição como indivíduo.

Outras possibilidades de dramaturgia foram criadas a partir da discussão humana e social do tema em questão: o assassinato, a mãe, a psiquiatria, enfim os tipos sociais.

A soma de todos esses elementos torna “Anatomia Frozen” um dos espetáculos mais importantes do ano, reunindo invenção, profundidade e a potencia de discutir um problema que atingirá sempre, a qualquer ser humano, a qualquer tempo.⁵⁸

Segundo Marcio Aurelio, o texto faz uma exposição sobre a fragilidade humana, aprofundando a pesquisa da companhia iniciada no premiado “*Agreste*”.

Os atores Joca Andreazza e Paulo Marcello dividiram o palco novamente, transformando-o em mais um jogo de peças minimalistas, construído e desconstruído múltiplas vezes. A encenação quebra tradicionalismos do texto. Esfria seu tom emocional em busca do trágico e da conversão de personagens em arquétipos.

Com este trabalho, Marcio ganhou o Prêmio de Melhor Diretor de 2009, da Associação dos Críticos de Arte – APCA, Prêmio CPT de Melhor Elenco e o Prêmio Myriam Muniz de Teatro.

1.4.13 – 2011 – *A Ilusão Cômica*, Pierre Corneille.

A montagem, considerada uma homenagem ao teatro, conta a história do burguês Prindamante, que procura Clindor, seu filho desaparecido. Alcandro, o mago, por meio de sua arte, revela-lhe as aventuras de seu filho. Como servo do Capitão Matamouros, Clindor se vê envolvido nas mais variadas tramas e confusões amorosas.

⁵⁸ Luiz Fernando Ramos. 2009. Ilustrada. IN: *Folha de SP*. 20 de agosto.

Foi durante o processo desta montagem que surgiu em mim a vontade de pesquisar a Companhia. Acompanhei todos os ensaios do espetáculo, ajudando em diversas funções. Para mim, mais um extremo aprendizado. O espetáculo cumpriu temporada no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, juntamente com a comemoração dos vinte e um anos da Companhia.

Há algum tempo que São Paulo não nos mandava um espetáculo tão encantador e de tanta qualidade quanto “A ilusão cômica”, que Pierre Corneille escreveu em 1636, portanto no mesmo feliz ano de “Le Cid”, adaptação da lenda do lendário herói espanhol. A peça fala de um pai cuja rigidez afastou o filho, e que agora o busca. Corneille usa isso como moldura de uma estrutura em que arma uma espécie de comédia dentro da comédia, quando o mágico Alcandro faz o pai ter duas visões sobre a vida do filho.

A trama é hábil e divertida, e a tradução/adaptação de Valderéz Cardoso Gomes pode reclamar para si o mérito de ter criado um texto ágil e espirotoso, em versos, que permite no espetáculo a busca de um nível daquela artificialidade realista que se chama estilo; os personagens das visões podem ser configurações de certos tipos e comportamentos, mas em todos eles podemos reconhecer virtudes e vícios humanos e até mesmo comuns. E não pode ser mais divertida ou encantadora a apologia do teatro com que Corneille conclui sua deliciosa comédia.⁵⁹

E ainda:

O elenco tem a vantagem da intimidade, do hábito de trabalhar em conjunto; o resultado é de um alto rendimento de cada ator dentro dos limites de seu papel, dando a devida colaboração para o todo. Clovis Gonçalves e Gonzaga Pedrosa compõem a “moldura” da ação, na qual só Paulo Marcello, no filho Clindor, e Maria Stella Tobar, como Isabel, têm um só papel. André Tristão e Douglas Rosa são eficientes figurantes, enquanto Lavínia Pannunzio e Julio Machado (além de Pedrosa) dobram papéis com grande segurança. A Joca Andreazza cabe a mais difícil tarefa, a de dobrar Alcandro e Matamouros, com uma atuação que se destaca em meio a todo um conjunto de boas interpretações.

É muito bem-vinda ao Rio essa visita de Corneille e da Cia. Razões Inversas, que mostram como pode ser prazerosa uma “Ilusão cômica”.⁶⁰

Trata-se de um teatro dentro de um teatro, uma vez em que a plateia assiste à outra plateia que assiste a uma peça, sendo essa nuance, uma chave fundamental para compreender a proposta de Corneille, considerado o pai da tragédia francesa, também autor do mesmo dos clássicos “El Cid” e “Horace”.

Ao dirigir o espetáculo, Márcio Aurélio lançou mão, de forma positiva, de três ótimos trabalhos de interpretação de Joca Andreazza, Lavínia Pannunzio e Paulo Marcello, além um eficiente desenho de iluminação, de Marcio Aurelio, e um vibrante acompanhamento sonoplástico, de Daniel Maia, nos movimentos do personagem Matamouro.

⁵⁹ HELIODORA, Bárbara. 2012. Apenas Bom Teatro. IN: Jornal O Globo. Rio de Janeiro, p 4, 10 de abril.

⁶⁰ IDEM.

1.4.14 – 2011 – *A Bilha Quebrada*, de Heinrich von Kleist

A nova montagem do texto clássico do alemão Heinrich von Kleist (1777 a 1811) estreou dia 05 de novembro, às 21h, no Espaço Parlapatões.

Também pude acompanhar todo o processo da nova montagem. Foi muito emocionante ver a construção de um espetáculo que havia assistido em 1993, quando Joca Andreazza ainda era meu diretor no teatro amador de Botucatu.

Do elenco original, somente permaneceram Joca e Paulo Marcello.

Para o diretor Marcio Aurélio:

(...) reencontrar esse texto nos dias de hoje é reencontrar um material cênico e poético surpreendente, capaz de fascinar o público pela inteligência do humor e da crítica social, por sua estrutura imprevisível e reveladora e, sobretudo, por sua espantosa atualidade: estamos diante de um tribunal onde o réu é ao mesmo tempo o juiz de si mesmo, uma proposta de teatro de absurdo com penetrante sentido de crítica sócio-política. Estamos frente a um insólito universo de aberta corrupção e absoluta ausência de ética ou moral, que certamente colocará o público brasileiro de hoje de olhos abertos diante de si mesmo e do país em que vive.⁶¹

Marcio Aurelio e parte do elenco de *A Bilha Quebrada*, 2011. Atores: Gonzaga Pedrosa, Júlio Machado, Paulo Marcello, Antônio Carlos Campos, Joca Andreazza, Lavinia Pannunzio e Maristela Tobar. Foto de Denise Braga.

⁶¹ ALMEIDA, Marcio Aurelio Pires de. 2011. *A Bilha Quebrada*. Disponível em: <http://www.razoesinversas.com.br/2011/11/18/a-bilha-quebrada-2/> Acesso em: 02 de maio de 2015.

1.4.15 – 2013 – *Anatomia Woyzeck*

A partir dos fragmentos de *Woyzeck*, de Georg Büchner, a companhia encerra a trilogia Anatomia Comparada iniciada com o espetáculo *Agreste* e com *Anatomia Frozen*, onde a proposta era a discussão sobre a natureza da mente humana e a violência social.

A peça permaneceu inacabada, devido à morte do autor, em 1837, porém, é considerada sua obra prima, contendo elementos que apareceriam na dramaturgia mundial apenas durante as vanguardas do século XX.

As personagens de Capitão e Doutor, Paulo Marcello e Joca Andreazza, respectivamente, são influências diretas da Commedia Dell'Arte, pois suas características se assemelham com suas correspondentes na comedia italiana.

Minimiza a cenografia - só um tapete verde e três microfones em pedestais- e potencializa o desempenho dos três atores, que narram e atuam incorporando camadas de ironia, autenticidade e invenção.

Paulo Marcello, Washington Luiz e Clóvis Gonçalves se revezam nos personagens. As características físicas e anímicas destes reaparecem nos atuentes de forma nítida e eficaz, o que colabora para elucidar os aspectos universais de “Woyzeck”, fábula possível em qualquer tempo histórico.

A encenação justifica o título proposto e revela-se uma verdadeira lição de anatomia. Nela, os fragmentos do original reaparecem polidos. Sem a pátina de infundáveis leituras, tornam a luzir como partes íntegras de um corpo vivo. O desfecho incerto confirma a riqueza de uma obra fadada a se manter aberta.⁶²

O espetáculo estreou no Centro Cultural São Paulo, na Avenida Vergueiro, em São Paulo, e cumpriu temporada em vários CEU (Centro Educacional Unificado), com um projeto de formação de público da Prefeitura de São Paulo.

1.4.16 - 2015 – *Filoctetes*, de Heiner Müller

Obra da maturidade de Sófocles, *Filoctetes* é um dos sete textos que restaram de uma produção estimada em mais de cento e vinte obras.

Narra um suposto episódio da Guerra de Troia no qual Ulisses, para vencer aos troianos, desembarca na ilha de Lemnos na companhia de Neoptólemo, filho de Aquiles, e ordena a este uma missão: a de subtrair das mãos de Filoctetes, antigo guerreiro dos Átridas, as armas de Herácles a ele confiadas.

A Companhia Razões Inversas foi premiada com o Prêmio Funarte Myriam Muniz de Teatro 2015, prêmio este que tem como objetivo realizar a montagem e a temporada do espetáculo no teatro da Funarte de São Paulo. No elenco estarão Paulo Marcello, Washington Gonzales

⁶² Luiz Fernando Ramos.2013. Ilustrada. IN: *Folha de SP*. 28 de junho.

e Clóvis Gonçalves, sob a direção de Marcio Aurelio. A previsão de estreia é agosto de 2015.

Tem-se, portanto, um breve panorama do histórico do diretor Marcio Aurelio e dos espetáculos da Companhia Razões Inversas nesses vinte e cinco anos de trajetória. A análise das montagens do espetáculo *A Bilha Quebrada*, de 1993 e 2011, objeto desta pesquisa, serão abordadas no capítulo a seguir.

2. A Bilha Quebrada

2.1 - O autor: Kleist

Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist criou uma obra relativamente pequena, ao longo de uma carreira literária curta. No total, legou oito peças de teatro e oito novelas, além de alguns textos em prosa, alguns poemas e um número considerável de cartas.

Kleist nasceu em Frankfurt, na Prússia (norte da Alemanha), em 10 de outubro de 1777. Ingressou, ainda adolescente, nas fileiras militares, seguindo uma arraigada tradição familiar – os von Kleist contavam em sua linhagem, até aquele momento, com vários generais e um general-de-campo. Abandonou a farda após sete anos de serviço, em nome de uma rápida passagem pelo mundo acadêmico, tendo estudado física, matemática, história da cultura, direito natural e latim na Universidade de Frankfurt.

Apenas no começo de 1808, com o lançamento da revista *Phöbus*, o autor optou definitivamente pela carreira literária, com a qual já vinha flertando há algum tempo.

A *Phöbus* durou pouco mais de um ano e deixou de circular devido a problemas financeiros, os mesmos que condenariam mais tarde as *Berliner Abendblätter*, uma folha noticiosa e diária, a primeira do tipo na cidade. Esse "jornal" foi fundado por Kleist em 1810 e manteve-se em funcionamento por cerca de seis meses.

A publicação de suas peças de teatro e novelas tampouco conseguiu assegurar meios de sustento para o escritor, que sempre se viu confrontado pelas dificuldades financeiras. À instabilidade profissional e econômica de Kleist somam-se sua saúde frágil, suas viagens constantes e sua vida sentimental agitada. O escritor, que enfrentou várias doenças e crises nervosas, passou grande parte de sua vida em trânsito, indo incessantemente de um lugar para outro. Esteve em Paris em 1801, na Suíça em 1803; e visitou um sem número de cidades e vilas alemãs. Em 1807, chegou a ser preso pelas forças napoleônicas sob a acusação de espionagem, ficando cerca de seis meses no cárcere.

Kleist escreveu muitas cartas aos amigos e aos seus parentes perguntando se alguém desejaria morrer com ele, recebendo muitas recusas, até que, finalmente, no ano de 1811, encontrou, em um salão característico da sociabilidade do primeiro quartel do século XIX, uma senhora da boa sociedade burguesa de Berlim, de 31 anos (quase sua idade), chamada Henriette Vogel.

Henriette, mulher casada e mãe de duas crianças, estava com o que chamamos hoje em dia de câncer de útero, muito embora fosse bastante difícil identificar doenças naquela época. De qualquer maneira, ela sabia que estava condenada à morte. Quando Kleist soube disso, imediatamente mandou-lhe uma carta perguntando-lhe se queria morrer com ele, e Henriette aceitou. Kleist suicidou-se no dia 21 de novembro de 1811. Sabe-se que a morte como tema, o suicídio como gesto, fascinava, em geral, os românticos, mas a diferença é que, na vida de Kleist, essa fascinação se tornou uma realidade concreta.

É bastante simbólica, portanto, a crise existencial de Kleist logo no início de sua atividade literária, denominada “crise kantiana”. Nessa crise de raízes idealistas, o Deus destruído parecia ser, ironicamente, a personificação intangível e mais elevada do homem e da razão, o sustentáculo da visão de mundo kleistiana, e, por fim, seu laço com a própria vida, esta que somente pela certeza de um ser transcendente era dotada de sentido e que se tornou, desde então, mais temida que ansiada por Kleist.

2.2 - Sobre a Crítica Kleistiana

O ineditismo do texto kleistiano assombrou seus contemporâneos. Boa parte da crítica costumava descrever seus textos como enigmáticos, contraditórios e paradoxais.

O autor nunca obteve sucesso com suas peças de teatro, das quais apenas três foram encenadas, em temporadas curtas e únicas, durante toda sua vida – “*Die Familie Schroffenstein*” (“A Família Schroffenstein”), “*Der zerbrochene Krug*” (“A Bilha Quebrada”) e “*Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe*” (“A pequena Catarina de Heilbronn ou a Prova de Fogo”).

Não há notícia de que Kleist tenha assistido a qualquer das encenações, ou mesmo que tivesse sabido da apresentação (e do quase fiasco) da primeira peça.

No caso de “*A Bilha Quebrada*”, cuja montagem foi realizada em Weimar, sob direção de Goethe, o resultado tampouco passou de um estrondoso fracasso. O já então respeitado escritor optou por dividir a peça em três atos, o que, segundo Anatol Rosenfeld⁶³, matou-lhe a dinâmica.

⁶³ *História da Literatura e do Teatro Alemães*, p 243; o crítico aposta, porém, que “a principal razão do fracasso foi o estilo clássico de Weimar que de modo algum se adaptava à comicidade intrincada, ao mesmo tempo rude e sutil, da obra [...]”, op. cit., pp. 243 e 244.

O desentendimento com Goethe⁶⁴, que pendia entre a humildade e o ódio, a corrosiva raiva de sua glória, o conflito até mesmo pessoal com aquele que nada quis saber dele trouxeram consigo o envenenamento da vida de Kleist /.../. Inteiramente sem sentido não é, porém, o seu sonho selvagem de arrancá-lo do trono.⁶⁵

Apesar de bem recebidos por alguns escritores de destaque, como Tieck⁶⁶, os irmãos Grimm⁶⁷ e Brentano⁶⁸, os livros, publicados pouco antes do suicídio do escritor, não tiveram grande repercussão entre a crítica tradicional. O suicídio de Kleist, que escandalizou a sociedade alemã da época, chamou mais atenção do que seus textos, tanto que alguns chegaram ao ponto de afirmar que o escritor conseguiu, apenas com sua morte, o estrondoso sucesso que tanto buscou em vida.

A obra kleistiana continuaria a ser defendida, no século 19, por outros escritores, como Hebbel e Heine, mas apenas no século 20 conquistaria, entre os críticos, seu merecido espaço.

Somente cem anos depois da morte de Kleist, surgiram os primeiros estudos de peso a seu respeito. Enquanto viveu, e nos decênios que se seguiram, o escritor viu seus textos relegados a um patamar secundário. Exemplo máximo dessa postura são as opiniões de Goethe, com quem Kleist se desentendeu amargamente, tendo, segundo alguns, chegado mesmo perto de desafiá-lo para um duelo.⁶⁹

Somente algumas obras de Kleist tiveram a tradução para o português.⁷⁰

64 Johann Wolfgang von Goethe (Frankfurt am Main, 28 de Agosto de 1749 — Weimar, 22 de Março de 1832) foi um escritor e pensador alemão que também fez incursões pelo campo da ciência. Como escritor, Goethe foi uma das mais importantes figuras da literatura alemã e do Romantismo europeu, nos finais do século XVIII e inícios do XIX. Juntamente com Friedrich Schiller foi um dos líderes do movimento literário romântico alemão Sturm und Drang. De sua vasta produção fazem parte: romances, peças de teatro, poemas, escritos autobiográficos, reflexões teóricas nas áreas de arte, literatura e ciências naturais.

65 MANN, Thomas. 1982. *Leiden und Grö e der Meister*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, p 510.

66 Ludwig Tieck foi um poeta, romancista, crítico, tradutor e editor alemão, fez parte do movimento do romantismo do final do século XVIII e início do XIX.

67 Os irmãos Grimm (em alemão *Brüder Grimm* ou *Gebrüder Grimm*), Jacob (Hanau, 4 de janeiro de 1785 – Berlim, 20 de setembro de 1863) e Wilhelm (Hanau, 24 de fevereiro de 1786 – Berlim, 16 de dezembro de 1859), nasceram no então Condado de Hesse-Darmstadt, atual Alemanha, sendo ambos acadêmicos, linguistas, poetas e escritores. Eles se dedicaram ao registro de várias fábulas infantis, ganhando assim, grande notoriedade que, gradativamente, tomou proporções globais. Também deram grandes contribuições à língua alemã, tendo os dois trabalhado na criação e divulgação, a partir de 1838, do *Dicionário Definitivo da Língua Alemã* (o *Deutsches Wörterbuch*), que não chegaram a completar, devido a morte de ambos entre as décadas de 1850 e 1860.

68 Franz Clemens Honoratus Hermann Brentano foi um filósofo alemão. Sobrinho do poeta alemão Clemens Brentano, lecionou em Würzburgo e na Universidade de Viena.

69 ROSENFELD, Anatol. 2008. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, p 40.

70 **Literatura:** *Contos:* *Die Marquise von O...* (? - 1807), *Das Erdbeben in Chili* (1805/06 - 1807), *Die Verlobung in St. Domingo* (1811), *Das Bettelweib von Locarno* (publicado no Berliner Abendblätter em 1810); *Der Findling* (1811), *Der Zweikampf* (1811), *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*

2.3 - A trama

A Bilha Quebrada se passa na aldeia holandesa de Huisum, na Holanda e conta com as personagens: Juiz Adão, Escrivão, Juiz Corregedor, dona Marta (mãe de Eva), Eva, José Justo, Veit (pai de José Justo), Luci e Ana (empregadas) e dona Brígida (tia de Eva). Dentro de um tribunal, o juiz Adão, personagem central, acaba se transformando também em réu.

Ele recebe a visita de um juiz corregedor que vem fiscalizá-lo e, no mesmo dia, recebe a queixa de uma parteira, dona Marta, que deseja punição para quem desonrou sua filha, Eva. Está armado o cenário para as confusões e para o desmascaramento de Adão, uma figura grotesca que encarna o papel do corrupto em oposição à figura elegante do corregedor. A bilha (moringa) do título é o objeto que fica na janela do quarto de Eva e que se quebrou quando alguém, que pulou a janela para desonrá-la, a derrubou. Inicialmente o juiz Adão tenta fazer de tudo para que a culpa recaia sobre José Justo, namorado de Eva, no entanto, ao final, dona Brígida acaba desmascarando toda a farsa e revelando quem seria o verdadeiro culpado.

Segundo o diretor Marcio Aurelio, a peça mostra o falso moralismo que predomina na justiça e sua corrupção generalizada, sem abandonar o objetivo de fazer o público rir. O espectador pode identificar várias formas do cômico, como: o escracho, as sutilezas e as ironias do texto.

Friedrich Gundolf, estudioso da literatura alemã, vê que *A Bilha Quebrada* distingue-se da linha normal das criações kleistianas, ocupando um lugar especial na obra do poeta. Todavia, uma vez que Gundolf vê justamente a histórica barbárie de Kleist como o ponto de

(1805/ 06), *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* (publicado no Berliner Abendblätter em 1810); **Ensaios:** *Über das Marionettentheater* (publicado no Berliner Abendblätter em 1810), *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* (publicado anonimamente no Berliner Abendblätter em 1811); **Novela:** *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1810). **Teatro: Comédias:** *Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière* (1803? - 1807), *Penthesilea* (? - 1806/07); **Drama:** *Die Familie Schroffenstein* (1801- ?); **Tragédias:** *Der zerbrochne Krug* (1802-1806), *Robert Guiskard, Herzog der Normänner* (fragmento, 1802-?), *Das Käthchen von Heilbronn* (1807-1810), *Die Hermannsschlacht* (1808-1809), *Prinz Friedrich von Homburg* (1809? - 1811?), *Michael Kohlhaas* (1805? - 1810). **Edições em língua portuguesa:** *A bilha quebrada*. 2008. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM; *Anfitrião: uma comédia segundo Molière*. 1992. Trad. Aires Graça e Anabela Mendes. Lisboa: Cotovia; *Pentesileia*. 2003. Trad. Rafael Gomes Filipe. Porto: Porto Ed.; *O Príncipe de Homburgo*. (Coleção Teatro de Bolso) s/d. Trad. Goulart Nogueira. Lisboa: Ed. Contraponto; *Michael Kohlhaas – O rebelde*. 2004. Trad. Egipto Gonçalves. Lisboa: Antígona; *A Marquesa d'O... e outras estórias*. 1992. Trad. Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago; *O Terremoto no Chile*. 1985. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona; *Sobre o teatro de Marionetas e outros escritos*. 2009. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona.

partida do drama germânico, ele reduz – consequentemente – o valor e o significado dessa primorosa comédia.

A Bilha Quebrada é uma obra isolada de virtuose, fruto inevitável do puro talento, como prova de sua capacidade técnica (...) um exercício estilístico sobre um objeto excêntrico (...) Que interesse público estaria ligado ao curioso caso do ladino juiz que, valendo-se de toda sorte de subterfúgios, procura proteger-se ante uma vergonhosa descoberta?⁷¹

Para a consideração marxista da literatura é decisiva a relação entre a obra configurada e a realidade objetiva. E em *A Bilha Quebrada* temos, diante de nós, um magnífico painel da Prússia daqueles tempos, que – não importando se por razões políticas ou estéticas – apresenta-se como a Holanda patriarcal.

Os traços holandeses são, porém, apenas secundários e artisticamente decorativos. Tanto em *A Bilha Quebrada* como em *Michael Kohlhaas*⁷², o essencial é a destruição artística do idílio romântico.

A arbitrariedade da jurisdição patriarcal no campo, os maus-tratos aos camponeses pelas autoridades, a profunda desconfiança dos camponeses contra tudo que vem de “cima”, o sentimento de que só podem se defender perante as autoridades por meio de suborno ou fraude, não importando se esse suborno ocorre por meio de dinheiro, presentes ou pela condescendência sexual – tudo isso resulta numa extraordinária imagem realista da Prússia agrária da época. É muito interessante observar como aqui os motivos prediletos da configuração psicológica de Kleist possuem também um conteúdo social.

A desconfiança kleistiana também desempenha importante papel na heroína dessa comédia. Sua desconfiança dirige-se, porém, contra as autoridades e também contra o “bom” auditor que desmascara o juiz da aldeia e conduz tudo à ordem no final. Seria muito injusto censurar Kleist por causa desse desfecho otimista. Aliás, apenas à base de uma ilusão, que se expressa nesse otimismo, pôde originar-se aqui uma comédia.

Kleist, nesse ponto, partilha das ilusões de Molière e Gogol. *A Bilha Quebrada* é a obra artisticamente mais bem acabada de Kleist. O gradual desembaraçamento do novelo que subjaz à situação dos mal-entendidos no final não é dissonante e perturbador como nas tragédias de Kleist, ao contrário, justamente isso confere a essa comédia um caráter maravilhosamente estruturado e uniformemente elevado.⁷³

71 OLIVEIRA, Hoffmann Daniela. 2012. Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/viewFile/1058/764>, p 227.

72 *Michael Kohlhaas* é uma novela escrita por Kleist em 1810.

73 OLIVEIRA, Hoffmann Daniela. 2012. Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/viewFile/1058/764>, p 229.

Outro fator importante: os sentimentos pontuam toda a trama. Eles são sempre comunicados por meio do comportamento dos personagens, não por meio de exposições diretas, o que acaba por conferir uma vivacidade relevante para a peça. O motor central dos enredos são os fatos e, conseqüentemente as ações desempenhadas. Nada de interioridades. Daí seu caráter teatral.

Kleist, reconhecido hoje como um importante escritor de dramas, parece ter levado a extremos a sugestão, feita um século e meio depois por Adorno, de que a idéia mais acabada de romance, cujo representante característico seria Flaubert, envolve uma técnica de ilusão por meio da qual "o narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso"⁷⁴

Tudo são fatos em meio aos quais, paradoxalmente, o tão presente narrador também se apaga. O leitor kleistiano cai nos enredos *in medias res*, ou seja, cai no meio da história. Os personagens e os conflitos são introduzidos como flashbacks ou através de personagens que narram sobre eventos passados, sem que se abram intervalos para discutir sobre os eventos ou interpretá-los.

Em *A Bilha Quebrada*, durante todo julgamento cada personagem narra os fatos acontecidos durante a fatídica noite em que a bilha é quebrada. Não há desvios descritivos nos quais o desenrolar do enredo fique suspenso. Os parágrafos iniciais das obras de Kleist são conhecidos pelo modo breve e preciso com que situam o leitor.

Em poucas linhas, esses parágrafos, que lembram a cabeça de peças processuais, identificam o onde, quando e quem da ação que está por vir. Essa concisão, que continuará a ser perseguida até o final do enredo, faz-se acompanhar de sobriedade e detalhamento na apresentação dos fatos, uma sobriedade indiferente ao conteúdo escabroso ou tocante desses fatos e um detalhamento nivelador, resvalando no "cientificismo" das ciências exatas, em uma aparente busca por trazer à tona uma "empíria pura".⁷⁵

Para um narrador conciso como o kleistiano, tais manobras podem parecer estranhas, no entanto Kleist consegue elaborar um texto no qual a repetição constante dos mesmos sons, termos, estruturas, informações e enredos não prejudica seu caráter de concisão. Como é possível observar na cena em que Juiz Adão pergunta ao escrivão o porquê da presença de Eva, sua mãe e José Justo no tribunal. O escrivão responde que é sobre a bilha que se quebrou da janela de Eva, e a palavra "bilha" e "quebrou" permanece sendo repetida por todos os personagens. É por meio desse exercício constante de retomada que o narrador

74 OLIVEIRA, Hoffmann Daniela. 2012 Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/viewFile/1058/764>, p 229

75 IDEM, p 235.

garante a apresentação resumida dos fatos. Tais manobras, portanto, não podem ser chamadas propriamente de redundantes.

A repetição integra-se à obra de forma orgânica, não sendo um mero penduricalho sujeito a ser extirpado. A identificação dessa característica não significa apontar uma "fraqueza" do texto kleistiano, mas descobrir-lhe a peculiaridade com que opera ao fincar pé nos terrenos mais diversos.⁷⁶

É preciso dizer ainda que as repetições não se dão apenas no plano da redundância. Kleist é também conhecido por atribuir a seus diferentes personagens as mesmas reações ou estados. Assim podemos observar na cena em que dona Marta relata toda a trajetória e histórico de sua bilha. A descrição do objeto, em detalhes, interpretada pela atriz Lavinia Panunzio é um dos momentos mais marcantes do espetáculo de 2011.

Transcrevo o texto abaixo:

Estão vendo esta bilha? Estão vendo esta bilha? Eu não vejo nada. O que os senhores vêem é o que sobrou dela. Senhores, a mais bela das bilhas foi quebrada. Aqui estava o Imperador Felipe da Espanha, aqui em trajes de gala, do Imperador Carlos V, vemos apenas os pés. Quebrou-se também a cena que Felipe recebia a coroa. Aqui as rainhas de França e Hungria enxugavam as lágrimas. Elas agora choram a própria destruição, pois restaram-lhes apenas os lenços. Aqui, no meio dos cortesãos, o Duque Felisberto, perdoado pelo rei. Todos de espada em punho. Aqui havia o arcebispo de Arrás usando a Santa Mitra. Desse o diabo só não levou a sombra. Ao fundo, soldados em formação, empunhando lanças e arcs. Aqui, vejam, havia o mercado em Bruxelas...⁷⁷

2.4 - A Comicidade de *A Bilha Quebrada*

As encenações de *A Bilha Quebrada* realizadas pela Companhia Razões Inversas foram pautadas por um jogo cênico dinâmico entre as personagens e pontuadas por momentos cômicos, sejam pelas características das personagens, seja pelos momentos dramaturgicos. Deste modo, torna-se imprescindível um breve estudo de um dos autores mais importantes das teorias do risível já elaborada: Henri Bergson.

Ainda que a obra de Bergson não seja propriamente sobre estética, ela é completamente aplicável dentro do âmbito da mesma, na medida em que oferece substrato para compreensão de uma de suas categorias mais controversas, isto é, o cômico. O foco do autor não se encontra propriamente em definir o cômico, mas sim, em definir seus mecanismos de

⁷⁶ BERGSON, H. 2001. *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, p 44.

⁷⁷ KLEIST, H.von. 1992. *A Bilha Quebrada*. livre tradução da Companhia Razões Inversas.

produção. Assim, ele inicia sua análise com algumas observações fundamentais acerca da comicidade.

Primeiramente, “não há comicidade fora do que é propriamente humano” (BERGSON, 1980, p.12). Ou seja, o cômico é limitado àquilo que pode ser vivenciado ou percebido pelos homens, ou, mais especificamente, pelo intelecto humano. Mesmo os animais só são risíveis quando nos surpreendem com atitudes (ou expressões) tipicamente humanas, enquanto que objetos inanimados pela “semelhança com o homem, pela característica impressa pelo homem ou pelo uso que o homem faz dele” (BERGSON, 1980: 12).

Do ponto de vista psicológico, o risível se caracteriza por uma insensibilidade momentânea, configurando um exercício de pura inteligência. A emoção é para Bergson a maior inimiga do riso, o que não significa dizer “que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade” (IDEM: 12).

Isso é bem plausível se considerarmos que os indivíduos são impelidos ao riso quando tomados de surpresa no instante em que um evento degradante acomete outra pessoa, mas logo em seguida tentam inibir o riso, seja por pena, afetividade ou remorso. Isto é bem claro na cena em que a personagem Eva conta que foi obrigada pelo juiz Adão a ir para o quarto, sendo ameaçada pelo fato de o próprio juiz enviar seu namorado para a guerra na Indochina e ela nunca mais poder vê-lo.

Ai, desgraçado, como ele me enganou! Vivi dias de tormento, torturada por esta carta. Ontem, foi até minha casa mostrar a certidão médica falsa, assegurando que assim livraria José da morte certa na Indochina. Depois levou-me até o quarto. Então, fez propostas tão indecorosas que ainda tenho vergonha de lembrar.⁷⁸

A terceira observação de Bergson foca no ponto de vista psicossocial. Segundo este ponto de vista, o riso demanda contato entre inteligências. Assim, as pessoas tendem a rir mais quando estão em grupo, pois se deixam contagiar umas pelas outras, e mesmo aquilo que não seria risível, passa a sê-lo, independente de compreenderem ou não seu sentido.

Em sua última observação, Bergson atribui ao riso uma função social, que seria a de punir ou reprimir aqueles comportamentos que destoam dos padrões socialmente aceitáveis.

⁷⁸KLEIST, H.von. 1992. *A Bilha Quebrada*. livre tradução da Companhia Razões Inversas.

De um modo geral, o cerne de toda a teoria da comicidade de Bergson está na ideia da superposição do mecânico ao vivo. Na concepção do filósofo, as ações humanas são caracterizadas, ou pelo menos deveriam ser, pela espontaneidade, liberdade, flexibilidade e caráter inventivo, enquanto que na natureza imperam os acontecimentos mecanizados. Como, por exemplo, ao fazer o ninho um pássaro se põe a chocar os ovos, independentemente de tê-los posto ou não. Da mesma maneira os indivíduos se tornam cômicos quando adotam algum comportamento mecanizado. O riso seria, então, uma forma de defesa contra esse comportamento, uma forma de corrigi-lo.

Tal característica é bastante fácil observar na cena em que dona Marta se apresenta ao tribunal para reclamar a bilha quebrada. Ela traz o objeto enrolado em um pano e ao revelá-la quebrada, pergunta aos presentes se eles estão vendo a bilha. Todos se inclinam em direção à bilha e respondem com a cabeça que sim. Ela torna a perguntar e todos repetem o movimento mecanicamente até que ela corta dizendo que eles não estão vendo nada e todos desmontam a ação conjunta mecanizada.

A mecanicidade pode se manifestar nos indivíduos de diversas formas, nos movimentos, no caráter, em suas atitudes, ou no que for. Toda rigidez leva a uma excentricidade, tendendo a ser vista com desconfiança pela sociedade, que se utiliza do riso como forma de se defender.

Como exemplo, podemos citar a rigidez corporal presente na criação da personagem do Juiz Adão, criado pelo ator Joca Andreazza: depois de pular a janela do quarto de Eva, o juiz está corcunda, manco e apresenta uma rigidez nos braços e pernas.

Como uma lei geral, Bergson (1980) define que quando o efeito cômico deriva de certa causa, quanto mais natural ela é, mais engraçado parecerá. De modo que, por exemplo, um homem que simula uma queda de maneira forçada, o que o torna não convincente, não chega a ser tão engraçado quanto alguém que cai por ser realmente desastrado, ou que deixa transparecer essa ideia.

Em síntese, a comicidade para Bergson teria duas chaves principais: do ponto de vista objetivo, a comicidade é no campo humano a superposição do mecânico ao vivo; do ponto de vista subjetivo, psicológico e social, constitui uma espécie de castigo pelo qual os homens, reunidos em grupo, se protegem de comportamentos mecanizados, que é visto como uma ameaça, para isso calando a sensibilidade e exercendo somente a inteligência.

2.4.1 - Os tipos principais de risível

São basicamente cinco os tipos de comicidade identificados por Bergson: a comicidade de forma; a comicidade de movimentos; a comicidade de situações; a comicidade de palavras; e a comicidade de caráter.

Alguns conceitos serão tratados a seguir, com exemplos das encenações de *A Bilha Quebrada* de 1993 e 2011.

2.4.1.1 - A comicidade das formas

Na concepção de Bergson, “Pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem conformada consegue imitar” (BERGSON, 1980: 20). Tais deformidades decorrem de um hábito adquirido, uma mecanicidade, ou simplesmente uma rigidez que se instala no corpo ou na fisionomia dos indivíduos.

Tomemos como exemplo um corcunda que se faz risível pela sua obstinação em manter o mau hábito de andar curvado. Se, no entanto, a corcunda fosse decorrente de um acidente ou um problema de nascença, estaria fora da esfera do cômico, porque passa a sensação de dor e sofrimento.

As fisionomias mais risíveis são aquelas que remetem a caretas enrijecidas, ou seja, aquelas que invariavelmente permanecem rígidas qualquer que seja a situação:

(...) um rosto é tanto mais cômico quanto melhor nos sugere a ideia de alguma ação simples, mecânica, na qual sua personalidade esteja encarnada para sempre. Há rostos que parecem estar chorando sem parar, outros que parecem estar rindo ou assobiando e outros mais ainda que parecem soprar eternamente um trompete imaginário. (BERGSON, 1980: 21)

Assim, uma pessoa que nunca deixa de sorrir, mesmo em uma situação de tristeza, como um velório, ou uma pessoa ranzinza, que sempre exhibe uma fisionomia emburrada, mesmo numa festa de aniversário, ou algo similar, são casos típicos de fisionomias cômicas. O autor ainda coloca que as deformidades não precisam necessariamente decorrer de movimentos, como se curvar, fazer careta ou o que for, mas simplesmente lembrá-los. Deste modo, formas que fogem aos padrões sociais, como uma parte do corpo mais exacerbada (como o nariz, olhos, boca etc.) podem se tornar cômicos. Uma pessoa bochechuda, por exemplo, que se remete ao ato de avolumar as bochechas para fazer uma careta. Por fim, qualquer defeito que remeta a uma rigidez corporal, pode vir a se tornar cômica. Isso permite entender a

comicidade das caricaturas, que têm o poder de expor mesmo aqueles defeitos quase imperceptíveis por meio de sua ampliação.

Então como não lembrar da deformidade corporal de Juiz Adão? Ao contrário de uma postura de um juiz, que se mantém ereto e que transmite segurança, a personagem está corcunda demonstrando a culpa que pesa sobre ele, além de estar manco pelo tombo que levou ao fugir do quarto de Eva. Além de tudo, se apresenta com um grande machucado na cabeça e suas roupas todas rasgadas. Sua forma é grotesca, mas ao mesmo tempo, cômica.

2.4.1.2 - A Comicidade dos movimentos

As atitudes, gestos e movimentos do corpo humano se revelam risíveis quando passam a ideia de algo mecanizado, e por isso, previsíveis (Cf. Bergson, 1980).

Assim, as imitações, em geral, se revelam risíveis, na medida em que reproduzem aquilo que os indivíduos têm de mecânico em seus movimentos, pois “Imitar alguém é destacar a parte do automatismo que ele deixou introduzir-se em sua pessoa. É, pois, por definição mesmo, torná-lo cômico. Não surpreende, portanto, que a imitação cause riso” (BERGSON, 1980: 23). Sem tal mecanicidade, a imitação perde seu aspecto cômico. Essa característica do risível pode ser verificada, por exemplo, quando alguém imita um gago, a comicidade está justamente na reprodução da mecanicidade do ato.

Nas encenações podemos observar este momento quando José Justo conta como conheceu Eva, e resolve imitá-la quando a pediu em namoro. Sua voz potente e seu porte físico contrastam com a voz fina e corpo frágil de Eva.

2.4.1.3 - A comicidade de situação

Verifica-se a comicidade de situações quando estas parecem ser governadas por uma mecanicidade que implica em eventos repetitivos, que se invertem ou que cruzam num ritmo mais ou menos frequente, quando deveriam ser aqueles livres e espontâneos, que sempre se renovam, conforme a situação. “É cômico todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica” (BERGSON, 1980: 42).

O autor chega a essa conclusão mediante comparação de acontecimentos burlescos de teatro com brinquedos infantis (boneco de mola, fantoche e bola de neve), cuja graça se encontra na repetição de movimentos, na inversão de papéis (quando o manipulador controla as ações do fantoche) e propagação de eventos por autoacumulação.

Seriam então, para Bergson, três as situações cômicas mais comuns: *a repetição*, *a inversão* e *a interferência*. *A repetição* é constituída por “uma combinação de circunstâncias, que se repete exatamente em várias ocasiões, contrastante vivamente com o curso cambiante da vida.” (BERGSON, 1980: 51). *A inversão*, como o próprio nome sugere, remete a uma inversão de papéis e de situações que se voltam contra quem as criou. (Cf. Bergson, 1980).

A personagem Adão é réu e juiz de si mesmo. Quando percebe que Eva, sua mãe e José Justo estão no tribunal para reclamar a bilha, ele se assusta:

Evinha? E o animal do José Justo? Inferno! A quadrilha toda. Será que vieram denunciar a mim mesmo? ⁷⁹

A interferência de séries remete a uma situação que pertence, concomitantemente, a duas séries de fatos distintos, o que a leva a ser interpretada simultaneamente em dois sentidos totalmente diversos, gerando um efeito cômico (cf. Bergson, 1980). A bilha quebrada é, de fato, um objeto que foi colocado na janela de Eva e foi quebrada quando alguém adentrou seu quarto, mas a bilha também é uma metáfora da pureza, da virgindade de Eva.

2.4.1.4 - A comicidade de palavras

Para Bergson, a comicidade das palavras corresponde à comicidade das ações e das situações, tal como projeções destas no plano das palavras, sendo, portanto, marcadas pela mesma rigidez que lhes é característica. Sua natureza é intelectual e, em geral, a comicidade se dá mediante a sugestão de ideias que divergem do sentido pretendido. Em suma, caracteriza-se pelo duplo sentido. De acordo com Bergson, neste tipo de risível imperam algumas leis. A primeira é que se pode obter uma expressão cômica, “ao inserir uma idéia absurda num modelo consagrado de frase”. (BERGSON, 1980: 61). A segunda lei expressa que se obtém um efeito cômico sempre que se finge entender uma expressão no sentido literal, quando a mesma é empregada no sentido figurado. Ou seja, uma metáfora interpretada ao pé da letra pode produzir um efeito cômico, na medida em que reflete uma espécie de mecanicidade que impede o indivíduo de entender sua mensagem.

⁷⁹ KLEIST, H.von. 1992. *A Bilha Quebrada*. livre tradução da Companhia Razões Inversas..

Por fim, de acordo com a terceira lei, se obtém um efeito cômico quando se transpõe a expressão natural de uma ideia para outro tom. Por exemplo, se um candidato a um cargo político diz que, se eleito, pretende ajudar a todos os necessitados, sobretudo sua família, cria-se um dito cômico, pela transposição do sentido natural da frase para outro tom, conferindo um aspecto de deboche, pois deixa claro que sua verdadeira motivação não é ajudar aos necessitados, mas sim, sua família. Deste modo, tal como para a comicidade de situações, as leis que regem a comicidade de ditos podem ser categorizadas como de inversão, interferência e transposição.

Bergson acredita que as frases cômicas ocorrem quando obedecem a qualquer destas leis, denominando-as de transformação cômica das proposições. Assim: na inversão, a frase se faz cômica quando, embora usada de maneira invertida, apresenta o mesmo sentido,: “certo personagem grita ao locatário em cima, que suja sua varanda: “Por que você joga lixo na minha área”, ao que o locatário responde: “Por que você põe sua área debaixo do meu lixo” (BERGSON, 1980: 65).

Deste modo, podemos observar na cena 02 de *A Bilha Quebrada* quando Juiz Adão está conversando com suas criadas e o escrivão Luz e eles suspeitam da mentira sobre a data de seu tombo:

Luz – Como é? Então a cabeça já estava esfolada ontem à noite.

Adão – Que é isso, foi hoje, já falei. Machuquei-me hoje. O problema da peruca foi ontem. Cheguei ontem de chapéu e as cretinas não viram a peruca. A cabeça que ela lavou não sei qual foi. É, você! Vá pro inferno, infeliz! E você Ana, vá até a casa do sacristão pedir emprestado a peruca dele. Diga que a porca da gata deu a luz dentro da minha. É, foi isso, me lembrei. A peruca está lá, embaixo da cama imunda, abrigando a prole daquele animal asqueroso.⁸⁰

2.5 - As montagens de *A Bilha Quebrada* no Brasil

Muitos estudiosos acreditam que a ausência de montagens da obra de Kleist no Brasil se deve às dificuldades da escritura romântica. O enredo normalmente aparenta ser simples, mas essa aparente simplicidade é justamente o grande desafio da obra.

Muito embora seja um escritor de grande destaque na literatura alemã, não há nenhum registro significativo de que ele tenha exercido influência ou suscitado repercussão no âmbito das literaturas de língua portuguesa, sendo que algumas obras suas sequer foram ainda traduzidas para o português. O texto utilizado pela Companhia Razões Inversas foi traduzido por Marcio Aurelio e Paulo Marcello.

⁸⁰ KLEIST, H.von. 1992. *A Bilha Quebrada*. livre tradução da Companhia Razões Inversas.

Assim, no Brasil, podemos contabilizar apenas seis montagens de *A Bilha Quebrada*.⁸¹

A primeira foi em 1960, em Porto Alegre, pelos alunos do Curso de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul, em colaboração com o Instituto Cultural Brasileiro-Alemão. O espetáculo teve a direção de Linneu Dias e contou com a atuação de Liliam Lemmertz e Cláudio Heeman.

A obra de Kleist foi traduzida por Gerd Bornheim e Linneu Dias. Em entrevista, Linneu recorda:

Eu e o Gerd Bornheim ficamos dias e dias traduzindo, ele com o texto em alemão, eu com o texto em francês. Fizemos uma tradução supercriteriosa, discutimos cada palavra, cada intenção. Depois apresentamos em Porto Alegre e foi um sucesso estrondoso. O Cláudio Heemann estourou, aliás, o elenco todo era muito bom. Havia a Lilian Lemmertz, a Yetta Moreira, o Carlos Cardoso, que era um bailarino que trabalhava pela primeira vez em teatro.⁸²

Em março de 1962, o espetáculo cumpriu nova temporada no Theatro São Pedro. Desta vez a produção recebeu a assinatura do grupo Os Comediantes da Cidade.

Fernando Peixoto escreve sobre a encenação e destaca a interpretação de Heermann:

A Bilha Quebrada voltou ao cartaz com o mesmo elenco e mantendo um mesmo nível geral de espetáculo, mas modificada, pela direção, em alguns pontos. Linneu não se limitou a reensaiar e reapresentar o trabalho feito. Alterou o que lhe pareceu mais fraco na primeira versão. O início ganhou, pela nova marcação, em rendimento cênico; antes era forçado e às vezes falso. De resto, o espetáculo não evidenciou o que se poderia esperar, maior amadurecimento nas interpretações. Ainda é dominado pela correção de Linneu Dias e, principalmente, pela presença viva de Cláudio Heemann, explorando seus recursos próprios de comicidade, que chegam a parecer inesgotáveis, com uns olhos que não param nunca, maliciando as frases mais inesperadas, claro sentido de efeito cômico, utilizando seu físico na composição de um personagem bastante pessoal.⁸³

Exatos trinta e três anos após a primeira montagem, foi a vez da Cia Razões Inversas, em 1993, montar o texto de Kleist, com direção de Marcio Aurelio. E em 2011, fizeram sua remontagem em comemoração aos vinte e um anos da Companhia, com estreia em 05 de novembro, no Espaço Parlapatões.

81 A ficha técnica completa de todas as montagens citadas encontram-se no anexo 2 desta dissertação.

82 WASILEWSKI, Luís Francisco. 2002. Linneu Dias: Esperando Godot em Porto Alegre. *IN: Jornal da UFRGS*. Agosto, p 15.

83 PEIXOTO, Fernando. 2011. A bilha quebrada em cena. *IN: Folha da Tarde*. Porto Alegre, março. p 4.

Ainda em 2011, o Coletivo Confúcius e Confusos, de Porto Alegre, escolheu *A Bilha Quebrada* para sua primeira montagem, que foi resultado do Prêmio de Incentivo à Pesquisa Teatral, no Teatro de Arena. O espetáculo foi livremente inspirado na obra de Kleist e teve a direção de Clóvis Massa.

A Cia de Teatro Epigenia, do Rio de Janeiro, encenou *A Bilha Quebrada*, com direção de Gustavo Paso em 2012 no Theatro Net Rio, em Copacabana, porém com o nome de *A Moringa Quebrada*.

Na adaptação de Gustavo Paso, os nomes fictícios dos lugarejos holandeses, “Holla”, “Huisum” e “Hussahe”, que no original de Kleist imitam gritos de cocheiros com seus animais, viram “Upa Cavalo”, “Eia Boi” e “Xô Bode”. O povoado holandês do original vira um povoado pernambucano e a mudança de ambiente modifica tudo que está dentro dele.

Também em 2012, o texto de Kleist foi montado pelo grupo Avançado Teatro Mackenzie, com direção de Zédu Neves, em São Paulo.

2.6 - Um Panorama das Encenações de *A Bilha Quebrada*, em 1993 e 2011.

A intenção aqui não é realizar um estudo profundo da história do teatro brasileiro, mas sim, fazer alguns apontamentos para compreender como as condições políticas e econômicas da década de 90 possibilitaram uma nova forma do fazer teatral no país, e compreender, também, como a figura do encenador tem atuado no Brasil.

As condições políticas e econômicas do teatro na década de 90, em São Paulo, possibilitaram a existência do teatro de “pesquisa”. Isso se deveu a uma inflexão no modo de criação teatral dos coletivos formados no início desta década, e tais mudanças estiveram em diálogo, tanto com convenções estéticas quanto com práticas objetivas que surgiram nesse contexto. Se já existiam “investigações” realizadas por diretores – como Antunes Filho, Renato Cohen e Gerald Thomaz, por exemplo –, os jovens grupos acabaram por trazer novas referências, a pesquisa tornou-se “rotina”.

Antes peculiar, a investigação assumiu a cena e consolidou-se em uma estrutura racional de manutenção, tornando-se presente em diversas esferas: políticas de financiamento público destinadas exclusivamente à pesquisa teatral⁸⁴; emergência de universidades em artes

84 É ao longo da década de 1990 e anos 2000 que se criam as seguintes leis para o teatro e outras práticas culturais: Lei Mendonça, nº 10.923 de 1990; Lei Rouanet nº 8.313 de 23 de Dezembro de 1991; o Programa

cênicas; e consolidação de uma agenda de pesquisa de linguagem defendida por diversos grupos. Experiência social e convenções teatrais misturaram-se, então, num sistema que se modificou constantemente, gerando novos padrões de criação e de produção artística.

Neste intervalo de tempo, entre 1990 e 2011, os artistas tiveram de processar as mudanças de padrões de comportamento e de padrões estéticos que a cidade e suas práticas acabaram por lhes apresentar. Por outro lado, esses artistas e intelectuais concretizaram seus projetos – leis de fomento, oficinas culturais, escolas de teatro, revistas especializadas – em negociação constante com o poder público e os espaços da cidade. O diálogo entre cidade e agentes resultou em novos aparelhos urbanos e em uma cartografia específica de circuito de teatro em São Paulo.

Nesse período, junto com a formação da Companhia Razões Inversas, também surgiram Cia. Truks (1990); Parlapatões, Patifes e Paspalhões (1991); Teatro da Vertigem (1992); Pia Fraus (1992) e Nau de Ícaros (1992). Desses, somente a Razões Inversas e o Teatro da Vertigem se formaram dentro da universidade, portanto a Companhia Razões Inversas é um exemplo claro de grupo oriundo da academia: seus procedimentos de trabalho informam como a universidade – mais especificamente a pública – contribuiu para a conformação de uma prática específica de criação artística na área teatral.

Um sentimento de instabilidade econômica pairava nesse período. Os anos 1990 e 2000 são marcados pela conformação de novos padrões de criação artística e reivindicação política. Nesse contexto, formam-se os jovens da geração que entravam na universidade na segunda metade da década de 1980. O processo de redemocratização oferecia um novo horizonte de possibilidades, a partir do qual a criação artística começou a se organizar.

De acordo com Michael Baxandall (1991, 2006) – dentre outros autores que se preocuparam com uma história social da arte –, não é possível pensar a arte, seja ela qual for, sem se referir à experiência cultural em questão.

É preciso observar os sistemas de percepção e de convenções sociais que estavam sendo manipulados pelos agentes. Não parece coincidência o fato de os grupos criados no novo período democrático darem enorme importância ao aspecto processual e à dimensão coletiva da produção teatral que criam.

Municipal de Fomento ao Teatro criado lei Nº 13.279, 8 de Janeiro de 2002, e o Programa de Ação Cultural (PROAC) Lei 12.268, de 20 de Fevereiro de 2006.

2.7 - A universidade em cena

Os cursos de formação universitária surgidos no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 criaram um novo padrão de produção teatral. A pesquisa, presente antes em grupos com diretores como Antunes Filho e José Celso Martinez Corrêa⁸⁵, formaliza-se, então, em quadros acadêmicos.

Conforma-se, aos poucos, uma bibliografia obrigatória⁸⁶ que passa a se comportar como exigência prévia para a produção de espetáculos. Novas revistas acadêmicas foram lançadas. A necessidade de consolidar o debate se estabelece a partir dos anos 1990 e 2000⁸⁷.

Em 1992, é publicada a revista *Percevejo*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Em 1997, a Universidade Federal da Bahia (UFBA) lança a revista *Repertório*, e a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) publica a *Urdimento*. Em 2001, sai a primeira edição da revista *Sala Preta*, do Departamento de Artes Cênicas da USP. A Escola Superior Célio Helena cria a revista *Olhares* em 2009, e a revista *A[l]berto* da SP Escola de Teatro é lançada em 2011.

O sistema acadêmico começa a se espalhar entre os círculos teatrais: a produção constante de teses e dissertações que versam sobre as próprias práticas em teatro é um exemplo do funcionamento e da abrangência crescentes desse sistema⁸⁸.

Além disso, diferentes artistas e críticos são atraídos para dentro da universidade⁸⁹, exigindo que o debate se dê a partir dela, dentro dela e com ela. Uma nova geração de

85 Ambos os encenadores realizavam certo tipo de pesquisa em seus grupos, embora elas não fossem formalizadas em modelos acadêmicos: datas, cronogramas, palestrantes, debatedores, bibliografia obrigatória, etc. Para saber mais a respeito das pesquisas realizadas por Antunes Filho, conferir: MILARÉ, Sebastião. 2007. *Antunes Filho e a dimensão utópica*. São Paulo: Perspectiva. Sobre José Celso e o Teatro Oficina, ver SILVA, Armando Sergio da. 1981. *Oficina: do Teatro ao Te-Atto*. São Paulo, Perspectiva.

86 A bibliografia de certos cursos contava com leituras de Aristóteles, Renato Cohen, Bernard Dort, Diderot e outros. Ver também o livro de Jacó Guinsburg sobre as aulas que ministrava no curso Estética do Teatro na ECA/USP. PATRIOTA, Rosângela & GUINSBURG, Jacó (org.). 2009. *J. Guinsburg, cena em Aula – itinerários de um professor em devir*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Atualmente há outros textos obrigatórios na bibliografia das disciplinas oferecidas pelo departamento. Este tema, entretanto, não será abordado aqui.

87 Aos poucos, constitui-se uma história do teatro: um universo de discussão sobre ele. Formulam-se, nos diálogos travados e nas publicações desenvolvidas, um universo de consenso e de dissenso que serve de referência para os pares. Por exemplo, a revista *Sala Preta*, do CAC/USP, está interessada no “teatro de pesquisa” realizado pela universidade, na performatividade, e na discussão acadêmica de um modo geral.

88 Por exemplo, Newton Moreno, diretor do grupo Os Fofos Encenam, finaliza em 2011, na USP, sua tese de doutorado sobre as pesquisas que realizou como diretor: *Teatro de uma saudade – experiências de memória brasileira em Assombrações do Recife Velho e Memória da cana*. Sua orientadora foi Silvia Fernandes. Leonardo Moreira, diretor da Cia. Hiato, defendeu sua dissertação de mestrado na USP em 2008; como tema, estudou a constituição do texto *Escuro*, o segundo espetáculo de sua autoria – *A Escrita Cúmplice: a criação do hipertexto dramático através da corporeidade do ator-dramaturgo*. Sua orientadora foi Elisabeth Silva Lopes.

alunos/atores/diretores constitui-se dentro da academia e passou a consolidar novos procedimentos de produção de teatro pensados na “pesquisa cênica”.

Agora, a produção não se realizava mais nas famílias teatrais, como se sucedeu até os anos 1930⁹⁰; tampouco dentro do próprio teatro, com as companhias profissionais como o TBC e Arena (1940, 1950⁹¹); e nem entre os diferentes grupos amadores que se especializavam aos poucos, nos anos de 1960 e 1970⁹².

É claro que o teatro realizado fora da universidade não foi extinto. Muito pelo contrário, continuou e continua acontecendo. Há inúmeras produções teatrais distantes do “teatro de pesquisa” realizado dentro da universidade. Exemplos disso são os musicais que ocupam as grandes salas de teatro na cidade, os comediantes do stand-up comedy e os grupos de teatro infantil.⁹³ Costumeiramente, esses grupos não estão atentos ao trabalho realizado dentro dos departamentos da Academia. Mas há o diagnóstico de que fazer “teatro de grupo” e “teatro de pesquisa” é quase sinônimo de praticar teatro como “arte” ou “teatro de verdade”.

Em seis de abril de 1995, Pedro Alexandre Sanches, no Caderno Ilustrada, do jornal *Folha de São Paulo*, escreveu: “Grupos revitalizam o teatro em São Paulo – Após período de culto a diretores e atores, cresce o reconhecimento da companhia como força”. A matéria traz uma análise do momento, indicando uma suposta mudança na prática teatral do período: novos grupos surgem e o olhar que se lança a eles também se modifica. Coletivos jovens, oriundos das universidades, começam a se destacar:

Após um longo período de culto à personalidade de diretores e atores, o teatro brasileiro mostra indícios de revalorização do teatro de grupo. Nesse panorama, as escolas de teatro despontam como celeiros de formação de novos grupos. [...] Com experiências diversas, os grupos concordam quanto à importância da universidade para o desenvolvimento de grupos teatrais. (SANCHES, 1995: 112)

89Diferentes críticos, como Béth Néspoli e Valmir Santos, oriundos do jornalismo, entram em programas de pós-graduação para pesquisar teatro. A primeira estuda teorias da recepção no espetáculo do Teatro da Vertigem: Bom Retiro, 958. O segundo estudou o teatro de grupo na Universidade de Campinas nos anos 1990.

90Luiz Carlos Maciel, em texto intitulado “*Quem é quem no Teatro Brasileiro*” define a geração pré- TBC e pré-Comediantes da seguinte forma: “Os antigos saltimbancos aceitavam plenamente essa marginalidade em troca de um ganha-pão. Provinham das camadas mais baixas da classe média e, embora estigmatizados pela profissão, ficavam satisfeitos com a fama nacional e o dinheiro no bolso que o teatro lhes dava. Seu mundo privado não aspirava estender pontes para o ocupado pelas melhores famílias. Casavam entre si, esperando que os filhos seguissem suas pegadas, como faz a gente de circo.” (MACIEL, 1979: 71).

91Para conferir com maior cuidado os procedimentos de trabalho e as relações sociais presentes no cenário teatral entre as décadas de 1940, 1950 e 1960, conferir Décio de Almeida Prado (2007), Heloísa Pontes (2010) e Tania Brandão (2009)

92 Para uma análise mais detida dos grupos teatrais formados nos anos 1970 e de suas práticas, conferir FERNANDES, Sílvia. 2000. *Grupos teatrais – Anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp.

93 A título de exemplo, em 2005, foi idealizado o Clube da Comédia Stand-up, com seis humoristas – Marcelo Mansfield, Rafinha Bastos, Marcela Leal, Oscar Filho, Marcio Ribeiro e Henrique Pantarotto.

Interessante destacar que Sanches elenca diferentes agentes que reforçam a hipótese de mudança no panorama do teatro da década de 1990. Professores, professoras, atores, atrizes, diretores, diretoras, dramaturgos e dramaturgas não só aparecem ao longo da matéria, confirmando, pela sua produção em grupo, tal tese, como também reiteram, com suas próprias palavras, o mesmo diagnóstico⁹⁴.

Chamo a atenção para dois elementos fundamentais dessa matéria. Em primeiro lugar, a importância que se atribui para a universidade, sobretudo pública, nessa nova produção de grupos teatrais. E, em segundo lugar, a afirmação do valor de grupos teatrais como aqueles que, por excelência, realizariam “um teatro mais genuíno”.

Cabe, pois, uma leitura mais detida da história dessa universidade. O Curso de Teatro da Universidade de São Paulo foi inaugurado em 1966, fruto do esforço dos professores da Escola de Arte Dramática – especialmente de Alfredo Mesquita, o próprio fundador da EAD⁹⁵. Em 1967, ficou decidido que caberia à Escola de Artes Dramáticas a formação de atores, enquanto outras habilitações teatrais (como Teoria, Crítica, Dramaturgia e Cenografia) passariam a ser ensinadas no novo curso superior. Em 1968, a própria EAD foi transferida para a Cidade Universitária, o que gerou maior proximidade entre a escola técnica e o curso universitário. Simultaneamente à fundação do curso de Artes Cênicas da USP, a ditadura perseguia diversos autores, coletivos e atores que realizavam teatro – dentre eles Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, José Celso Martinez Correa, entre outros⁹⁶.

94 Exemplos de musicais são: *Sweet Charity* (2006), *A Noviça Rebelde* (2008), *O despertar da primavera* (2009), todos montados pela dupla Charles Möeller e Claudio Botelho. Para saber mais sobre os musicais produzidos no período, ver CARVALHO, Tania. 2009. *Charles Möeller e Claudio Botelho: os reis dos musicais*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

95 Dados retirados do trabalho de três alunos do departamento de Artes Cênicas da USP, realizado em 2008 com apoio FAPESP. *CAC em cena - A produção Artística do Departamento de Artes Cênicas da USP entre os anos de 1966 e 2005*. Relatório Final de Iniciação Científica destinado à Fapesp Orientadora: Profª Drª. Elizabeth Azevedo (Processo FAPESP 06/59203-4), escrito em conjunto por Sofia Boito, Luiz Paulo Pimentel de Souza e Tiago Luz de Oliveira.

96 Décio de Almeida Prado destaca: “Com o desaparecimento quase simultâneo do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, ocorrido por volta de 1972, terminava um ciclo histórico. Durante três decênios, havíamos tido uma companhia-padrão, que encabeçava a vanguarda e pela qual se julgava tudo o que se fazia no momento. Primeiro, no Rio, Os Comediantes, Dulcina, Mme Morineau. Depois, em São Paulo, o TBC, o Arena, o Oficina. Em meados de setenta, abalado o consenso que fizera a força daquelas companhias, entrávamos numa fase de tateamento e indecisão.” (PRADO, 2007: 119)

Primeiramente, em 1966, foi criado o curso de “bacharelado em teatro” (com habilitação em Dramaturgia, Crítica e Cenografia); em 1969, organizou-se o curso de “Professorado em Artes Dramáticas”; em 1970, inaugurou-se a habilitação em Direção Teatral e apenas em 1972 é que se incluem a habilitação em Interpretação no currículo do curso – uma vez que, até então, a formação de atores e atrizes ficara reservada à EAD. Assim, a marca inicial desse curso universitário é a produção teórica de profissionais e não a formação de técnicos.

No ano de 1970, o Curso de Teatro tornou-se parte de um novo departamento, o DTCRT (Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão). Enquanto o curso de teatro não dispusesse de um quadro de professores com titulações e produções acadêmicas, não poderia ser autônomo. Assim, a corrida por essas produções e titulações acabaria intensificando o caráter teórico do curso que, a essa altura, possuía uma produção artística muito pequena; aliás, muito menor do que a da EAD.

Em 1978, o curso de graduação em Teatro da Universidade de São Paulo passou a se chamar Curso de Artes Cênicas (CAC). O Departamento começou a lutar por um curso no qual fosse possível incluir disciplinas voltadas para a técnica – como iluminação e cenografia –, além de disputar espaços de apresentação dos alunos, ao público.

A autonomia completa, entretanto, ocorreu apenas em 24 de maio 1986, momento em que o curso de arte dramática da USP deixa de compor o DTCRT (Departamento de Teatro, Cinema e Rádio e Televisão) e ganha autonomia enquanto Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, conhecido como CAC.

O fato é que a universidade pública configurou-se e continua a configurar-se como um terreno propício para a constituição desses grupos. De um lado, porque foi o período em que os departamentos de artes começavam a se estruturar e constituir uma agenda pedagógica clara e definida, contando com professores que incentivavam seus alunos a conhecer novas teorias e práticas cênicas. De outro, porque, em contraste com a ditadura que se extinguiu, a geração do período produzia uma forma de expressão possível, calcada em coletivos organizados de modo horizontal.

Conforme abordado no capítulo anterior, o Instituto de Artes da UNICAMP teve início em 1970, mas foi somente em dezembro de 1990 que o processo do curso de bacharelado em Artes Cênicas foi encaminhado para reconhecimento junto ao Conselho Estadual de Educação e, posteriormente, ao Ministério da Educação. Embora o curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo seja mais antigo, é o curso da Unicamp que tem a tradição de

formar companhias de teatro que saem da universidade e trabalharão profissionalmente no mercado de trabalho, como por exemplo, a Companhia Razões Inversas, Grupo Matula Teatro, Boa Companhia, entre outros.

2.8 - As encenações em 1993 e 2011

A intenção aqui é realizar um estudo das encenações do espetáculo *A Bilha Quebrada* em 1993 e 2011, realizados pela Companhia Razões Inversas com direção de Marcio Aurelio.

Assim, é necessário fazer uma breve definição do que vem a ser encenação. O uso da palavra “encenação”, enquanto nomenclatura para definir o ato de dar vida cênica a um texto, data da segunda metade do século XIX. Segundo Pavis, o emprego da palavra, nesse sentido, contudo, remonta a 1820, pois:

É nesta época que o encenador passa a ser o responsável “oficial” pela ordenação do espetáculo. Anteriormente, o ensaiador ou, às vezes, o ator principal é que era encarregado de fundir o espetáculo num molde preexistente. A encenação se assemelhava a uma técnica rudimentar de marcação dos atores. Esta concepção prevalece às vezes entre o grande público, para quem o encenador só teria que regulamentar os movimentos dos atores e das luzes. (PAVIS, 2011: 122)

Considere-se, ainda, que nos trabalhos teóricos da tradição francesa, como os de Roubine (1998) e os de Pavis (2011), aparecem os usos “diretor” e “encenador” como sinônimos em oposição a “ensaiador” (régisseur). Em algumas situações, a palavra encenador, então, remete ao que chamamos, anteriormente, de “moderno diretor teatral”.

O que possibilita, enquanto condições de produção, o surgimento da encenação, então, de acordo com este mesmo estudioso, é a forma como o público de teatro passa a se constituir como um novo público, que exigia uma nova forma de levar um texto à cena. Daí, a encenação estaria estritamente ligada às revoluções em torno da compreensão do fazer teatral e das revoluções dos mecanismos que possibilitaram essa nova compreensão. Além dos dois encenadores supracitados, Magaldi nos apresenta uma lista cronológica com vários encenadores, que reproduzo abaixo:

Cronologicamente, o primeiro encenador a obter êxito amplo foi José Possi Neto⁹⁷ em 1984, com a montagem da peça *De braços abertos*, de Maria Adelaide Amaral. Ele soube inocular no palco uma atmosfera mágica, em que a luz dirigia a flexibilidade dos movimentos, evitando os prosaicos pormenores realistas, para instaurar a fluência do sonho. Pena que a morte prematura tenha roubado do teatro

97 José Possi Neto é um diretor de teatro, iluminador, coreógrafo e figurinista brasileiro. Renomado diretor, é respeitado no meio artístico e um requisitado profissional da área, assinando a direção de importantes espetáculos.

Luiz Roberto Galizia⁹⁸ – autor do belo ensaio Os processos criativos de Robert Wilson⁹⁹ –, que trouxe para as suas experiências a vitalidade do desempenho. Francisco Medeiros¹⁰⁰, responsável, a meu ver, pela mais convincente materialização cênica das teorias de Antonin Artaud, não tem trabalhado com a continuidade que seria de desejar. Igual observação se aplicaria a William Pereira¹⁰¹ que, depois de um criativo Leonce e Lena e de êxitos como Uma relação tão delicada e Senhorita Júlia, se especializou no campo da ópera. Cacá Rosset¹⁰², diretor do Ornitorrinco, um dos poucos grupos a ostentar um perfil identificável, vem conseguindo desempoeirar os clássicos, tratados por ele como contemporâneos. De Brecht a Shakespeare a agora de novo ao Jarry, de Ubu – texto que há um século indicava os procedimentos da vanguarda –, ele evitou os riscos museológicos da submissão passiva e escolheu a irreverência que se encontrava no cerne de suas obras, obtendo a cumplicidade franca da platéia. Diferentemente de Flávio Império¹⁰³, que foi buscar no Teatro de Palladio em Vicenza, na Itália, o modelo para vestir o palco nu recomendado por Nelson

98 Luiz Roberto Galizia, nasceu em São Paulo, cursou a Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD/USP), onde foi aluno de Maria Alice Vergueiro, com quem comporia uma parceria nos palcos que se iniciou com *"Delírio Tropical"*, do polonês Stanislaw Witkiewicz, com direção de Emilio Di Biasi, em 1977. Neste mesmo ano, com Cacá Rosset, eles fundam o Teatro do Ornitorrinco, com *"Os mais fortes"*, sobre a obra de August Strindberg, e em seguida *"Ornitorrinco Canta Brecht e Weill"*, saindo do antigo porão do Teatro Oficina. Ainda com o Ornitorrinco, Galizia fez *"Pequeno Mahagonny"*, de Brecht.

99 Robert Wilson, também conhecido por Bob Wilson, é um encenador, coreógrafo, escultor, pintor e dramaturgo norte-americano. Suas peças são conhecidas mundialmente como experiências inovadoras e de vanguarda, trabalhou também como coreógrafo, iluminador e sonoplasta. É conhecido por seus vários trabalhos em colaboração com Philip Glass como *"Einstein on the Beach"*. Realizou montagens dos trabalhos dos poetas e músicos Allen Ginsberg, Tom Waits, William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Lou Reed, Tom Waits e David Byrne, assim como com o dramaturgo alemão Heiner Müller. Apresentou-se em São Paulo, no Teatro Municipal (1974), com a peça *The Life and Times of Joseph Stalin*, que recebeu o título de *The Life and Times of Dave Clark*, a fins de evitar problemas com a censura militar da época (Film Reference).

100 Desde 1999, Francisco de Medeiros é diretor artístico do Núcleo Argonautas de Teatro, em São Paulo. O grupo já desenvolveu dois projetos selecionados pela Lei de Fomento ao Teatro: *"O Que Morreu mas Não Deitou"* e *"Terra sem Lei"*. Além de teatro, sua atuação na área da dança como diretor inclui trabalhos com o Grupo Cisne Negro (*"Iribiri"*), com Antonio Nóbrega (*"O Reino do Meio-Dia"*), Cia. de Dança Ruth Rachou (*"Auké"*, *"Scapus"*), entre outros. Em ópera, no Teatro Municipal de São Paulo, dirigiu *"Eugène Onegin"*, de Tchaikowski, com regência do maestro Isaac Karabtshevsky. Durante sua carreira de 30 anos, recebeu 40 prêmios, como Molière, Mambembe, Inacen, APCA, Apetesp, Governador do Estado, Coca-Cola Femsa, Panamco, além de 12 indicações para o Prêmio Shell de Teatro como Melhor Diretor ou na Categoria Especial. Merece destaque também o prêmio Internacional Angel Award, pelo espetáculo *"Flor de Obsessão"*, do Grupo Pia Fraus, considerado o melhor espetáculo de teatro físico do Festival Internacional de Edimburgo, em 1999.

101 William Pereira (São Paulo SP 1962). Diretor, cenógrafo e figurinista. Representante da vanguarda teatral dos anos 1980, um dos fundadores do grupo Barca de Dionisos. Formou-se pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), e iniciou sua carreira profissional com a direção de Leonce e Lena, de Georg Büchner, que reúne um grupo de ex-colegas de sua escola e da Escola de Arte Dramática (EAD), em 1987, denominado Barca de Dionisos. A inventividade da proposta chama a atenção da crítica e do público.

102 Carlos Eduardo Zilberlicht Rosset, São Paulo, 9 de março de 1954, mais conhecido como Cacá Rosset, é um ator fundador do grupo brasileiro Teatro do Ornitorrinco (junto a Maria Alice Vergueiro e Luiz Roberto Galizia). Seus espetáculos sempre atraíram grandes plateias, devido ao caráter instigante e revolucionário de suas peças, que mesclavam música ao vivo, circo e representações.

103 Arquiteto, professor de urbanismo, pintor e cenógrafo, Império foi considerado um dos melhores cenógrafos que o teatro brasileiro já conheceu. Depois de ganhar uma bolsa de estudos na extinta Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna, ingressou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) em 1956, onde se tornou professor. Lá, trabalhou no Grupo Arquitetura Nova com os arquitetos Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre. Ao mesmo tempo, trabalhou como cenógrafo, figurinista e diretor no grupo de teatro amador da Comunidade Cristo Operário, na periferia de São Paulo. Participou do Teatro de Arena junto com Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. Ganhou destaque no meio teatral paulista, em 1959, quando concebeu os cenários e figurinos a peça Morte e vida Severina, para o Teatro Experimental Cacilda Becker. Trabalhou também no Teatro Oficina com José Celso Martinez Correa.

Rodrigues em *A falecida*, Gabriel Villela extraiu do texto os signos de seu inventivo cenário. No fundo, tacos de sinuca, dispostos à maneira de velas num altar. No chão, a própria mesa de jogo, e o pano verde, no final, sugerindo o campo de futebol, última jornada do protagonista em desespero. Em síntese admirável, todos os ambientes da tragédia carioca estão contidos no espaço da cena. Em outras montagens, Gabriel Villela incorporou ao palco reminiscências barrocas de sua Minas natal, fundindo-as na mesma atmosfera mítica. O mambembe, apesar de seus aspectos positivos, entre os quais a mala a simbolizar o título, diluiu a bela construção dramática de Artur de Azevedo, que perdeu a sua organicidade, sem que entrasse no lugar outro valor palpável. Antonio Araújo, afinado com uma das vertentes da estética atual, procura fugir dos teatros convencionais e localiza O paraíso perdido – adaptado do poema de Milton – dentro de uma igreja, e o bíblico O livro de Jó – que Luiz Alberto de Abreu¹⁰⁴ transformou em peça – nos múltiplos recintos de um hospital. As possibilidades de exploração do espaço enriquecem sobremaneira o rigor criativo de Antonio Araújo¹⁰⁵. Eduardo Tolentino de Araújo¹⁰⁶, que havia feito em *Viúva*, porém honesta uma das leituras mais originais de Nelson Rodrigues, conduz com mão firme o Grupo Tapa originado no Rio de Janeiro há mais de uma década, e recebe o reconhecimento da crítica ao realizar expressivo panorama do teatro brasileiro. Um juízo superficial o consideraria menos audacioso que outros encenadores-criadores. Basta ver os espetáculos *Vestido de noiva* e *Rasto atrás* para concluir que, sob a aparência nada bombástica das duas montagens, surge uma imagem profunda dos textos. Pela primeira vez a obra de Nelson Rodrigues conseguiu desligar-se, de forma convincente, do fantasma da encenação histórica de Ziembinski. O aproveitamento plástico dos espelhos sugeriu, com extrema mobilidade, o intercâmbio permanente entre os planos da realidade, da memória e da alucinação. E o exigente texto de Jorge Andrade, que recorre ao protagonista em várias idades e, em certas cenas as

104 O premiado Luis Alberto de Abreu começou a carreira como dramaturgo e, depois, passou a escrever roteiros para cinema e TV. A partir dos anos 80, destacou-se como autor ligado ao grupo Mambembe, com as peças *Foi Bom, Meu Bem?* e *Cala a Boca já morreu*. Em seus 28 anos de carreira, já conta com mais de 40 peças teatrais – escritas e adaptadas – em seu repertório, com destaque para a antológica *Bella Ciao*, as premiadas *Borandá* e *Auto da paixão e da alegria*, ambas encenadas pela Fraternal Companhia de Arte e Malas Artes; e *O Livro de Jó*, montada pelo Teatro da Vertigem. Como roteirista se destacou no cinema com os filmes *Maria* (1985); *Lila Rapper* (1997), juntamente com Jean Claude-Bernardet; e os premiados *Kenoma* (1998) e *Narradores do Vale de Javé* (2000); além de *Andar às Vozes* (2005), juntamente com Eliane Caffé. Já para TV, escreveu os roteiros de duas minisséries globais recentemente: *Hoje é Dia de Maria* (2005) e *A Pedra do Reino* (2006). Foi, ainda, professor de dramaturgia da Escola Livre de Teatro de Santo André por oito anos e dramaturgo residente no Centro de Pesquisa Teatral (CPT), sendo o autor de peças levadas à cena por Antunes Filho, como *Rosa de Cabriúna* e *Xica da Silva*. O autor recebeu prêmios, como quatro prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA – 1980, 1982, 1985, 1996), Prêmio Mambembe do Instituto Nacional de Artes Cênicas (1982), Prêmio Molière da Companhia Air France (1982), Prêmio Estímulo de dramaturgia para desenvolver o projeto de pesquisa sobre Comédia Popular Brasileira (1994), Prêmio Mambembe (1995), Prêmio Apetesp (1995), Prêmio Panamco (2002) e Prêmio Shell (2004).

105 Antônio Carlos de Araújo Silva (Uberaba MG 1966). Diretor, encenador ligado ao Teatro da Vertigem, grupo que tem como marca a encenação em espaços não convencionais, bem como a pesquisa e construção dramaturgical a partir de temas ligados à ética e religiosidade. Idealizador e realizador da *Trilogia Bíblica*, conjunto de três espetáculos marcantes da década de 1990: *O Paraíso Perdido*, 1992; *O Livro de Jó*, 1995 e *Apocalipse 1,11*, 2000. Após cursar direção na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP - chamou a atenção por sua montagem de *Oberösterreich*, de Franz Xaver Kroetz. Dirigiu a atriz e bailarina Marilena Ansaldi num solo cheio de teatralidade e emoção: *Clitemnestra*, de Margherite Yourcenar.

106 Eduardo Tolentino de Araújo nasceu no Rio de Janeiro, em 1954. Diretor de teatro fundou, em 1979, o Grupo Tapa (Teatro Amador Produções Artísticas). O primeiro espetáculo que dirigiu foi o infantil *Apenas um Conto de Fadas*, de sua autoria. Na sequência, passou para o teatro adulto com a preocupação para o teatro de dramaturgia, formando um repertório para o grupo: *"Uma Peça por Outra"*, de Jean Tardieu, em 1980; *"O Anel e a Rosa"*, de William Makepeace Thackeray, em 1981; e *"Trágico Acidente que Destronou Tereza"*, de José Wilker, em 1982.

coloca todas no palco em diálogo simultâneos, não perde em momento algum a clareza. Tolentino teve a coragem de enfrentar verdadeiros tabus da dramaturgia brasileira e imprimir-lhes um tratamento contemporâneo. Vários outros encenadores, que vêm de fases de diferente inspiração, não perderam a atualidade e continuam forças vivas do nosso palco. Mencionam-se, entre eles, José Celso Martinez Corrêa, Antonio Abujamra, Celso Nunes, Fauzi Arap e Marcio Aurélio. E deixei de lado encenadores mais conhecidos do público no Rio, entre os quais Aderbal Freire-Filho, Moacyr Góes, Bia Lessa e Marcio Vianna, há pouco falecido, que vimos em São Paulo na esplêndida montagem de *O futuro dura muito tempo*, sobre a tragédia de Louis Althusser. (MAGALDI, 1996: 281-283)

No passado, Sófocles, Shakespeare e Molière dirigiram as próprias peças. Mesmo os encenadores modernos, que desde a segunda metade do século XIX renovaram o espetáculo teatral, colocando sob a sua batuta o conjunto da montagem, na maioria dos casos, diziam estar a serviço do dramaturgo. Chegou-se a proclamar que a melhor encenação se qualificava como aquela que não aparecia. Não obstante algumas liberdades tomadas pelos encenadores que tiveram a sua hegemonia no Brasil nas décadas de 40 e 50, esse era, em síntese, seu ideário estético.

Uma forte tendência do teatro contemporâneo, em todo o mundo, alterou essas premissas em virtude de novos pressupostos teóricos. O reconhecimento do teatro como arte autônoma, embora devedora de várias formas artísticas e não mera ilustração da literatura, provocou importantes mudanças práticas. Admite-se hoje que, se o dramaturgo é o autor do texto, o encenador é o autor do espetáculo. E, pela autoria, compete-lhe assumir uma criação. Essa criação ora configura-se com maior modéstia, quando o encenador preserva o texto integral e apenas troca as vestimentas antigas pelas atuais; ora intervém na peça, reduzindo os diálogos ou juntando outras obras do autor no mesmo espetáculo; ora adaptando, com ou sem auxílio de outrem, literatura de gênero diverso para o palco; ora, enfim, assumindo a inteira responsabilidade por texto e espetáculo. Se o encenador não encontra, em determinado instante, peça pronta que exprima as preocupações do seu universo, é absolutamente legítimo que procure a criação integral.

A partir de agora, o objetivo é sistematizar as informações obtidas através de fotos, gravações videográficas, recortes de jornais, entrevistas, relatos memorialísticos orais em torno das montagens de *A Bilha Quebrada*, realizadas em 1993 e 2011.

Tal objetivo será cumprido a partir do que Pavis define como análise reconstituição, que seria ir:

(...) ao encontro, nesse sentido, das reconstituições históricas das encenações do passado. Sempre efetuadas post festum, ela coleciona os indícios, as relíquias ou os documentos da representação, assim como os enunciados de intenção dos

artistas escritos durante a preparação do espetáculo e os registros mecânicos efetuados sob todos os ângulos e todas as formas possíveis (registro de áudio, vídeo, filme, CD-Rom, computador) (...) Pois, quer a encenação date de ontem ou dos gregos, já é passado irremediável e não conservamos dela nem a experiência estética nem o acesso à materialidade viva do espetáculo. Isso dito, devemos nos contentar com uma relação mediatizada e abstrata, junto ao objeto e à experiência estética, o que não mais permite julgar dados estéticos objetivos, mas, no máximo, intenções dos criadores e efeitos produzidos no público. (PAVIS, 2008: 50)

Ao recuperar a memória dessas montagens, podemos realizar uma análise das mesmas, a fim de identificar os elementos comuns e diferentes presentes nas montagens, retomando algumas questões pontuadas no capítulo anterior, mas, desta vez, tendo as encenações como foco principal.

A preparação do primeiro espetáculo durou pouco mais de quatro meses. Os ensaios eram sempre acompanhados pelo diretor Marcio Aurelio e sua assistente Ligia Pereira, parceira de muitos trabalhos e que muito bem conduziu o elenco formado por pelos alunos da primeira turma de Artes Cênicas da Unicamp.

Certamente ter Marcio Aurelio, um diretor conhecido nacionalmente, à frente da direção, contribuiu muito para o sucesso de público, pois os relatos dos jornais, a respeito das apresentações em São Paulo, nos mostram que tiveram sempre casa lotada. Porém, a consagração da montagem se deu com a indicação ao prêmio Shell (direção, cenário e figurino), além de uma indicação para o prêmio Mambembe (direção) e duas indicações para o prêmio APETESP (melhor espetáculo e cenário). Recebeu ainda a Medalha Doctor Umoris Causa no Festival de Humor Constantin Tanase, na Romênia.

O material disponível a respeito da primeira montagem, em 1993, é bastante amplo. Existem filmagens, fotos e matérias de jornais em posse do diretor Marcio Aurelio e dos atores. Embora exista uma distância temporal que nos separa desta montagem, a Companhia conseguiu manter um arquivo do que foi publicado à época.

Assim, este trabalho é baseado nos relatos de jornais e entrevistas com atores e diretor, que nos leva a afirmar que a montagem de 1993 obteve maior sucesso de público que a de 2011.

O foco dos relatos jornalísticos de 1993 apontavam para um elenco extremamente talentoso e uma direção primorosa, como podemos observar na crítica de Marilene Felinto, da equipe de articulistas do jornal *Folha de São Paulo*, de 01 de julho de 1994, intitulada “Verdadeiro Kleist está em A Bilha”

A montagem de Marcio Aurelio respeita o tom cômico e de crítica social da peça do dramaturgo alemão.(...)

O espetáculo, que estreou em maio do ano passado, ganhou o prêmio Apetesp de 1993 e foi indicado para os prêmios Shell de figurino e direção. A reestrela em curta temporada inclui mais um mês de apresentação, no teatro do Centro Cultural (a partir de 15 de julho).

"A Bilha Quebrada" é uma boa oportunidade não somente para conhecer o trabalho desta companhia de jovens e excelentes atores como também para assistir a um espetáculo de teatro "normal" –uma montagem simples mas bem-feita, de uma peça divertida mas inteligente.

O trabalho dos atores João Carlos Andreassi (como o juiz Adão), Marcelo Lazzaratto (como o escrivão Luz) e Débora Dubboc (como Eva) é digno de nota, pela segurança da interpretação e pela marca pessoal que cada um soube atribuir a seu personagem. O cenário limpo – uma sala de tribunal em forma de ringue, onde se confrontam a corrupção e a ordem– mas superadequado soma-se a um figurino de época clássico mas despojado. (FELINTO, 1994: 9)

Dezoito anos depois, outro olhar para a mesma história. No dia 05 de novembro de 2011, às 21h no espaço Parlapatões, a Companhia Razões Inversas deu início ao trabalho de remontagem do espetáculo. Antes de iniciar os ensaios, Marcio Aurelio, Paulo Marcello e Joca Andreazza, chamam os seguintes atores para integrar o elenco: Renata Araujo, Regina França, Antonio Carlos Campos, Julio Andrade, Maria Stela Tobar e Gonzaga Pedrosa.

O interesse na remontagem surgiu, com a comemoração dos vinte e um anos da Companhia Razões Inversas, dentro de um projeto intitulado Maioridade Razões Inversas. O projeto tinha como objetivo a remontagem do espetáculo que teve muito sucesso e grande importância para a Companhia, além da montagem do espetáculo *A Ilusão Cômica*, de Pierre Corneille.

Para o ator Joca Andreazza, o que marcou a encenação dirigida por Marcio Aurelio foi justamente o trabalho dos atores. Quando perguntado sobre o que ele destacaria de mais expressivo na montagem, ele responde:

Há varias diferenças entre as duas montagens. Começando pelo elenco, o que garante à obra uma condução diferente em ambas encenações, desde opções pessoais feitas pelo interprete até questões de estilo de interpretação, que dentro das montagens em questão eram mais ou menos absorvidas pela direção.¹⁰⁷

A atriz e produtora Renata Araújo, convidada a participar como atriz da segunda montagem reitera:

A forma que os atores e o diretor trabalharam o texto em 1993 permitiu a criação mais genuína das personagens em cena, do jogo criativo proposto, reflexo da cumplicidade do elenco oriundo das salas de aula da Unicamp e convivência de mais de três anos. Já a remontagem, em curto espaço de tempo, o elenco teve que estabelecer a intimidade e a troca cênica para reproduzir personagens que já tinham uma partitura, porém deveriam ter a personalidade de 2011.¹⁰⁸

E ainda:

107 ANDREAZZA, J. Entrevista [maio 2014]. Entrevistador: Michelle R. Gabriel. São Paulo, 2014.

108 ARAÚJO, R. Entrevista [maio 2014]. Entrevistador: Michelle R. Gabriel. São Paulo, 2014.

O momento histórico influenciou diretamente as montagens, embora acredito que os contextos eram os mesmos: um imutável exercício de abuso de poder; a formação continuada de quadrilhas; o infindável quadro de corrupção. Alia-se a isso palavras novas para formas antigas de contravenções, como: peculato e outras mais.¹⁰⁹

Embora o texto de Kleist seja atemporal, a releitura do espetáculo não tirou o viés da reflexão. Com a mesma partitura base, a visão e excelência artística de Márcio potencializou o material humano, social e contextual disponível.

Assim, afirma a atriz Renata Araújo sobre seu trabalho com a personagem da empregada Ana:

Generosidade é a palavra que definiu, no meu caso, o trabalho do Marcio Aurelio para a construção do meu personagem, ele super valorizou todas as ferramentas que trouxe para o trabalho, embora poucas, dada a inexperiência e repertório cênico escasso, aproveitou até mesmo pontos que poderiam ser negativos em qualquer trabalho, no caso minha voz que a característica estridente foi potencializada para dar forma a essa personagem “Ana”, uma das criadas, nada discreta do Juiz Adão.¹¹⁰

É claro que pelo contexto social de cada época, em dezoito anos a sociedade mudou, as referências e questionamentos, embora tão atuais, em um texto datado de 1806, possui elementos mais decisivos e distintos para o questionamento do público em cada fase, estabelecendo um jogo diferente com a plateia, mesmo que a partitura fosse a mesma.

Nas duas encenações, Marcio realizou um diálogo entre a cultura alemã e o jogo do tribunal. Através da iluminação, figurino e sonoplastia, o encenador conseguiu explorar toda a universalidade do texto kleistiano. O cenário tinha a forma de um ringue de boxe e a iluminação, com luz fria, criava o clima de uma delegacia de polícia. Os figurinos incluíam legítimos tamancos holandeses, junto com elementos que remetiam a época atual, além de uma moringa confeccionada artesanalmente.

Outro elemento muito importante nas encenações é a figura da personagem do juiz Adão interpretado pelo ator Joca Andreazza. A figura do juiz sem escrúpulos foi personificado pelo trabalho primoroso do ator na composição da personagem.

Minha personagem sofreu mudanças, pois da primeira vez, em 1993, era mais jovem e acreditava na força transformadora da arte, hoje acredito bem menos nas utopias. Raspei a cabeça e vesti a personagem com as cores do momento político numa atitude mais próxima do mimetismo, da construção proposta por Kleist para as questões da marionete (principalmente a mecânica do movimento), mesclando com certo naturalismo destituído de maneirismos, sempre rejeitados pela direção.

109ANDREAZZA, J. Entrevista [maio 2014]. Entrevistador: Michelle R. Gabriel. São Paulo, 2014.

110ARAÚJO, R. Entrevista [maio 2014]. Entrevistador: Michelle R. Gabriel. São Paulo, 2014.

Já na montagem de 2011 a ideia de representação era bem clara em minha cabeça, não raspei os cabelos optei por uma prótese de careca que funcionava como uma máscara, indicando a primeira vista ao público se tratar de teatro.

Algo porém de positivo em ambas foi o estabelecimento de um jogo cênico maravilhoso entre os atores em cena, o que prova que um bom texto com uma carpintaria teatral bem construída ainda é a melhor forma de aprendizado para o conjunto dos atores.¹¹¹

Uma partitura diferenciada, pautada em fotos, possibilitou um rigor cênico e estético para um conjunto de atores em níveis diversos de trabalho e amadurecimento. Importante lembrar que o elenco de 1993 era composto por atores da mesma turma do curso de Artes Cênicas da Unicamp, já os de 2011 advinham de várias outras formações e grupos e estes não tiveram acesso à filmagem da montagem original, somente a fotos e reportagens da época.

Para essa análise conceitual tornou-se fundamental o estudo do conceito de *partitura* do ponto de vista de suas construções teóricas e experimentais.

O conceito de partitura tem origem em diversos teóricos novecentistas que se propuseram ao estudo do corpo do ator como signo expressivo e “plataforma semântica”.¹¹² Segundo Patrice Pavis, o primeiro diretor a utilizar tal noção de partitura foi Stanislavski em seus estudos sobre a linha geral das ações físicas: a ação do ator destinada à construção da personagem e da linha dramática deveria ser fixada e repetida numa partitura, conseguindo-se, com tal procedimento, a verossimilhança da ação física em termos de organicidade e sequência lógica.

Meyerhold, por sua vez, não utiliza propriamente o termo “partitura”, mas assume, em seus escritos, as expressões “desenho do movimento” ou “escritura dos movimentos plásticos”.

De um lado, o trabalho de Meyerhold era marcado pela tendência tipicamente futurista de liberação dos objetos cênicos com ênfase nos significados flutuantes e dinâmicos da construção cênica; de outro, a biomecânica aderiu perfeitamente ao formalismo russo, com um certo desinteresse pela semântica, e com ênfase na construção e na estrutura rítmica.

Ao longo dos anos de pesquisa, Meyerhold tornou seu trabalho de composição da dramaturgia corporal sempre mais independente do texto, modelando sua partitura através

111 ANDREAZZA, J. Entrevista [maio 2014]. Entrevistador: Michelle R. Gabriel. São Paulo, 2014.

112 As observações conceituais sobre a origem do conceito de partitura nas teorias novecentistas, que apresentamos acima, podem ser detalhadas no artigo de Patrice Pavis “Antologia portatile sulla partitura”, publicado em DE MARINIS, Marco (org.). 1996. **Drammaturgia dell’attore**, Porreta Terme: I Quaderni del Battello Ebbro. A tradução, inédita para o português, pode ser encontrada em SIEDLER, 2002.

de noções propriamente musicais, ao invés de se utilizar do pensamento dramatúrgico literário.

Assim, sua linguagem de trabalho é composta por terminologias e palavras como “ritmo”, “dança”, “biomecânica”, que, gradualmente, substituiriam ou incrementariam a noção clássica de interpretação dramática.

Para Meyerhold, existem dois níveis de criação de uma pauta de ação: o *otkas* e o *predigra*. O *otkas* poderia ser definido como o contra-impulso; é a ação anterior à ação principal, uma espécie de trampolim que sustenta e retém a energia preparatória para, sucessivamente, definir-se a ação final. Este momento que antecede, que origina a ação, é fundamental para a análise da mesma, constituindo um momento de suspensão: o contra-impulso é um sinal ulterior que atrai o espectador, negando-lhe recursos para intuir a ação a ser executada, já que ocorre de forma diametralmente oposta à da ação intencionada.

O *predigra* poderia ser traduzido literalmente como a “pré-recitação”; são ações contínuas que o ator trabalha sem o uso verbal, mas que edificam corporalmente o texto. Grotowski, por outro lado, renovando o conceito de Stanislavski, apresenta a noção de partitura também associada aos procedimentos psicofísicos de composição da ação, porém, deslocando-os ao trabalho do ator sobre si mesmo: a composição de signos visíveis componentes das ações físicas do ator deve passar por um percurso de autodisciplina, transformação semântica e autorrevelação.

Seguindo a base conceitual projetada pelos grandes diretores-pedagogos do século XX e renovada pela antropologia teatral de Eugenio Barba, a técnica da partitura poderia ser entendida, em síntese, como um instrumento do ator que funciona como um esquema objetivo e diretivo criado a partir de referenciais e pontos de apoio para a elaboração da complexa relação existente entre a dramaturgia do corpo e a composição da cena.

A partitura serve ao ator como uma caixa de ferramentas. É necessário saber localizar e usar todas as ferramentas. Cada trabalho necessita de um tipo de ferramenta específica; pode-se, porém, trocá-la e substituí-la por outra, para que o processo criativo seja incrementado por meios e instrumentos diferenciados. O ator deve conhecer essa caixa de recursos tanto no que diz respeito à sua funcionalidade exterior como à sua potencialidade interior, para que possa mantê-la ou modificá-la, conforme a sua necessidade expressiva.

A análise dos princípios de composição dos movimentos expressivos deve ser guiada por um instrumental que faça o estudo da forma geral da ação, do seu ritmo em linhas gerais (início,

ápice, conclusão), da precisão dos detalhes fixados, das diferentes qualidades de energia, da orquestração da relação entre as diferentes partes do corpo, etc.

O ator-dançarino inicia o trabalho compositivo por partículas mínimas (as ações físicas), criando uma a uma, num primeiro momento, separadamente, sem conexão entre uma e outra. Numa outra etapa da composição, junto com o diretor, dá-se início ao processo de montagem da partitura definitiva ou terminal, que é o processo de ligar uma ação física a outra através das passagens ou *ligamens*, os quais são importantes no que diz respeito à organicidade de uma sequência e à criação de significado na dramaturgia do corpo.

A partitura deve ser bem orquestrada e analisada para que não ocorram “brechas” e picos de ausência de significados. Um dos fundamentos da dramaturgia do ator é o de relacionar, organicamente, essas sequências em forma de transformações cinéticas e cinestésicas, criando, assim, continuidade e consecução entre as mesmas.

2.8.1 - As montagens de 1993 e 2011: o que mudou

Dentro das modificações entre uma montagem e outra, está a diferença da cena final do espetáculo, como relatou o ator Joca Andreazza.

A cena final do espetáculo em 1993 e 2011 era diferente porque Marcio tinha uma proposta de mudança que girava em função das transformações decorrentes do momento atual (social, político e econômico) e que pediam isso.¹¹³

Marcio constrói um final, uma leitura bastante própria do texto kleistiano, onde o foco não está no final feliz de Eva e José Justo, mas sim, numa suspensão daquele momento de tensão em que a angústia e sentimento de injustiça pairam no ar.

Podemos questionar se, ao criar uma cena nova para o final, o diretor estava “atualizando” o texto? Tendo como base a discussão que fizemos a respeito da figura do diretor/encenador, podemos afirmar que não, pois a função do diretor/encenador é interpretar o texto, colocá-lo em tensão, ampliando os seus significados, seja inserindo um novo personagem ou criando uma nova cena para o final.

Além da entrevista realizada com Joca Andreazza, consultamos a filmagem em vídeo do acervo do ator, gentilmente cedido para esta pesquisa, realizada no Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, em 12 de junho de 1993. Na dramaturgia, a cena se dá da seguinte forma:

113ANDREAZZA, J. Entrevista [maio 2014]. Entrevistador: Michelle R. Gabriel. São Paulo, 2014.

Após Eva descobrir que foi enganada pelo juiz Adão a respeito da carta falsa que condenava José Justo a lutar na guerra na Indochina, seu amado pede para que ela esqueça tudo e sugere marcar a data do casamento para o dia de Pentecostes. Eva, interpretada pela excelente atriz Debora Duboc, canta *In Trutina (Na Balança)*, de Carmina Burana e finaliza com um beijo de amor em José Justo. A luz cai. Fim do espetáculo.

In trutina mentis dubia
fluctuant contraria
lascivus amor et pudicitia.
Sed eligo quod video,
collum iugo prebeo:
ad iugum tamen suave transeo.¹¹⁴

Traduzindo para o português, a música adquire a seguinte interpretação:

Na balança os sentimentos oscilam
Um contra o outro;
Amor lascivo e pudor.
Mas escolho o que vejo,
E coloco meu pescoço sob o jugo;
Ao jogo suave todavia me submeto.

A canção aparece não apenas como complemento de uma cena de amor, mas como um elemento épico que nos dá a ideia de justiça e um final feliz para os amantes, ao mesmo tempo em que analisa, criticamente, os fatos.

Já na montagem de 2011, Marcio Aurelio preferiu que a atriz Maria Stela Tobar cantasse “à capella” apenas a introdução da música e o restante era a música do CD Orff / James Levine (2) / Chicago Symphony Chorus And Orchestra– Carmina Burana

Na pesquisa realizada em arquivos de jornais, é possível perceber que a cobertura das mídias a respeito das montagens de 1993 e 2011 demonstravam grande diferença no que diz respeito à quantidade de informações veiculadas. Vejamos como exemplo, algo relacionado à montagem realizada em 2011, que, por ter participado de um projeto denominado *Maioridade Razões Inversas*, onde eram comemorados os vinte e um anos de existência da

114 ORFF, C. 1985. *Carmina Burana*, regência: James Levine com a orquestra Chicago Symphony Chorus And Orchestra

Companhia, esperava-se que rendesse uma grande cobertura jornalística. Entretanto, o que foi observamos foi um silêncio quase que absoluto a respeito do assunto.

É claro que na década de 90 não existiam tantos espetáculos em cartaz como se tem hoje. Havia mais espaço para as produções e muitas vezes os jornais faziam campanhas para fomentar a ida do público ao teatro. Hoje, com mais duzentos espetáculos por semana em São Paulo, o jornal limita-se a uma pequena resenha do que é o espetáculo e, muitas vezes ainda, há um esquema de revezamento, pois os espaços destinados a divulgar as peças não são suficientes para publicar tudo aquilo que está em cartaz.

A resenha de Dirceu Alves Junior, crítico de teatro da revista VEJA SÃO PAULO, desde 2007, foi o único texto com um conteúdo mais substancial sobre a referida encenação. O restante eram apenas notas de vários guias de teatro, que traziam informações sobre os horários e dias das apresentações.

Dentro das comemorações de seus 21 anos, a Cia. Razões Inversas revisita o texto escrito em 1805, que já montou em 1993. A falta de ética baseia a trama ambientada em um tribunal onde um juiz autoritário (o ator João Carlos Andreazza) comete diversas atrocidades. A chegada de um corregedor, a revolta de uma parteira e um caso de traição levantam a discussão em torno da corrupção. Apesar dos temas tão presentes no cotidiano, o texto mostra uma ingenuidade pouco convincente nos nossos dias. O cenário caprichado, reproduzindo um ringue, e o elenco de indiscutível talento são insuficientes para valorizar a encenação de Marcio Aurelio e fazer com que ela pareça menos antiquada. É o preço da opção de não explorar o riso fácil, cujo resultado de revela acomodado: frustra na diversão e não avança como reflexão.¹¹⁵

Há que se observar também um fenômeno que vem acontecendo nos dias atuais: muitos espetáculos são pautados para apresentar em apenas um dia da semana nos teatros. Na década de 60 e 70, as companhias ficavam em cartaz de terça a domingo, muitas vezes, fazendo duas sessões aos finais de semana. Já nas décadas de 80 e 90 era comum encontrar companhias em cartaz de quinta a domingo. Atualmente, elas escolhem apenas um dia da semana, ou seja, há mais espetáculos em cartaz. Augusto Marin, ator e diretor teatral que interpretou a personagem Veit, pai de José Justo, em 1994, aponta:

Hoje existe uma grande apatia política e acredito que seja isso que faça com que as pessoas não procurem assistir um texto como esse. A Bilha não era uma montagem popular, embora tenhamos feito em Casas de Cultura da periferia de São Paulo e o público adorava. No entanto a montagem tinha uma estética, um jogo bastante sofisticado.

Lembro também que havia algumas promoções de jornais, por exemplo, O Estado de São Paulo, colocava uma grande chamada no jornal e oferecia 100 ingressos para os primeiros leitores. Havia um espaço muito maior na mídia para o teatro com roteiros e críticas. Hoje já não se tem mais isso. Há muitas peças com apenas

115 ALVES JR, D. 2011. Veja SP disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/atracao/a-bilha-quebrada/>

a sinopse. São tantos espetáculos que não há mais espaço. Os cadernos de cultura alternam os espetáculos semanalmente. Em 1993 havia muito menos peças do se tem hoje.¹¹⁶

Para o trabalho em 2011, o treinamento seguiu os mesmos princípios da montagem anterior, embora, evidentemente, o tempo bem mais curto para a remontagem fez com que os atores buscassem partituras já criadas para a primeira montagem. Como aponta a atriz Renata Araujo:

Acredito que o ritmo do espetáculo, tão bem orquestrado pelo amante de música clássica, Marcio Aurelio, para ser trabalhado em um período tão pequeno de ensaios, dois meses, não construiria o elo existente entre o elenco de 2011, como existia no elenco de 1993.¹¹⁷

Além disso, a ideia de transformação que o tempo promove também exige, por parte do encenador, uma adequação às novas estruturas de pensamento, comportamento e condições da política atual, para a utilização metafórica dos clássicos como paradigmas para a atualidade e seus ecos na sociedade - proposta inicial da Cia Razões Inversas.

Por outro lado, para os atores Paulo Marcelo e Joca Andreazza, únicos integrantes das duas montagens, a experiência anterior trazia uma maior familiaridade no trato com o texto dramaturgico, sua relação com a composição dos atores e com a encenação como um todo. Em 2011 não houve tempo para o treinamento físico, bem como para as improvisações e a criação das partituras de ações físicas e vocais pelos atores.

Desta vez, a pergunta central do diretor Marcio Aurelio não era mais “que imagens retirar do texto para ajudar na construção dos atores?”, mas sim, “como contar essa história nos dias atuais?” Isso representou um grande diferencial em todo processo, pois a preocupação central não estava apenas na qualidade da presença do ator e nos “materiais interessantes”, como costumava se chamar as partituras dos atores, mas, de como esse material foi motivando uma leitura muito particular daquele texto.

Com esse novo questionamento, o centro de interesse convergiu da parte para o todo, ou seja, no trabalho dos atores tem-se a chave não apenas para a reprodução do que foram aqueles personagens em cena, mas para as estratégias que vão tornar possível a remontagem da história contada por Kleist, através da particularidade da investigação prática que é feita pelo conjunto dos atores e pela visão do encenador. Não se pretendia uma representação

116 MARIN, A. Entrevista [abril 2015]. Entrevistador: Michelle R. Gabriel. São Paulo, 2015.

117 ARAÚJO, R. Entrevista [maio 2014]. Entrevistador: Michelle R. Gabriel. São Paulo, 2014.

caricaturada do texto, mas sim, galgar sua universalidade, valorizando naquelas personagens o que elas têm de mais essencial, suas dores e paixões humanas.

O cenário, o mesmo criado em 1993 (e assinado por Marcio Aurelio), era constituído de um ringue de lutas e representava todo o espaço do tribunal funcionando como representação figurada do universo frio de uma delegacia de polícia, marcando os encontros e desencontros das personagens. Ele contribuiu também para reforçar a plasticidade do espetáculo e delimitar a disposição cênica do espaço da encenação.

Não havia uma preocupação naturalista para o figurino, mas este reforçava o caráter atemporal presente no espetáculo, com elementos holandeses, por exemplo, presentes no uso dos tamancos das empregadas Luci e Ana.

A trilha sonora fez um mergulho na tradição das músicas clássicas em fusão com a contemporaneidade, construindo uma narrativa participativa em meio aos silêncios da cena que reforçaram o trabalho da encenação.

Traçar um percurso de reconstrução da memória de encenações tão distantes no tempo, não é tarefa das mais fáceis, muito embora a montagem de 1993 tenha sido um marco em minha memória (pois foi uma das primeiras peças teatrais profissionais que assisti) e eu tenha acompanhado todo o processo de remontagem em 2011.

Mesmo porque a arte teatral é marcada pela efemeridade do momento vivido, e, por mais que tentemos, só conseguimos recuperar fragmentos que nunca são a totalidade da experiência estética que foi vivida na hora em que se abriram as cortinas pela primeira vez.

2.8.2 – Imagens das montagens de 1993 e 2011

A Bilha Quebrada, 1993. Atores: Luah Guimaraes, Zédu Neves e Paulo Marcello. Arquivo pessoal.

A Bilha Quebrada, 2011. Atores: Gonzaga Pedrosa, Júlio Machado, Paulo Marcello, Renata Araújo, Antônio Carlos Campos, Regina França, Joca Andreazza, Lavinia Pannunzio e Maristela Tobar. Foto de Denise Braga.

A Bilha Quebrada, 1993. Atriz: Mônica Sucupira. Arquivo Marcio Aurelio.

A Bilha Quebrada, 2011. Atores: Lavínia Pannunzio e Paulo Marcello. Arquivo pessoal.

A Bilha Quebrada, 1993. Atriz: Débora Duboc. Arquivo Pessoal.

A Bilha Quebrada, 2011. Atriz: Maria Stella Tobar. Arquivo Pessoal.

A Bilha Quebrada, 1993. Atores: Mônica Sucupira e Leonardo Medeiros. Arquivo Marcio Aurelio.

A Bilha Quebrada, 2011. Atores: Lavínia Pannunzio e Joca Andreazza. Arquivo Pessoal.

A Bilha Quebrada, 1993. Atriz: Débora Duboc e Fernando Vianna. Arquivo Joca Andreazza.

A Bilha Quebrada, 2011. Atores: Maria Stella Tobar e Júlio Machado. Arquivo Pessoal.

A Bilha Quebrada, 1993. Atores: Leo Medeiros, Fernando Vianna, Zédu Neves, Paulo Marcello, Monica Sucupira, Débora Duboc, Marcelo Lazzaratto, Luah Guimaraes e Luciana Mello. Arquivo Joca Andreazza.

A Bilha Quebrada, 2011. Atores: Gonzaga Pedrosa, Júlio Machado, Paulo Marcello, Renata Araújo, Antônio Carlos Campos, Regina França, Joca Andreazza, Lavinia Pannunzio e Maristela Tobar. Foto de Denise Braga.

2.9 - O teatro e o tribunal

Em meio às disciplinas oferecidas em 2014 para obtenção dos créditos do mestrado, deparei-me com uma que chamou bastante minha atenção, justamente por toda a ação da peça *A Bilha Quebrada*, objeto de meu estudo, se passar dentro de um tribunal.

Ao frequentar a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo para cursar a disciplina *A Legitimidade do Poder Sob a Ótica do Discurso Jurídico e a sua Relação com o Teatro Shakespeariano*, ministrada pela Professora Doutora Mara Regina de Oliveira, pude verticalizar os estudos em relação à proximidade do tribunal com o teatro.

A teatralização do tribunal revela uma temática e métodos de encenação próprios; espaço cênico delimitado; personagens definidos. É o mundo jurídico encenado no próprio “cenário” jurídico. Cenário repleto de signos teatrais a mostrar o inacabado, o homem em conflitos e mudanças. Cenário a mostrar cores, formas, trajes, posturas e entonações de atores que dão vida às diversas classes sociais, tradutoras de um sentido ético, moral e religioso para a plateia.

Se na arte jurídica há a realidade dos fatos colocada no próprio palco sob “cores e formas” e não a originalidade da “montagem” enquanto espetáculo (apenas recursos estéticos vistos por quem o assiste), na arte teatral “cores e formas” são colocados como reflexo de algo real acontecido que sempre envolve o homem regido pelas leis. Por mais abstrato que seja um espetáculo teatral, ali, na sua construção e apresentação, ele se faz realidade. Por mais real que seja o desenrolar do Julgamento, ele se faz abstrato. Momentos há em que ele perpassa o campo real e atinge o imaginário dos espectadores ao se tornarem testemunhas do fato criminoso. Também os próprios signos trazem algo teatral.

Mesmo que latente, existe uma comunicação entre os dois saberes cumpridores de papéis diversos. O espetáculo do Tribunal do Júri, ao demonstrar tais elementos, revela que a aplicação das normas jurídicas requer mais do que uma simples interpretação legal.

Para muitos, a narrativa dos conflitos sociais exposta pelo Tribunal do Júri não passa de mais um “fato” no cotidiano. Para Brecht, a narrativa é contra a “alienação” – o “teatro jurídico” revela à grande massa os personagens regidos pelas leis que vivem em sociedade e são reflexos de uma história. Se o Tribunal do Júri apresenta uma somatória de elementos teatrais e ainda dialoga com o teatro de Brecht, cujas “formas” tendem a abandonar no palco a ideia do ilusionismo, sendo o despertar consciente o passo fatal para a “criação” do espetáculo, não tem porque não enxergá-lo como um espetáculo teatral.

Um ritual que tem como porta-vozes os atores jurídicos simbolizando as diversas classes sociais, buscando a consciência do fato e para serem ouvidos, mesmo que inconscientemente, encontram nas técnicas teatrais o seu aprimoramento, porque nessa hora do “julgamento”, o espetáculo significa amor a muitos, a seu povo, a sociedade.

À luz de José Ortega y Gasset é possível enxergar elementos teatrais presentes no Tribunal do Júri, quais sejam: espaço cênico; texto e atores/personagens.

A partir de Bertold Brecht é possível pensar no Tribunal como sendo um ritual cuja aplicação das normas jurídicas requer mais do que uma simples interpretação legal. Ritual jurídico que alguém faz e alguém vê naquele momento específico e que leva ao povo o esbulho a que fora submetido – o atentado contra o bem maior da sociedade: a vida.

2.9.1 - O Espaço

José Ortega y Gasset (1978) em sua obra “*A Ideia do Teatro*”, define teatro como sendo “um edifício que tem uma forma interior orgânica constituída por dois órgãos – sala e cenário – dispostos para servir a duas funções opostas mas conexas: o ver e o fazer ver.” (GASSET, 1978: 31). Antes de chegar a este conceito o autor analisa três dualidades por ele compreendidas: sala e cena; público e atores; o ver e ser visto.

(...) O espaço teatral é, pois, uma dualidade, é um corpo orgânico composto de dois órgãos que funcionam um em relação com o outro: a sala e a cena. (...) o curioso é que tudo o que os atores fazem em cena o fazem diante do público e quando o público se vai eles também se vão – quer dizer, tudo o que fazem o fazem para que o público o veja. (...) À primeira dualidade, que a simples forma espacial do edifício nos revelava – sala e cenário -, agrega-se agora outra dualidade que não é espacial, mas humana: na sala está o público; na cena, os atores. (...) O Teatro consiste numa combinação de hiperativos e hiperpassivos. Somos, como público, hiperpassivos porque a única coisa que fazemos é o mínimo fazer que cabe imaginar: ver e, para começar, nada mais. (...) O ver é, pois, nosso primário e mínimo fazer no Teatro. Com o que às duas dualidades anteriores – a espacial de sala e cena, a humana de público e atores – temos de acrescentar uma terceira: o público está na sala para ver e os atores no palco para serem vistos. Com essa terceira dualidade, chegamos a algo puramente funcional: o ver e o ser visto. (GASSET, 1978: 29-31)

Ao dizer com maestria que o teatro não é apenas prosa ou verso, não é uma realidade que, como a pura palavra, chega a nós pela pura audição, Ortega nos desperta para a cristalizada ideia do teatro como sendo única e exclusivamente um gênero literário. Mais do que isso, é um gênero espetacular. O ver antecede e ultrapassa o ouvir. “Vemos os atores moverem-se, gesticularem, vemos seus disfarces, vemos as decorações que constituem a cena. (...) Desse

fundo de visões, emergindo dele, nos chega a palavra como que dita com um determinado gesto, com um preciso disfarce.” (GASSET, 1978: 31).

Ademais,

(...) Prosa e verso há fora do Teatro – no livro, no discurso, na conversação, no recital de poesia – e nada disso é o Teatro. (...) A palavra tem no teatro uma função constituinte, mas muito determinada; quer dizer que é secundária à “representação” ou ao espetáculo. Teatro é por essência presença e potência de visão – espetáculo – e, enquanto público, somos antes de tudo espectadores. (...) O Teatro é, com efeito, o contrário da nossa casa: é um local aonde é preciso ir. E este ir a que implica um sair de nossa casa é, a própria raiz dinâmica dessa magnífica realidade humana que chamamos Teatro.(GASSET, 1978: 32)

Nesse sentido, o salão do Tribunal do Júri é um espaço cênico. É um local onde vamos para assistir algo. Assim como precisamos nos deslocar de nossas casas para irmos ao Teatro, nos deslocamos para assistirmos a um Julgamento. Concomitante a isso, e analogamente ao que o autor em foco define como Teatro nas suas várias acepções do termo (Edifício: espaço demarcado que compreende sala e cenário), quanto ao espaço físico onde se dá o Tribunal do Júri, os vários conceitos também são cabíveis. Existe a sala cheia de assentos, plateia e o espaço vazio, a cena.

No espaço do Tribunal do Júri há um “cercado”, uma espécie de muro em miniatura, delimitando cena e sala que se associa fortemente com a ideia da magia teatral. Mesmo entrando no espaço vazio, quando você entra no Teatro e toma seu lugar na plateia, há um deslumbre por algo, pela própria magia que o espaço cênico por si só propicia. Penso que uma magia ronda a fronteira entre palco e plateia, limite do imaginário e do real. O palco do Salão do Júri é o espaço em que as pessoas são submetidas às regras da sociedade, cada qual cumprindo sua função e assumindo seus atos. É o símbolo da razão. A plateia (aqui não considerados os jurados) é a proximidade das pessoas com as leis, com o Estado.

Emblemática é a disposição cênica, o próprio cenário e a indumentária dos operadores do direito (atores). Além do grande impacto dramático causado por ser o figurino preto, a cor tradicional do luto, o mesmo pode ser considerado como o limite entre as classes: vestidos de toga preta, operadores da justiça simbolizam o poder, uma vez que a veste os distingue dos “corpos” dos cidadãos comuns.

(...) A toga também era usada por homens de idade ou de proeminência, durante a Renascença e ainda durante o século XVIII, assumindo formas diferentes na medida em que a moda se transformava, mas sem perder o significado. Durante esse século, a toga foi abandonada como indumentária pública, mesmo para as pessoas mais velhas. Porém, sobreviveu como roupa ritual da religião e do Direito.

A batina, as togas e as becas têm essa origem. A cor preta, contudo, vem, da tradição romana para o luto ou para as cerimônias solenes e magistráticas. Tenho,

entretanto, uma explicação para justificar a cor preta na veste talar dos juízes. O preto não é propriamente uma cor, mas a representação da ausência de luz. Quero dizer, o preto não reflete os raios luminosos. Absorve-os. Da mesma forma, o juiz põe fim a todas as demandas, a todas as questões, a todas as provocações. Estático, imparcial, sem iniciativa processual, depositam-se nele todas as expectativas da sociedade.(RIBEIRO, 2006: p 115-116)

Por outro lado, as cores das faixas que acompanham as togas definem os corpos desta mesma classe jurídica. Criam a identidade visual dos corpos sociais dentro de um mesmo corpo. É um só o tom colorido da faixa que compõe a vestimenta dos debatedores em plenário: a cor púrpura (cor retirada do molusco, portanto rara). A faixa do juiz é branca (força ativa); e se houver defensor público é verde. A cor vermelha, não é um enfeite ou um colorido para só ser visto, “é uma linguagem silenciosa da mente e do corpo.”¹¹⁸ E nada mais próprio do Ministério Público do que essa energia física, essa agressividade institucional na defesa intransigente dos valores que tem sobre os ombros.” Na mesma balança, está a metáfora da cor vermelha para o defensor: vida, vigor, força, ação, energia, intimidade e proximidade com a sociedade. Se o promotor representa a sociedade, o defensor assim o faz, representando o infrator das leis, não como indivíduo sozinho, mas como fruto social.

O sistema processual mostra uma cultura de contornos bem precisos, um completo modelo de organização judicial, cuja estrutura cênica é definida e os sujeitos processuais, específicos. É a própria realidade jurídica encenada por ela mesma. É como se fosse um método, o seu método de encenação, a sua forma espetacular: uma estrutura formal (pela própria disposição do cenário) e também de encenação (rituais). Esteticamente falando, quem assiste a um Tribunal do Júri, observa que ele culmina num verdadeiro espetáculo teatral, muito atrativo até. É perceptível o quanto a grande massa teme o ambiente forense. Mas em se tratando de Julgamento, as pessoas sempre se deslocam de algum lugar e vão até lá para ver algo acontecer.

2.9.2 - O Texto

Tal qual na *Commedia Dell'Arte*, em que há a improvisação dos atores calcada no canovaccio, no Tribunal do Júri há um roteiro a ser seguido demandado pelo Código de Processo Penal. É o roteiro para a encenação jurídica.

118 Disponível em: <http://www.diaulas.com.br/artigos/mudanca_de_habito.asp>. Acesso em: 09 de junho de 2014

No Tribunal do Júri, o texto compõe-se pelo trabalho dos operadores do direito. Mesmo tendo suas peculiaridades, é possível enxergar a narração como a sua grande forma. O enfoque, o fato criminoso; sua síntese, o conflito humano na sociedade. No teatro, cada autor tem um estilo, propõe uma linguagem, podendo ela ser, por exemplo, rebuscada ou regionalista. No Tribunal, os textos jurídico-teatrais, pelas próprias formalidades processuais penais, apresentam o mesmo estilo: seguem uma sequência de procedimentos a compor os autos processuais, linguagem, forma jurídica. Sendo a representação por atores o fim do texto teatral, na mesma linha está o texto-jurídico-teatral que é concebido para ser narrado pela defesa e acusação no plenário.

É de uma grandeza e riqueza incrível esse material, pois ali a narrativa é recheada da memória emotiva dos depoentes. São relatos vivos capazes de mexer com o imaginário de quem os lê. É um grandioso material para ser adaptado numa peça teatral. Personagens definidos. É daquele texto-jurídico-teatral que o debatedor extrai sua fala, a fala do seu personagem.

É possível entender cada peça processual como sendo um quadro a ser encenado durante o Júri. Sabe-se que a dramaturgia de Brecht é diferenciada: sua forma de escrita é o contraposto da unidade de ação proposta por Aristóteles. Pode-se comparar cada peça processual a um ATO de um texto teatral. Peça acusatória, depoimento das testemunhas, quaisquer que sejam, tem seu início, meio e fim, por si só.

De forma semelhante ao teatro, no Tribunal do Júri o texto é apenas um elemento constituinte do espetáculo, trazendo acusado e vítima, seus principais personagens.

Observando tão só o texto-jurídico-teatral encontramos apenas estes personagens e as testemunhas, o que não ocorre quando olhamos o momento do espetáculo do Tribunal. Ali, os operadores do direito, se transformam em atores/personagens: os vemos enquanto personagens, enquanto classes representativas da sociedade. No momento do espetáculo, os holofotes transfiguram os operadores jurídicos em personagens que contracenam não só com os personagens simbólicos do texto (acusado, vítima e testemunhas), mas com a plateia e os jurados. De fato, o teatro jamais existe sem o ator. Até então, havia o texto, o trabalho intelectual do operador jurídico - o mundo das letras e da imaginação. Agora, há o ator em cena, presente no palco, transfigurado no seu personagem. Está ele, antes de ser ouvido, sendo assistido.

2.9.3 - Personagens/Atores

No Tribunal do Júri é possível considerar acusado, Ministério Público, defensor e juiz, como sendo atores/personagens; jurados e plateia, como espectadores/plateia. Estes assistem e observam àqueles cruzarem o palco e narrarem os acontecimentos. Vale ressaltar a importância na distribuição dos papéis, sendo alguns protagonistas e outros figurantes, como é o caso do policial, do escrivão, do oficial de justiça, que ali, naquele espetáculo, atuam, mas timidamente.

O acusado é o principal personagem do Tribunal do Júri. Averiguar a sua culpa ou inocência é a finalidade processual. Personagem que representa a sociedade transgressora, ele é visto como fruto do seu meio, ou como louco. Ou ele é uma vítima do destino, ou um ser anormal. Não é possível julgar seu ato criminoso sem nos colocarmos, por um instante, no seu ângulo visual.

Este é o papel do advogado: apresentá-lo como um homem diferente de qualquer outro. Um homem que cometeu um crime, que, em alguma coisa, se diferencia de todos os outros crimes. Por alguns aspectos do seu caráter, o criminoso é digno de atenção, piedade, tolerância e até mesmo de simpatia. Encontrar esses aspectos, compreendê-los e despertá-los nos outros, é a missão do defensor.

Para melhor fazê-lo, ele procura saber o porquê de um crime - seus motivos determinantes; procura ver o crime tal qual ele é, uma resultante de forças complexas. Esse novo olhar para o acontecimento que o advogado busca durante seu ofício, não foge ao distanciamento preconizado por Brecht, em que o ator, na construção de uma cena, deve estranhá-la na descoberta consciente do diferente. É enxergando a infração dolosa contra a vida de forma não convencional, que se vê o homem enquanto ser social em evolução.

O papel que a defesa representa é o de reconhecer o ser humano provindo de uma sociedade deteriorada, enxergar a pureza do mesmo. Enxergar o outro com seus olhos e retratar a esperança e o perdão. Ora, o delinquente revela a dualidade humana. Homem que mata e se arrepende, que ri e chora, que é cruel e bom, que é vilão e também mocinho.

O defensor fala pelo réu e narra todo o acontecido em que ele é o personagem principal. Nessa cena está inserido um psicologismo profundo, principalmente por causa da dualidade do ser humano. É esse psicologismo o recurso maior utilizado pelo defensor, provocando diversos sentimentos por parte dos jurados e plateia. Em contrapartida, esse mesmo

psicologismo e a mesma dualidade são utilizados pelo acusador, já que na mesma medida pesam a dor da sociedade, da vítima e sua família.

O promotor ecoa a voz da sociedade, encarnando o seu papel e clamando por seus direitos. Suas palavras retratam a dor de um povo e requerem a punição do homem que desrespeitou a lei de Deus – só vão a júri atentados dolosos contra a vida. De certa forma, aí está, de forma implícita, a questão do mito tratado na tragédia grega: a inobservância aos preceitos divinos gera a própria desgraça. O Tribunal do Júri, por causa da fé cristã, é visto pelos cidadãos como a consequência do desrespeito a Deus (único que tem direito de tirar uma vida), e desrespeito a toda a sociedade.

O júri é numeroso e composto por pessoas de condições diversas (das mais variadas funções sociais, representando todas as camadas), o corpo de jurados representa a voz do povo que clama por justiça, tal qual o coro da tragédia grega.

A própria sociedade é quem julgará o infrator das leis e assim, ao povo (jurados) é dado o poder da decisão. Plateia e personagem são os papéis nos quais os jurados se desdobram durante o Tribunal. Para os espectadores, eles são personagens no mesmo momento em que assistem ao espetáculo.

A presidência do Tribunal do Júri é sempre exercida pelo juiz de direito titular da Vara do Júri. É o magistrado, o funcionário encarregado pelo Estado de administrar, distribuir e fazer a justiça. De dizer o Direito. Ele sempre se apresenta imparcial, sereno, comedido. Ele, ao mesmo tempo em que conduz todos os rituais que ali se fazem presentes, é o narrador do próprio espetáculo, enquanto os debatedores narram o acontecido. Enquanto o promotor representa o algoz; o defensor, o intercessor e o réu, o vilão-arrepentido; o juiz é a temperança. E os jurados, o silêncio. Silêncio que diz mais que decide.

2.9.4 - Plateia

A grande massa é a espectadora, por excelência, deste espetáculo. Por conta da temática, do acontecimento em si, ela assiste ao Julgamento ciente de que sua é a decisão ditada pelos jurados. “O que atrai as pessoas a assistirem um Julgamento é, em primeiro lugar, o fato (crime) propriamente dito, depois a curiosidade sobre o resultado, pois aquele que assiste

pode se colocar no lugar dos julgadores, que também são leigos”, diz Birchall¹¹⁹. A plateia, que foi o ponto de partida para as inovações teatrais feitas por Brecht é, no Tribunal do Júri, o alvo dos debatedores para angariar votos favoráveis à sua tese. A votação dos quesitos é simbólica - denota a expressividade popular e a consciência do fato por parte dos jurados, que também é plateia. Num primeiro momento, a plateia é atraída pela estética, pelo visual, pelo espetáculo em si. De volta para suas casas levam consigo alguma reflexão. Reflexão do homem dentro de uma teia social. É o despertar da plateia do Tribunal do Júri dialogando fortemente com a plateia do teatro de Brecht.

(...) Mantendo o espectador num estado de espírito crítico, evita que este olhe o conflito exclusivamente do ponto de vista dos personagens nele envolvidos, ou que aceite suas paixões e motivos como sendo condicionados pela “natureza humana eterna”. Tal teatro levaria o público a ver as contradições existentes na sociedade; poderia até fazer com que os espectadores se perguntassem como essa sociedade poderia ser mudada. O teatro de Brecht é um teatro que tem por objetivo provocar a indignação da platéia, insatisfação, a compreensão das contradições – um teatro supremamente adaptado à paródia, à caricatura e à denúncia e, portanto, essencialmente um teatro negativo. Por isso, são tão conspicuamente ausentes do teatro de Brecht os heróis positivos, por isso seus personagens bons são invariavelmente destruídos e derrotados. (ESSLIN, 1979: 153-154)

Assim pensando, quantas e quantas plateias existem para esse tipo de espetáculo, quantas despertam para as relações decorrentes do homem e não tem o costume de ir ao teatro propriamente dito que também retrata e provoca o despertar do homem em sociedade. Tanto plateia teatral, quanto jurídica, é ela o instrumento da mudança social. Tanto no teatro, quanto no Tribunal do Júri, a plateia é imprescindível para o acontecer do espetáculo.

2.9.5 - Linguagem

É possível, no Tribunal do Júri, entender a linguagem não-verbal como uma interpretação cênica, teatral, mímica; como uma performance corporal para alcançar os limites da verdade possível dos fatos narrados que não necessariamente estejam contidos nos autos. É o arremate da retórica, a “carta na manga” trazida pelo ator. A sua fala requer um corpo que a alimente, que desperte a consciência de quem vê e não apenas ouve. Então, o expressar do corpo coaduna com a voz e provoca emoções, desperta a consciência de quem assiste.

119 Depoimento concedido à turma da disciplina *A legitimidade do Poder sob a Ótica do Discurso Jurídico e sua Relação com o Teatro Shakespeariano* pela Juíza Criminal Flávia Birchall em 20/07/2014.

Alguns operadores do direito, mesmo no seu momento de escuta, em que o texto é do ator com quem ele está contracenando, utilizam-se de recursos, ou para chamar a atenção da plateia/jurados, ou para desviar a atenção do orador daquele instante.

O debatedor prima pela teatralização dos gestos, pelo apelo emocional, o jogo de provocações, ironias, estratagemas, porque é o que provoca os jurados e os convence. No Tribunal, a forma teatral como os fatos são expostos, vale mais que a própria argumentação, pois é essa teatralização que mexe com o público. Infere-se daí a grande simbologia dos elementos utilizados pelos debatedores nas suas atuações. Vistos não só como composição do cenário, mas como instrumentos que revelam a própria linguagem não-verbal, tais elementos traduzem a veste, a transfiguração do ator naquele momento - fazem parte do espetáculo (provocam ou aumentam a comoção de quem assiste). A própria postura tomada pelos atores durante o júri, esboça a caricatura de guerreiros rivais: defensor e acusador se revelam verdadeiros lutadores e se, porventura, não ouvíssemos suas palavras, apenas pelos seus gestos, olhares, movimentos, enfim, expressão corporal, imaginariamos verdadeiros lutadores rivais.

E por falar em lutadores, entendemos a concepção cenográfica de Marcio Aurelio em *A Bilha Quebrada*, quando o tribunal tem a forma de um ringue de lutas, onde os personagens debaterão até achar o culpado de ter quebrado a bilha.¹²⁰

2.10 - Paralelo com o Teatro Épico de Brecht

Brecht tem um grande valor pela própria dimensão política da história, e, por desenhar as figuras históricas com grande precisão, ele traz um novo tipo de dramaturgia diferente da tradicional. Sua forma de expressão revela o teatro além do simples entretenimento, ele é um instrumento para despertar o povo e criar sua consciência política. O Teatro de Brecht, com o intuito de conscientizar as pessoas sobre o mundo que as cerca, tenta demonstrar a maneira como os fatos ocorrem. Não se trata de buscar uma verdade abstrata, mas uma demonstração condizente da decorrência dos fatos. As relações que os homens mantêm entre si é o material bruto do teatro brechtiano:

(....) a vida do personagem é irrelevante a não ser na medida em que seja expressada em suas atitudes e ações exteriores. Pois a menor unidade social não é constituída por um ser humano, mas por dois. (ESSLIN, 1979: 144)

120 Ver foto em anexo 3

O comportamento em plenário dos debatedores do júri não só visa a interpretação de um fato examinado, como também, a aprovação por parte dos jurados. A situação dos homicidas não retrata um acontecimento isolado do indivíduo, mas as relações que os homens mantêm entre si. O Tribunal do Júri, de certo modo, revela a própria sociedade de forma a despertá-la criticamente. Ele propõe a reflexão sobre a conduta racional ou irracional do infrator das leis naquele caso específico. É possível entender o discurso e o comportamento dos “atores” do Tribunal do Júri como sendo uma interpretação cênica, cujo foco central é o público. Em uma das primeiras cenas do espetáculo *A Bilha Quebrada*, quando entram dona Marta, Eva, José Justo e seu pai, o juiz Adão fala com a plateia, tornando-a cúmplice dos fatos:

Adão (aparte): Evinha? E o animal do Zé Justo! Inferno! A quadrilha toda. Será que vieram me denunciar pra mim mesmo? ¹²¹

Ou ainda, no diálogo em que juiz Adão confessa o sonho que teve na noite anterior ao escrivão Luz:

Adão: Hoje sonhei que alguém me agarrava e me forçava a comparecer ao tribunal. O bizarro, é que eu ia ser julgado e ao mesmo tempo era o juiz. Ficava lá, na cadeira do juiz, proferindo coléricos palavrões contra minha própria pessoa. Vagabundo! Sem-vergonha! Acabei ordenando que o carrasco aplicasse a mim mesmo a pena, uma surra retumbante.

Luz: Então condenou-se a si mesmo?

Adão: Foi. Depois eu, juiz e réu, tornei-me de novo um só, fugi de meus incansáveis algózes e acabei condenado a passar a noite na masmorra até o fim dos meus dias.

Adão: O que ele disse? O que ordena vossa excelência? ¹²²

E também temos a cena em que juiz Adão tenta conversar com Eva no meio da audiência e o corregedor Walter o interrompe:

Walter: Disse alto e bom som, e o repito, que não é lícito manter colóquio suspeito com as partes litigantes antes da audiência. Ocupe o seu lugar e interrogue os queixosos publicamente, como é de praxe.

Adão (aparte): Inferno! Preciso me livrar deste encosto. Ouvi mesmo alguma coisa quebrando quando ia saindo. ¹²³

Aqui juiz Adão deixa claro para a plateia que ele estava na cena do crime, ou seja, foi ele quem quebrou a bilha. É a interpretação de um fato acontecido a provocar no julgador o perdão ou a condenação – o “Sim” ou o “Não”. ¹²⁴ Para se chegar a esta escolha, o julgador

¹²¹ KLEIST, H.von. 1992. *A Bilha Quebrada*. livre tradução da Companhia Razões Inversas.

¹²² IDEM

¹²³ IDEM

¹²⁴ Somente através de duas palavras, dois pequenos monossílabos, SIM e NÃO, a sociedade, que é representada pelos jurados, expressa validamente sua vontade e a sua decisão, absolvendo, condenando ou dizendo que aquele delito praticado pelo indivíduo não tem relevância constitucional delituosa que necessite do veredicto da comunidade, incumbindo, então, o representante do órgão jurisdicional, o “juiz togado”, de apreciar e julgar o feito. (PEREIRA, 1991: 17)

reflete sobre os fatos examinados, tomando por base as relações do homem enquanto indivíduo, família e Estado; enquanto ser humano na constante transformação de conflitos sociais; enquanto ser humano objeto consciente de reflexão, responsabilidade e culpa. A cena que narra a situação de opressor e oprimido traz como pano de fundo social, a dimensão histórica do acontecimento, seja ela família, pobreza, violência, o que quer que seja. Nesse sentido, pensamentos de Brecht revelam que

(...) quando a natureza humana tem de ser compreendida como a “totalidade de todas as condições sociais” a forma épica é a única que pode abranger todos os processos que poderiam servir o drama como materiais para um retrato plenamente representativo do mundo. (ESSLIN, 1979: 134)

Ao narrar os fatos violentos, o objetivo dos “atores jurídicos” é fazer com que o jurado se reporte à situação fática, se projete mentalmente a uma situação análoga para testemunhar ou avaliar a conduta do agente. Na mesma balança, está o teatro brechtiano, que objetiva provocar indignação e insatisfação da plateia (a própria compreensão das contradições). O teatro épico retrata a complexidade do homem:

(...) numa era em que a vida do indivíduo não pode mais ser compreendida isoladamente, separada das poderosas tendências das forças sociais, econômicas e históricas que afeta milhões de pessoas. (ESSLIN, 1979: 137)

E ainda:

A narrativa é caráter imprescindível para o despertar crítico da plateia, visto que Brecht enxerga que o público deveria ser levado a pensar e não a se emocionar. (IDEM: 135).

Deverá ser por isso a todos os momentos evidente aos espectadores que ele não está testemunhando acontecimentos reais que se estejam passando diante de seus olhos naquele momento, mas que, pelo contrário, estão sentados num teatro, ouvindo um relato (por mais vívido que este possa ser) de coisas que aconteceram no passado em determinado momento e local. (IDEM: 136)

Esta é uma característica facilmente observada na montagem de *A Bilha Quebrada* quando, em vários momentos, há a narração do fato acontecido, como por exemplo, na cena em que dona Marta, mãe de Eva, narra toda a história de sua bilha, quem a construiu, de onde veio e como foi quebrada:

Marta: (...) senhores, a mais bela das bilhas foi quebrada. Aqui, estava o imperador Felipe da Espanha. Aqui, em trajes de gala, do Imperador Carlos V, vemos apenas os pés. Quebrou-se também a cena em que Felipe recebia a coroa. Aqui, as rainhas de França e Hungria enxugavam as lágrimas. Elas agora choram a própria destruição, pois restaram-lhes apenas os lenços. Aqui, no meio dos cortesãos, o Duque Felizberto, perdoado pelo rei. Todos de espada em punho. Aqui, havia o arcebispo de Arrás usando a santa mitra. Desse o diabo só não levou a sombra. Ao fundo, soldados em formação, empunhando lanças e arcos. Aqui, vejam, havia o mercado em Bruxelas...¹²⁵

125 KLEIST, H.von. 1992. *A Bilha Quebrada*. livre tradução da Companhia Razões Inversas.

A conscientização do fato, no teatro épico, não equivale à renúncia da emoção, principalmente àquelas relativas ao amor, à justiça, à necessidade de liberdade e à ira justificada:

(...) renuncia tão pouco a essas emoções que, não confiando no fato delas estarem já presentes, tenta fortalecê-las ou invocá-las. A “atitude crítica” na qual pretende colocar o público nunca poderá ser suficientemente apaixonada. (ESSLIN, 1979: 152-153)

É possível fazer um paralelo entre o Tribunal do Júri e o teatro épico de Brecht. Se espectador do teatro e jurado são destinatários das mensagens dos narradores da peça e do fato, pode-se comparar o comportamento do espectador do teatro com o jurado, e do ator com o do debatedor. A analogia do teatro dramático ao épico, feita por Bertold Brecht, enquadra os atores “jurídicos” aos atores “teatrais” e, jurados à “plateia” no espetáculo do Tribunal do Júri.

(...) O espectador do teatro dramático diz: “É, já senti a mesma coisa. – Sou assim mesmo. – Isso é muito natural. – Será sempre assim. – O sofrimento desse ser humano me comove, porque não há saída para ele. – Isso é verdadeira arte: leva a marca do inevitável. – Choro com os que choram no palco, rio com os que riem.” O espectador do teatro épico diz: “– Nunca pensei que fosse assim – Não é assim que se deve fazer. – Isso é muito surpreendente, quase que inacreditável. – Isso tem de parar. – O sofrimento desse ser humano me comove porque deveria haver uma saída para ele. – Isso é verdadeira arte: nada parece inevitável – Rio por causa dos que choram no palco, choro por causa dos que riem.” (ESSLIN, 1979: 141)

Deste modo, no espetáculo *A Bilha Quebrada*, o público rapidamente identifica-se com o papel de jurado, todavia já sabe que Adão é juiz e réu de si mesmo, de forma que o homem está em constante mudança, pois ali o infrator das leis, que um dia foi opressor, está naquele instante, na condição de oprimido.

No mesmo sentido, a obra *O Teatro Épico* de Anatol Rosenfeld, no capítulo a comparar o teatro épico ao dramático, amolda o Tribunal do Júri no espetáculo teatral. Na forma épica do teatro, a narração desperta o espectador, tornando-o um observador que é forçado a tomar decisões. Ao invés de vivenciar as emoções, o público cria sua própria concepção do mundo, já que é posto em face de algo. Ele passa a argumentar, é impelido a atos de conhecimento e, permanecendo em face de algum acontecimento, ele o estuda.

O homem é o objeto de pesquisa: um homem mutável, que é visto como processo, como ser social que determina o pensar, o raciocínio. A tensão do espectador no teatro épico visa ao desenvolvimento. Cada cena é por si, não havendo linearidade. (ROSENFELD, 2004: 149).

Se Brecht busca a lucidez no público, o Tribunal do Júri não o faz de modo diverso. Talvez seja um tipo de espetáculo em que tais elementos estão postos de forma bem clara para se entender o que é um teatro épico.

A temática escancara o conflito das relações humanas: esboça nitidamente a caricatura do opressor e do oprimido, que, no caso do espetáculo temos, de um lado José Justo e a menina Eva e de outro a figura do Juiz Adão.

Não se trata de um indivíduo por si só com suas características pessoais isoladas, mas como fruto de um processo histórico e dinâmico, como parte de um corpo social politicamente regulado. Os atores do Julgamento representam funções sociais da sociedade. Há uma identidade fruto de mitos definidores dos padrões sociais, sendo a própria forma de vestir a tradutora desses corpos. É sabido que ali, cada personagem compõe seu papel: durante toda a encenação o juiz conduzirá os rituais, o promotor será o carrasco a acusar o infrator e o defensor insistirá que, em absoluto, as atitudes deste não o desabonam da indulgência. Por aí os personagens vão, meandro adentro.

Personagens que agem e reagem uns em relação aos outros são o que se torna a unidade básica do teatro brechtiano. As atitudes básicas dos seres humanos são expressadas pelo que Brecht chamou Gestus, termo que não significa apenas “gesto”, mas que cobre toda a gama dos sinais exteriores das relações sociais, inclusive “maneira de postar-se, entonação, expressão facial”. Cada cena de uma peça tem seu Gestus básico. (ESSLIN, 1979: 145)

Da mesma forma que o figurino, elemento integrante da linguagem teatral, a beca dos debatedores, que nas audiências normais não tem tamanha imposição, ali no Tribunal do Júri, manifesta ao espectador a sua contrariedade àquele acontecimento histórico-social, ao fato de opressão.

As cenas no Tribunal do Júri são interdependentes, é como se fossem quadros que, isolados, tem pleno significado. Por exemplo, se assistíssemos, em um dia apenas, a explanação do promotor, noutro a da defesa, noutro o depoimento do réu, perceberíamos o sentido proposto por cada explanação. Cada cena tem seu início, meio e fim. Cada cena desta nos despertará para algo. Cada cena por si só, se faz acontecer. E isso está presente até mesmo na forma da sua escritura. A criação do espetáculo a que ele se propõe, colocando aparatos que designam a passagem de uma cena (de um quadro para outro), torna-se perceptível no Tribunal do Júri. A cada quadro, temos a intervenção do magistrado. Da mesma forma que no teatro brechtiano, a música serve para o despertar do ilusionismo, no Júri, as falas do juiz que repassam a vez de um operador para outro, bem retrata isso. Em *A Bilha Quebrada*, o

depoimento de cada personagem parece fazer parte de um quadro. Cada um tem o seu momento de explicar o porquê e o como chegou até ali.

Outra questão é da cortina semi-aberta no teatro de Brecht. No Tribunal, ao mesmo tempo em que estamos concentrados na fala do promotor ou da defesa, num momento imaginativo em que “adentramos” de certa forma, na história narrada, vemos lá no fundo, o juiz bebendo água, cochichando com o escrivão ou o oficial de justiça. Isso, de certa forma, nos traz à realidade de que ali é um local de trabalho que não é paralisado para aquele momento do operador de direito que está no plenário se fazer estrela. Além do mais, na medida em que Brecht quebrava o ilusionismo do teatro dramático, deixando o palco “nu” a mostrar seus mecanismos utilizados (maquinaria), a revelar e questionar a si mesmo e pensar a sua própria função, o próprio sistema judiciário desmonta o palco para a plateia, para que ela, enquanto sociedade perceba algumas estruturas sociais do país. Ora, os assentos demarcados para os operadores jurídicos são signos que têm voz própria e dialogam com a plateia. Não estão ali à-toa, têm pleno significado. Nas entrelinhas do cenário jurídico, em especial os assentos, está a nitidez das diferentes classes sociais.

O tribunal, presente no espetáculo *A Bilha Quebrada*, objeto desta pesquisa, apresenta uma somatória de elementos teatrais que dialogam com o teatro de Brecht que foi uma das fortes influências no trabalho de Marcio Aurelio, pois esta forma de teatro tende a abandonar o ilusionismo, mantendo o espectador num estado de espírito crítico, levando o público a perceber as contradições existentes na sociedade.

3. O método de trabalho da Companhia Razões Inversas

3.1 - O trabalho: o estudo de mesa

Sempre muito presente no trabalho de criação da Companhia Razões Inversas, o trabalho de mesa é um procedimento que se afirma a partir do princípio do século XX, advinda com a modernidade e com a instalação do encenador como organizador principal e mentor da escrita cênica. É um momento muito importante para o teatro, principalmente no que diz respeito às montagens que se baseiam em dramaturgias previamente escritas. É um recurso anterior à sala de ensaios, onde as trocas se estabelecem de modo a provocar estímulos que subsidiarão a *misè-en-scène*. É onde se reflete, se imagina, se projeta. Espaço de ajustes, acordos, experimentos, questões, ideias. Tudo no entorno de uma mesa, criando-se uma ambiência em que resoluções futuras, na sala de ensaios propriamente dita, serão amparadas por essa etapa pré-encenatória.

Este tipo de trabalho sempre exerceu um papel fundamental para os atores da Companhia, pois é onde pode ser praticada a gênese da atuação, convencendo-se o tempo, o lugar e a busca de compreensão dos personagens na ação dramática. Para o elenco de formandos da turma de Artes Cênicas da Unicamp, a montagem de *A Bilha Quebrada*, em 1993, não foi diferente. Houve o estudo detalhado do texto antes de ir para a cena. Com as leituras, os atores ativavam pistas de significados possíveis, através das tentativas de vocalização como processo de aprendizagem do texto, antes mesmo que as entonação, enunciação e marcação fossem feitas, estabelecendo, progressivamente, os primeiros passos para a construção da partitura vocal. Nada tinha a ver com o compromisso de atingir o tom correto, a maneira adequada de dizer o texto ou qualquer preocupação com o acerto. Essas leituras constituíam uma série de tentativas de fala que privilegiavam a materialidade do texto durante os primeiros contatos. Experimentava-se oposições de ritmo, de articulação, de nível sonoro, lia-se depressa, devagar, gritava-se, sussurrava-se, tentavam-se novas acentuações, etc. Deste modo, os atores, aos poucos, iam criando familiaridade com as palavras.

O trabalho de mesa também exerce a função de reunir toda equipe (diretor, atores, produtor, cenógrafo, figurinista, aderecista, iluminador, etc) para que as ideias sobre o espetáculo possam caminhar juntas. É um lugar de perguntas, ao invés de respostas. Uma espécie de ensaio para o ensaio.

Tradicionalmente, o estudo de mesa tem como ênfase a análise coletiva do texto. A leitura pressupõe um trabalho imaginário de situações dos enunciadores verbais: circunstâncias, diálogos, ações, personagens, ideias. Lugar de tonalização que esclareça a construção dramática, a apresentação da fábula, a emergência e resolução dos conflitos. A leitura em torno da mesa é feita buscando-se, mentalmente, a espacialização dos elementos dinâmicos do drama, para colocação, em relevo, do esquema diretor da ação. É um instrumento que lida não exatamente com a encenação concreta, e sim, com a situação dramática na qual o texto toma forçosamente, sentidos, posto que já está tencionada em uma série de pontos de conflito. A interpretação do texto, em uma reflexão coletiva preliminar, desencadeia processos que liberam energias e acontecimentos que, posteriormente, se reconhecerão na representação.

Em 1993, durante o trabalho de mesa, os atores perceberam que todos os personagens eram movidos por conflitos internos que os ligavam ao todo da narrativa, por sua própria natureza (egoísmo, sensibilidade, ambição, avareza, etc) e essas características as aproximavam da *Commedia Dell'Arte*, uma vez que, no texto de meados do século XIX, os personagens do gênero moderno-renascentista poderiam ser facilmente encontrados: o casal de Enamorados (Eva e Zé Justo), o Brighella (o Escrivão Luz), o Dottore (o Juiz Corregedor) e o Pantaleão (o Juiz Adão), todos pertencentes à tradição teatral italiana. Então, a partir desta informação, já era possível ter uma gama de elementos que auxiliariam na composição daquelas figuras.

Todo o processo de criação dos espetáculos da Companhia Razões Inversas começa pelo trabalho de mesa. Pode-se dizer que, muitas vezes, se passa mais tempo na mesa do que na cena propriamente dita. O processo de trabalho na mesa permite a criação de tantos elementos que, muitas vezes, quando se vai para a sala de ensaios, é apenas para a marcação das cenas.

A assistente de direção de Marcio Aurelio, Ligia Pereira, que trabalha com a Companhia desde 1993 afirma:

Hoje em dia é raro ver uma companhia que goste de trabalhar com o texto na mesa. Aham essa prática antiga e fora de moda. Sempre me falam: ninguém faz mais isso no teatro. Isso é muito velho. No entanto é incrível a quantidade de atores que temos hoje que não sabem sequer dizer um texto, não sabem o que estão falando e nem o porquê estão dizendo aquilo tudo. Aham perda de tempo, quando na verdade desconhecem que, isso sim, pode ser um processo muito rico para a criação do papel e da cena como um todo.¹²⁶

126 PEREIRA, Ligia. Entrevista (julho 2015). Entrevistador: Michelle R. Gabriel. São Paulo, 2015.

Os atores da Companhia buscam no texto uma realização cênica possível, fertilizando-o com sentidos possíveis. Isso não quer dizer que o texto teatral aceite uma encenação preferencialmente a outra, o que há são hipóteses dramatúrgicas e cênicas concretas que questionam o texto, provocando reações surpreendentes.

Contudo, o que seria mais importante no processo de montagem da Companhia: o texto ou a cena? Consideremos que a encenação decorre diretamente do texto, no sentido de que a cena atualiza elementos contidos nos diálogos. É até mesmo esse o sentido da expressão “encenar um texto”, em que se coloca em cena elementos que acabaram de ser extraídos e visualizados a partir do texto lido. Neste sentido, o texto é concebido como um depositário de sentidos que a representação tem como decodificar e traduzir.

Para Hans-Thies Lehmann, a encenação é uma prática artística estritamente imprevisível pela perspectiva do texto. Tal posição nega qualquer ligação de causa e efeito entre texto e cena, atribuindo à encenação o poder de decidir suas escolhas estéticas. E, de fato, é assim que agem numerosos encenadores que preparam texto, música, cenografia, atuação, de maneira autônoma e efetuam a mistura desses elementos no processo de finalização da montagem. Nesse caso, a dramaturgia não se beneficia mais de um estatuto de anterioridade ou de exclusividade, sendo apenas mais um dos materiais de representação, sem o privilégio de centralizar e organizar os signos não-verbais da cena.

Muitas vezes, acredita-se que o trabalho de mesa, no processo de montagem, tem uma certa identificação com uma tradição teatral acadêmica e também antiga, o que faz muitos diretores, hoje em dia, desconfiarem deste procedimento por achá-lo ultrapassado.

Segundo Ricardo Kosovski, doutor em Comunicação e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro:

Muitos artistas, na preparação da passagem ao palco, as redes de sentido que o trabalho dramatúrgico estabelece e entre as quais é preciso escolher, a mesa sugere um risco de fechamento, de pré-determinação, como uma limitação da representação futura em razão da instalação de demasiados anteparos.¹²⁷

Para este tipo de visão de direção, o trabalho físico-ativo no palco implica outro olhar sobre o texto: o de uma prática imediatamente preocupada com o espaço e o corpo, cujas descobertas remetem posteriormente ao texto. Muitos diretores renunciam à mesa, a essa premissa dos ensaios que parte de leituras e reflexões. A proposta é a passagem automática à

127 KOSOVSKI, Ricardo. 2009. A mesa para a cena? IN: *Revista Célia Helena*. São Paulo, p 61-65.

realização cênica. Essas práticas modificam a ideia que se faz da ordem imutável da abordagem do texto e sublinham a existência de uma relação direta entre texto e palco, afirmando que nem sempre o palco, necessariamente, vem depois do texto, como prolongamento, mas que as tentativas de sua apreensão podem ser feitas num mesmo movimento.

Por outro lado, para encenações cuja leitura e conhecimento prévio são imprescindíveis – como por exemplo, a adoção de textos clássicos – a tese de Lehmann é mais dificilmente sustentável, pois o espectador não deixará de se interrogar sobre as relações entre a prática artística e o texto, mesmo que apenas para se perguntar como e até que ponto a cena pode ignorar o que sugere para ele (público) como texto. Neste caso, a tarefa do diretor é a de se utilizar do trabalho de mesa como uma etapa de mapeamentos previamente percebidos no texto, para que ali se afirmem ou se transformem. A dramaturgia, nestes casos, é a origem da encenação.

Em 2011, ao acompanhar o processo de criação da Companhia Razões Inversas, da remontagem do espetáculo *A Bilha Quebrada*, pude vivenciar todo o processo do trabalho de mesa em torno do texto. Buscava-se, nas palavras, o modo de falar cada uma delas. Na mesa, testemunhei a criação de cada personagem, pois era possível visualizá-las muito antes de ir a cena. Muito embora o tempo para a remontagem tivesse sido curto, muitos elementos foram trazidos para os novos atores com base no que havia sido criado em 1993.

A Bilha Quebrada, 2011. Ensaio. Marcio Aurelio, Ligia Pereira e Paulo Marcello. Arquivo pessoal.

Deste modo, é possível afirmar que uma das principais diferenças entre as duas montagens reside na questão do elenco. Em 1993, era composto por pessoas da mesma turma da faculdade, havia afinidade e entrosamento por já estarem trabalhando juntos há algum

tempo. Em 2011, da formação inicial permaneceram apenas Paulo Marcello e Joca Andreazza. Os outros atores foram convidados e traziam bagagens bastante diversas. Como aponta Marcio Aurelio:

Em 1993, o Razões Inversas tinha uma dinâmica muito diferente do que é hoje. Eles eram alunos que saíram da escola, muitos jovens, com muito entusiasmo, com muita vontade de fazer e a sorte de ser um grupo de pessoas muito inteligentes e com a criatividade em ebulição (...) Então, quando eu lançava uma proposta, facilmente muitas coisas bacanas surgiam. Eu propunha improvisações para os atores e eles chegavam com propostas de cena, sempre muito divertidas, inteligentes e muito criativas. As propostas chegavam, eu selecionava e depois amarrava tudo isso.¹²⁸

E ainda:

Agora (2011) já é muito diferente. Os atores são convidados. Não é possível passar toda a experiência acumulada nesses anos num curto espaço de tempo que temos para a montagem. O que antes conseguíamos com uma certa rapidez, hoje já demora mais tempo porque temos atores com experiências diversas. É necessário muita prática para conseguir, pelo menos, um bom resultado.¹²⁹

O estudo de mesa para a Companhia seria uma preparação para a criação do subtexto. Esse procedimento sugere um momento de reflexão e discussão acerca do texto dramático, contexto do autor e as circunstâncias dos personagens no contexto da ficção. Um dos procedimentos utilizados por Stanislavski em sua prática teatral, no Teatro de Arte de Moscou, foi o estudo de mesa. No documentário *O Século de Stanislavski* observa-se momentos encenados em que o professor russo discute o texto dramático com os atores antes do ensaio propriamente dito.

Na obra *A Criação de um Papel* (2008), Stanislavski, em uma fase mais madura de sua carreira, aborda a questão da criação do ator dentro do contexto de ficção de seu papel. Sob esse ponto de vista, o autor sugere uma criação que parte do estudo do texto e da análise das circunstâncias dadas pelo autor. O autor apresenta os propósitos desse primeiro momento de análise que seriam: o estudo da obra do dramaturgo; a procura de material espiritual ou de outro tipo, para utilização no trabalho criador, o que quer que haja na peça, ou em nosso papel dentro dela; a procura do mesmo tipo de material no próprio ator (auto-análise) e complementa:

O material aqui considerado consiste de lembranças vivas, pessoais, relacionadas com os cinco sentidos, armazenadas na memória afetiva do ator ou adquiridas por meio de estudo e preservadas em sua memória intelectual, e análogas aos sentimentos de seu papel, além da busca de estímulos criadores que forneçam impulsos de excitação sempre renovados, porções sempre novas de material vivo para o espírito do papel, nos pontos que não adquiriram vida ao primeiro contato com a peça. (STANISLAVSKI, 2008: 27)

128 AURELIO, Marcio. Entrevista (dez 2011). Entrevistador: Michelle R. Gabriel. São Paulo, 2011.

129 IDEM

Após estudar minuciosamente o texto, a Companhia o divide em partes, de acordo com as circunstâncias externas e internas, para criar as ações dos personagens. Então, os atores vão para a cena experimentar, analisar ativamente o que foi estudado anteriormente. A ideia aqui é que os atores procurem, a partir dos fragmentos de texto que foram estudados, ações, de forma a compreender a situação da peça. Nesse momento, é feito um trabalho sem o texto estar decorado, os atores utilizam suas próprias palavras no intuito de se aproximarem ao máximo daquela situação de cena.

Para Eugenio Kusnet, esse é o momento em que os atores procuram compreender as estruturas da peça em ação, e não com base em grandes estudos cerebrais (cf. Kusnet, 1992).

Se na leitura de mesa os atores levantam uma série de perguntas, as respostas deverão se dar na análise ativa. Stanislavski sugere que os atores respondam perguntas como: Onde acontece a cena? Quando se passa é dia ou noite? Qual estação do ano? O que seu personagem fazia antes dessa cena? A partir dessas perguntas, o ator cria um subtexto que o estimule realizar suas ações em cena e isso é feito na análise ativa:

O processo certo, pode-se dizer clássico, de criatividade dá-se do texto para a mente; da mente para as circunstâncias propostas; das circunstâncias propostas para o subtexto; do subtexto para o sentimento (emoções); das emoções para o objetivo, desejo (vontade); e do desejo para a ação, revestir com palavras, gestos etc. o subtexto da peça e seus papéis. (STANISLAVSKI, 2008: 318).

De acordo com Stanislavski, então, o processo clássico ocorreria a partir do estudo do texto dramático. Para Robert Lewis, a mesa é um lugar onde o ator pode receber estímulos e provocações do diretor para, em uma etapa posterior, criar as ações e marcações do espetáculo (cf. Lewis, 2000). Entretanto, existem outros pensadores do teatro que preferem trabalhar, primeiramente, no plano das ações e da intuição antes de chegar ao universo do texto.

Um exemplo disso é o trabalho de Peter Brook. Em sua obra *A Porta Aberta*, o autor afirma que não começa seus processos pelo estudo do texto dramático, pois prefere começar com uma série de exercícios sem ideias pré-concebidas, mergulhando profundamente e experimentando e, mais tarde, sugere uma análise racional, para trazer clareza do que já foi realizado:

Este esclarecimento analítico só é importante se estiver indissoluvelmente ligado a uma compreensão intuitiva. O ensaio de mesa atribui um ato mental, a análise, uma importância muito maior do que à intuição. Esta é uma ferramenta mais sutil, que vai muito mais longe do que a análise. É claro que usar somente a intuição também pode ser muito perigoso. Quando abordamos um problema difícil de uma

peça, temos que recorrer tanto à intuição como ao raciocínio. Ambos são imprescindíveis. (BROOK, 2008: 63)

Deste modo, apesar de não propor um trabalho de mesa, Peter Brook ressalta a importância da reflexão e do raciocínio aliados à intuição, numa ordem inversa.

Sob o ponto de vista textocêntrico, o trabalho de mesa pode aproximar os atores do universo do autor e do que está escondido nas entrelinhas do texto. É um momento em que o diretor e os atores podem decidir qual(is) aspecto(s) pretendem evidenciar na encenação. Deste modo, Ricardo Kosovski afirma que o estudo de mesa pode abrir possibilidades diversas a uma montagem teatral, mesmo que essa tenha como eixo o texto dramático.

Independente de qualquer julgamento de valor em relação ao texto teatral, no trabalho de mesa se pode depreender, de um modo ou de outro, sentidos que postulem proximidade ou afastamento entre texto e cena.[...] Para Hans-Ties Lehmann, a encenação é uma prática artística estritamente imprevisível pela perspectiva do texto. Tal posição nega qualquer ligação de causa e efeito entre texto e cena, atribuindo à encenação o poder de decidir soberanamente suas escolhas estéticas. Nesse caso, a dramaturgia não se beneficia mais de um estatuto de texto, privilégio de centralizar e organizar os signos não-verbais da cena. (KOSOVSKI, 2009: 63).

Percebe-se então que o trabalho de mesa para a Companhia Razões Inversas, não está restrito a uma cena naturalista ou textocêntrica que se aproxima do universo do autor. A compreensão do texto dá subsídios para que o ator crie para além do texto, apropriando-se dele, adaptando-o ou até mesmo contrapondo o mesmo com outros elementos de cena.

O trabalho de mesa, para além das posturas textocêntricas ou cenocêntricas, na perspectiva analítica do texto, não deve ignorar como centro de irradiação a palavra como fonte de apropriação interpretativa, pois ali residem certamente pistas prováveis para um processo de construção mental acerca da montagem a ser efetivada. A encenação não é ditada exclusivamente pela compreensão do texto mas, por outro lado, tal leitura sugere a colocação experimental e progressiva de situações de enunciação às quais propõe perspectivas para procedimentos de cena. A grande revelação que pode produzir é justamente o anteparo epistemológico entre a palavra e a encenação possível. (cf. Kosovski, 2009)

Ligia Pereira afirma que o trabalho da Companhia Razões Inversas está pautado no estudo profundo das palavras e na forma de como dizê-las:

Marcio Aurelio trabalha com o texto e o ator. A palavra e o ator. O como dizer cada palavra. O ator tem que descobrir sentidos e significados e o modo de dizer. O maior diferencial da companhia Razões Inversas é com certeza o trabalho com o texto. A forma de se dizer cada palavra. Algumas chaves para a criação das

personagens são descobertas neste estudo em cima das palavras. E isso não aconteceu somente com a Bilha e sim com todos os espetáculos encenados pela Companhia.¹³⁰

A palavra é matéria-prima do teatro. Mesmo que seja uma palavra-imagem. Nos palcos, a linguagem é elevada ao seu grau máximo de expressão, como se o dramaturgo pressionasse a linguagem à exaustão, obrigando-a a se reinventar. A palavra carrega memória e uma dimensão sensorial que a liga ao corpo somático. Nascida na cerca que separa o humano do animal, apesar de fundar a cultura, a linguagem mantém seus vínculos intactos com a natureza e com as sensorialidades: as sensações do corpo. O campo das artes em geral, e o teatro em particular, tem sempre a tarefa de revelar essas conexões esquecidas e não tão evidentes da palavra com o corpo.

É no palco que todos os signos que compõem o teatro estão se relacionando concomitantemente, para que, juntos, representem e sugiram determinados efeitos de sentido. Pode-se dizer que a linguagem desse tipo de teatro é composta de diferentes signos que dão suporte à linguagem verbal falada no momento da representação do texto escrito. Segundo Tadeusz Kowzan, em “*Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo*”:

A arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade. A palavra pronunciada pelo autor tem, de início, sua significação linguística, isto é, ela é o signo de objetos, de pessoas, de sentimentos, de ideias ou de suas inter-relações, as quais o autor do texto quis evocar. [...] O espetáculo serve-se tanto da palavra como de sistemas de significação não-linguística. Utiliza-se tanto de signos auditivos como visuais. Aproveita os sistemas de signos destinados à comunicação entre homens e os sistemas criados em função da atividade artística. Utiliza-se de signos tomados em toda parte: na natureza, na vida social, nas diferentes ocupações, e em todos os domínios da Arte. (KOWZAN, 2006: 93)

Com tudo isso, pode-se afirmar que cabe à palavra o papel de protagonista do teatro realizado pela Companhia Razões Inversas. A palavra proferida nos diálogos entre as personagens de todas as montagens ao longo da trajetória da Companhia mostra a importância que ela tem, ao ligar todos os elementos que compõem o drama e ao sugerir, sobretudo, a ambiguidade e a multiplicidade de significados.

130 PEREIRA, Ligia. Entrevista (julho 2015). Entrevistador: Michelle R. Gabriel. São Paulo, 2015.

3.2 - O som e o silêncio

Tão importante quanto a palavra, a música sempre foi uma grande aliada no trabalho da Companhia Razões Inversas. Ela ajuda a instaurar nos atores, chaves para sua sensibilidade e percepção, além de instalar ambientes, climas e atmosferas.

No início do trabalho de criação, a música ajuda o ator a se adequar às mais diversas informações advindas do autor, do personagem, da direção ao seu corpo psico-físico. Mas quando o trabalho já se encontra mais amadurecido, a música acaba funcionando como personagem, dialogando e se tornando altamente estimulante. Marcelo Lazzaratto, em sua tese *O Campo de Visão*, afirma que:

Aliás, na fase madura do trabalho, tudo, qualquer sonoridade deve ser levada à sala de ensaio para verificar a integridade existente entre ator e personagem. Geralmente músicas que tenham acordes longos e profundos, com fraseados que se repetem ao longo da execução, que trazem células musicais que aos poucos vão se desdobrando, ampliando seu alcance e timbres por meio de uma somatória de instrumentos, ajudam a instaurar uma atmosfera propícia ao trabalho. Essas características assemelham-se ao processo interno em que os atores estão mergulhados: eles também, no início, articulam pequenas células, pequenas ideias, para depois, aos poucos, conforme a compreensão começa a acontecer, desdobrar essas mesmas ideias, essas sensações, em algo mais profundo, ousado, com teor realmente investigativo. Assim, concertos de grandes compositores, música minimalista, músicas compostas especialmente para corpos de baile, se mostram realmente eficazes nessa etapa do trabalho.¹³¹

As músicas (escolhidas por Marcio Aurelio) que compunham a trilha sonora de ambas as encenações, tanto a de 1993 quanto a de 2011 foram retiradas do CD Carmina Burana – Chicago Symphony Chorus and Orchestra, criado em 1985.

Carmina Burana significa Canções de Benediktbeuern, ou melhor dizendo, canções e textos escritos no século XIII. Em meio à secularização de 1803, um rolo de pergaminho com cerca de duzentos poemas e canções medievais, foi encontrado na biblioteca da antiga Abadia de Menediktbeuern, na Alta Baviera. Havia poemas dos monges e dos eruditos viajantes em latim medieval e versos no vernáculo do alemão da Alta Idade Média. O erudito de dialetos da Baviera, Johann Andreas Schmeller, editou a coleção em 1847, sob o título de Carmina Burana. Carl Orff, filho de uma antiga família de eruditos e militares de Munique, ainda muito novo familiarizou-se com esse códice de poesia medieval. Ele arranjou alguns dos poemas em um “happening” – as “Cantiones profane contoribus et choris cantandae comitantibus instrumnetis atque imaginibus magicis”- de canções seculares para solistas e

131 LAZZARATTO, Marcelo. 2003. *O Campo de Visao – exercício e linguagem cênica*. Dissertação de Mestrado, Unicamp.

coros, acompanhados por instrumentos de imagens mágicas. A obra é vista no sentido do teatro musical de Orff, como um lugar de magia, da busca de cultos e símbolos. Após muitos anos de experiência e deliberação, os Carmina Burana resultaram na primeira testemunha válida do estilo de Orff. Eles caracterizam-se por seu ritmo fortemente penetrante, pelo som mágico da inovadora orquestração. Os recursos estilísticos utilizados são de espantosa simplicidade. A forma básica é a canção estrófica com uma melodia diatônica, como é de hábito na música popular. Ao invés da harmonia extensivamente cromática do romantismo tardio, temos melodias claramente definidas, que podem levar, algumas vezes, a uma errônea acusação de primitivismo. Esta cantata cênica é emoldurada por um símbolo de antiguidade – o conceito da roda-da-fortuna, em movimento perpétuo, trazendo alternadamente sorte e azar. Ela é uma parábola da vida humana, exposta a constantes transformações. É exatamente a situação do Juiz Adão no contexto da peça *A Bilha Quebrada*: ele é o juiz, o soberano; aos poucos vai perdendo seu poder até perder seu reinado, tornando-se réu.

A Roda da Fortuna. Paris: Biblioteca Nacional da França.

O início do espetáculo se dá com Juiz Adão sozinho no palco, dormindo sentado numa cadeira, apenas com um foco de luz sobre ele. Neste momento, a música é *O Fortuna, velut luna*, uma dedicatória coral à Deusa da Fortuna, que tanto introduz como conclui as canções seculares. Esse “happening” simbólico sombreado por uma Sorte obscura, divide-se em três seções: o encontro do Homem com a Natureza, particularmente com o despertar da Natureza na primavera (“Veris leta facies”), seu encontro com os dons da Natureza, culminado com o do vinho (“In taberna”); e seu encontro com o Amor (“Amor volat undique”), como espelhado em “Cour d’amours” na velha tradição francesa. O homem é visto sob uma luz

dura, não sentimental; como um brinquedo de forças impenetráveis e misteriosas. Esse ponto-de-vista é plenamente característico da atitude anti-romântica da obra.

A Bilha Quebrada, 2011. Ensaio. Joca Andreazza. Arquivo Pessoal.

Logo após a cena em que o Juiz Adão está sozinho, entra a personagem do Escrivão Luz cantando a capela *Ego Sum Abbas (Sou o Abade)*. Com a entrada do Escrivão, uma luz fria é colocada no espaço de cena.

Ego sum abbas Cucaniensis
et consilium meum est cum bibulis,
et in secta Decii voluntas mea est,
et qui mane me quesierit in taberna,
post vesperam nudus egredietur,
et sic denudatus veste clamabit:
Wafna, wafna!
quid fecisti sors turpassi
Nostre vite gaudia
abstulisti omnia!
Haha!¹³²

Na tradução é possível perceber exatamente a situação do Juiz Adão naquele momento: sem suas vestes e completamente machucado devido à sua fuga, logo após haver quebrado a bilha.

Sou o abade Cucaniense,

132 ORFF, C. 1985. Música Ego, IN: Carmina Burana.

meu concílio é com os bebedores,
e quero pertencer à seita de Décio^[1].
e quem me procurar de manhã na taberna,
a noite será deixado nu,
e assim despojado de suas vestes gritará:
Aí de mim! Aí de mim!
que fizestes, ó execrável sorte?
nos tomastes da vida
todos os prazeres!
Haha!¹³³

Outro momento importante em que a música claramente se apresenta como uma personagem é a cena em que o Juiz Corregedor (Antônio Carlos Campos) chega à Vara Distrital para falar com o Juiz Adão (Joca Andreazza).

CENA 1:

Walter: Perdoe-me a chegada repentina, mas trata-se de um incômodo necessário. Tenho certeza que ao fim do dia essa minha tarefa a serviço da comarca mostrar-se-á inútil e nos despediremos cordialmente. Vossa Excelência deve saber que a corte suprema pretende aperfeiçoar as jurisdições rurais, que têm provado ser, convenhamos, problemáticas. Alguns abusos precisam ser refreados. O rigor da punição, entretanto, não cabe a mim. Estou aqui apenas para observar. Esteja certo de que me fará muito feliz encontrar a situação local numa condição meramente razoável.

Adão: Nobre colega, foram considerações brilhantes, que devem receber os protestos de nossa profunda admiração. Certamente, vossa excelência encontrará um ou outro elemento censurável em nossas instituições. Afinal, vossa excelência sabe, elas datam da época do venerável Carlos V. Esclareça pois, Eminentíssimo colega, nossa justiça. Lance a luz sobre nosso direito. Tudo que solicitamos é sua complacência, pois confessamo-nos incapazes de imaginar sequer o que espera de nós.¹³⁴

¹³³ Tradução da música Ego, IN: Carmina Burana. Orff, 1985.

¹³⁴ KLEIST, H.von. 1992. *A Bilha Quebrada*. livre tradução da Companhia Razões Inversas.

Ensaio da cena 1. Antônio Carlos Campos e Joca Andreazza. Arquivo Pessoal.

O texto dos dois atores são praticamente regidos pela música de fundo: *Uf Dem Anger – Tanz*, que é totalmente instrumental e com duração de um minuto e trinta e cinco segundos. O tempo de duração da música é o tempo da fala das personagens, assim como o ritmo ditado pela música é também o ritmo da fala do ator. Como abordado no capítulo 1, a música sempre foi um elemento muito presente na vida de Marcio Aurelio e é por isso que muitas pessoas, ao assistirem seus espetáculos, tem a impressão de que o diretor fez um trabalho de regência com a música e as palavras ditas pelos atores. Ligia Pereira afirma que:

A música é um elemento importantíssimo de trabalho do Marcio Aurelio. Mesmo quando ele se vale da música apenas como uma cama, onde o ator vai sentindo os climas e as pausas...ele vai regendo os atores e isso aconteceu em todo o processo de criação de *A Bilha Quebrada*.¹³⁵

Ao se falar da música é necessário falar do silêncio, muito importante também em *A Bilha Quebrada*. Na cena em que todos descobrem que foi o Juiz Adão quem quebrou a bilha, Eva conta como tudo aconteceu naquela noite e entre suas falas há silêncios que se comportam como vozes que complementam a indignação das personagens e do público.

Eva: Ai, desgraçado, como ele me enganou. Vivi dias de tormento, torturada por esta carta.(na cena há uma pausa e silêncio) Ontem foi à minha casa,(silêncio) mostrar a certidão médica falsa (silêncio) assegurando que assim livraria o José da morte certa na Indochina. Depois,(silêncio) levou-me até o quarto (silêncio). Então (silêncio) fez propostas (silêncio) tão indecorosas (silêncio) que ainda tenho vergonha de lembrá-las.¹³⁶

135 PEREIRA, Ligia. Entrevista (julho 2015). Entrevistador: Michelle R. Gabriel. São Paulo, 2015.

136 KLEIST, H.von. 1992. *A Bilha Quebrada*. livre tradução da Companhia Razões Inversas.

A Bilha Quebrada, 2011. Gonzaga Pedrosa, Julio Machado, Antonio Carlos Campos, Paulo Marcello, Maria Stela Tobar, Regina França, Lavinia Pannunzio e Renata Araújo. Foto de Denise Braga.

Uma vez o trabalho e as dinâmicas amadurecidas, instaurar o silêncio gerador do movimento adensava a execução dos atores. Alcançava-se uma sintonia fina a partir da percepção da respiração do outro. O pulso, os batimentos cardíacos entravam em compasso, proporcionando um entendimento sensorial mais profundo. É como se os atores passassem realmente a agir por acordos tácitos, como se descobrissem, antecipassem a ação do outro em suas mentes e realizassem a mesma ação com a mesma intenção, ao mesmo tempo.

3.3 - As propostas de cena – improvisações

Outra vertente a qual o trabalho da Companhia Razões Inversas está ligado diz respeito às propostas de cena. Após o trabalho de mesa, Marcio Aurelio pedia aos atores que fizessem suas propostas das cenas estudadas. Os atores tinham a liberdade de mostrar a sua proposta da cena e, através da improvisação, criar elementos que podiam ou não ser aproveitados no espetáculo.

Em 93, pedia aos atores que trouxessem propostas para uma determinada cena e era incrível como surgiam coisas maravilhosas e engraçadas. Eles tinham uma criatividade em ebulição! É claro que nem tudo era aproveitado, mas o mais importante é que havia muita afinidade entre eles e isso claro aparece na cena.¹³⁷

137 AURELIO, Marcio. Entrevista (dez 2011). Entrevistador: Michelle R. Gabriel. São Paulo, 2011.

E ainda:

Remontar não é fácil. É preciso passar a eles (os atores convidados) tudo o que foi feito e como foi feito e esperar que cada um possa trazer um pouquinho da sua colaboração para re-criar esse trabalho.¹³⁸

Proposta de cena de Maria Stela Tobar (Eva) para Ligia Pereira, 2011

De Stanislavski a Peter Brook, passando por Brecht, Barba, Viola Spolin, Stela Adler, Michail Checov, Boal e Grotovski, todos, em algum momento de suas criações e de seus sistemas de trabalho, usam a improvisação de acordo com suas teorias. Cada um a seu modo propõe aos atores que improvisem oferecendo limites, seja de linguagem, de objetivos, ou de traços estilísticos que pertençam à sua proposta estética.

Assim, nunca se falou (e nem é possível falar) em um método de improvisação, pois traria em si uma contradição incontornável. Um método traz em sua essência uma ideia de finitude, de acabada, uma fórmula pela qual se chega a um resultado já comprovado e verificado. A improvisação é exatamente o oposto. Ela nunca será um fim, mas sim, um meio. Não é possível dizer que uma improvisação foi feita de tal ou tal maneira num improviso, se a improvisação chegará a tal resultado, pois ela abre, durante seu acontecer, inúmeras possibilidades, que uma vez desenvolvidas, podem chegar a resultados diversos, tantas vezes quantas forem realizadas. Nunca se saberá ao certo qual será o fim de um improviso. Ele dependerá de inúmeras variantes subjetivas que dizem respeito somente aos artistas que o executam.

Os artistas envolvidos na criação teatral, principalmente atores e diretores, utilizam, em alguma etapa do processo criativo, a improvisação: para a desinibição dos atores, para o estímulo à espontaneidade, para a análise ativa das relações e dos objetivos dos personagens,

¹³⁸ AURELIO, Marcio. Entrevista (dez 2011). Entrevistador: Michelle R. Gabriel. São Paulo, 2011.

para a descoberta de possível material criativo que não é oferecido “a priori” pelo texto a ser encenado, para conquistar interação entre os atores envolvidos no jogo teatral, para desenvolver rapidez de raciocínio e prontidão, para colocar-se em uma situação de busca do envolvimento, para oferecer aos atores a possibilidade de descoberta pessoal, para verificação das características dos personagens e para tantas outras coisas que a lista seria quase que infindável. A improvisação se presta a qualquer momento do processo. Cabe aos artistas envolvidos perceberem a sua utilidade a partir de suas necessidades.

É por isso que cada artista, cada diretor de teatro estimula seus atores à sua maneira e encontra, na Improvisação, uma aliada que se adequa muito bem às suas características. Um diretor nem sempre se adequa à improvisação, mas a improvisação sempre se adequa ao diretor. Essa adequação ocorre devido ao fato de a improvisação, além de ser um procedimento de treinamento, se constituir também como linguagem. Assim, ela cabe muito bem, por ser tão maleável, às exigências estéticas da encenação.

Mas os grandes autores não se dedicam, em seus textos, à improvisação como poderiam ou deveriam. Em seus livros se preocupam em conceituar princípios estéticos inovadores que tragam uma nova luz à cena, sentindo a necessidade do ponto final e da comprovação de sua investigação; e a improvisação, por ser um meio e não um fim, não se presta a essa finalidade.

Por ser muito difundida e utilizada por todos em todos os processos, é como se fosse um lugar-comum para se prestar à inovação pretendida. Mas como falar de improvisação, oferecer seu real valor se ela em si é efêmera? Usar que metodologia para destrinchá-la? Se o teatro é efêmero, o improvisado é sua potencialização máxima. Tanto que requer muita disciplina e concentração para que os artistas recuperem momentos enriquecedores descobertos em uma improvisação. É muito difícil se ter registro disso. O vídeo, como todos sabem, não guarda sensorialidades que somente o calor da execução oferece. Sensorialidades advindas de um processo intuitivo de apreensão. A intuição, além de ser algo extremamente valioso para qualquer artista, já que se refere a um conhecimento existente, imediato, mas não elaborado como discurso, traz à luz percepções apreendidas em algum momento que, ao se tomar partido delas, o ator lança-se em um terreno movediço que, certamente, será transformador. O ator, por ser alguém que encontra na prática sua razão de ser, seu entendimento, necessita da experimentação para compreender seus processos criativos. Ele não é um teórico que encontra unicamente no pensar a chave de sua

existência: não é somente o conhecimento racional, imediato que é válido para ele. Ele também está sujeito à experiência, levando em conta os sentimentos e as vontades frente a ela. Seu conhecimento não é, portanto, somente do tipo racional-discursivo, mas também, do tipo irracional-intuitivo.

A experiência o transforma, pois o desequilibra. É no desequilíbrio que se descobre novos prumos, novas possibilidades inventivas. A improvisação promove um desequilíbrio do “já conhecido”, já que opera, e muito, segundo e seguindo a intuição. Faz com que o ator ande na corda bamba em busca de um novo eixo, que se estabelecerá a cada dia e sempre sendo um novo eixo, sujeito às necessidades e variáveis da criação.

Proposta de cena para a personagem de dona Brígida. *A Bilha Quebrada*, 2011. Atores: Paulo Marcello, Regina França, Antonio Carlos Campos, Renata Araújo, Lavinia Pannunzio e Joca Andreazza. Arquivo Pessoal.

Na questão metodológica, o problema se mostra com muita clareza: que método abarcará as inúmeras variáveis proporcionadas por um procedimento que traz em sua essência processos intuitivos? Como já dito acima, a improvisação não se adequa a um método.

Desta forma, como demonstrá-la, como dar validade científica? Se levarmos em consideração que a improvisação é uma prática e os atores, seres humanos que querem e sentem, estão em busca do conhecimento, a intuição será sua grande aliada.

Johannes Hessen em seu “*Teoria do Conhecimento*” ao discutir sobre os problemas do intuicionismo diz:

(..) devemos fazer uma distinção. Trata-se da distinção entre o comportamento teórico e o prático. No campo teórico, a intuição não pode reclamar o direito de ser um meio de conhecimento autônomo, emparelhado ao conhecimento racional – discursivo. Nesse campo, o intelecto está com a palavra final. Toda intuição deve,

aqui, legitimar-se perante o tribunal da razão. O opositor do intuicionismo está certo em fazer essa exigência. Mas as coisas já não se passam do mesmo modo no campo prático. A intuição possui, nesse terreno, uma importância autônoma. Enquanto seres que sentem e querem, a intuição é, para nós, o verdadeiro órgão do conhecimento. Se o que o intuicionismo ensina não é nada mais do que isso, a razão está do seu lado.¹³⁹

Para investigar a improvisação seria necessário um sistema e não um método. A sistematização leva em conta a ideia de repetição, não fechando portas, mas permitindo a existência de lacunas originadas nas repetições, para que ocorra nova sistematização, num processo constante e ininterrupto. É por isso que há a necessidade de treinamento, elaboração e reflexão constantes.

Em uma época onde a ideia de arquétipo e inconsciente coletivo já tem mais de meio século e a ciência através da Física Quântica leva em conta a incerteza como dado científico, a probabilidade como certeza, o “insight” quântico um dado inerente a criatividade, acredito que a Improvisação no teatro é o meio potencial para a verificação dessas características: lugar onde a incerteza é benéfica e transformadora, onde o “a priori” não tem espaço, as probabilidades verificadas, a sensorialidade estimulada até o “insight” e, em sintonia, a coletividade criadora instaurando uma atmosfera poética para trazer à luz idéias latentes no inconsciente. Improvisar é alcançar a liberdade. Não uma liberdade utópica, romântica, mas sim, instaurar-se em um plano poético onde a impossibilidade não existe.¹⁴⁰

A sensação dessa possibilidade leva o ator a conectar-se com prazeres até então não revelados, abrindo potencialidades de significação e compreensão que não advém, necessariamente, da racionalidade. Improvisar faz o corpo pensar. Abole a divisão corpo/mente. Razão e sensibilidade, juntas, processando os mais variados estímulos e respondendo a eles de maneira completa, inequívoca; pois nesse estado (corpo pensando), não há certo e errado, não há juízo de valor, muito menos maniqueísmos e dicotomias; o que há é o processo da dualidade.

Um dos exercícios utilizado pela Companhia Razões Inversas, tanto para a montagem de 1993, quanto para a de 2011, era o exercício da improvisação com palavras contando uma história. Em roda, os atores se posicionavam e esperavam que alguém, voluntariamente, começasse. Esse primeiro dizia uma palavra e o colega do lado tinha que imediatamente falar outra, sem pensar, bem rápido, com o que viesse à cabeça. E assim por diante até que se completasse uma história.

Mesmo sabendo o que temos que fazer para colocar a Bilha de pé é sempre bom esse exercício porque dá pra ver até que ponto os atores estão disponíveis para jogar. Me parece que os atores daquela montagem (1993), talvez por serem mais jovens, tinham menos medo de arriscar, de fazer bobagem. Hoje, às vezes, o

139 HESSEN, Johannes. 1987. *Teoria do Conhecimento*. Coimbra, Portugal: Editora Arménio Amado.

140 IDEM

exercício trava porque sempre tem alguém com medo de errar e é essa a questão: o que seria errado num jogo desses?¹⁴¹

Improvisar é abrir-se à inspiração e ao acaso. Inspiração no sentido de conexão. Conexão com uma consciência geradora da qual fazemos parte e que nos tira do estado de consciência cotidiano, banal e viciado para nos colocar em um estado de consciência poético, transgressor, atuante. Sentir-se inspirado é perceber a inexistência de obstáculos.

Fayga Ostrower, em seu livro *“Acasos e criação artística”*, ao relacionar acaso e inspiração nos diz que os primeiros, de alguma forma, são esperados ainda que numa “expectativa inconsciente” e continua dizendo que:

(...) é importante levar em consideração este ponto: o de uma expectativa latente em nós, em termos de mobilização psíquica e receptividade. Iluminará certas questões de inspiração. Mostrará a distinção a ser feita entre passividade e receptividade. As pessoas não são passivas frente aos estímulos – e não é qualquer estímulo que poderá tornar-se “acaso” ou “inspiração”. As pessoas estão é receptivas; receptivas, a partir de algo que já existe nela de forma potencial e que encontra no acaso como que uma oportunidade concreta de se manifestar. Por mais surpreendentes que sejam os acasos, eles nunca surgem de modo arbitrário e sim dentro de um padrão de ordenações, em que as expectativas latentes da pessoa e os termos de seu engajamento interior representam um elo vital na cadeia causa e efeito.¹⁴²

Mas o “vale tudo” da improvisação pode levar ao “qualquer coisa”. Um dos motivos pelos quais a improvisação cai em descrédito é essa sua queda pela falta de rigor quando utilizada com incompetência. O compositor, regente e educador Hans-Joachim Koellreutter, a respeito da improvisação em música e que se estende a qualquer improvisação artística, diz:

Não há nada que precise ser mais planejado do que uma Improvisação. Para improvisar é preciso definir claramente os objetivos que se pretende atingir. É preciso ter um roteiro, e a partir daí trabalhar muito: ensaiar, experimentar, refazer, avaliar, criticar, etc.. O resto é vale-tudismo!¹⁴³

A improvisação é o meio pelo qual o ator terá acesso à criatividade. É através dela que encontrará o meio pelo qual expressará suas necessidades e desejos. Michael Chechov, em seu livro *“Para o ator”* a respeito de Improvisação, diz que:

Pensadores profundos, impelidos a expressarem-se, criaram seus próprios sistemas filosóficos. Do mesmo modo, um artista que se esforça por expressar suas convicções mais íntimas trata de aperfeiçoar seus próprios instrumentos de expressão, sua forma particular de arte. O mesmo, sem exceção, deve ser dito da

141 AURELIO, Marcio. Entrevista (dez 2011). Entrevistador: Michelle R. Gabriel. São Paulo, 2011.

142 OSTROWER, Fayga. 1999. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus.

143 BRITO, Teca Alencar de. 2001. *Koellreutter Educador: o humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Peirópolis.

arte do ator: seu desejo irrefreável e seu mais alto propósito também só podem ser satisfeitos por meio da livre Improvisação.¹⁴⁴

Embora a improvisação seja um procedimento que sempre existiu (vezes, com mais intensidade como nos autos medievais e na Commedia Dell'Arte, outras, de maneira mais sutil como no classicismo francês), é no século XX, com a modernidade, que ela ganha espaço definitivo nas manifestações artísticas: na música erudita de Stravinsky a Koellreutter passando por Cage; na popular, com o aparecimento do Jazz nos Estados Unidos, onde a improvisação é o próprio jazz; nas artes plásticas, onde o conceito de instalação leva em conta o visitante, relacionando-se com a obra de maneira improvisada e aleatória (os parangolés de Hélio Oiticica é um exemplo próximo), e, no teatro, a ideia de performance teatral advinda dos anos 60 com o Living Theatre.

Na contemporaneidade, neste momento em que o ator passa a ser o centro das atenções, onde o conceito ator-criador é amplamente divulgado, em que o diálogo ator/encenador se dá de maneira mais franca e democrática, a improvisação é o melhor instrumento de pesquisa para que esse ator possa se manifestar, elaborar o seu material criativo, associar fundamentos teóricos com a ação cênica especificamente, para, enfim, entrar em contato com suas necessidades e anseios expressivos. Peter Brook diz:

(...) vamos supor que tenhamos a mais elevada das ambições: no espetáculo, só queremos apanhar o peixe dourado” (entenda-se peixe dourado como a qualidade especial que faz com que a arte se manifeste plenamente e alcance todos os espectadores tanto a nível racional quanto intuitivo). De onde vem o peixe dourado? Ninguém sabe. Deve ser de algum lugar do inconsciente coletivo mítico, daquele vasto oceano cujos limites nunca foram descobertos, cujas profundezas nunca foram suficientemente exploradas. E onde estamos nós, as pessoas comuns da plateia? Estamos no mesmo lugar em que estávamos ao entrar no teatro, em nós mesmos, em nossas vidas corriqueiras. Tecer a rede (para apanhar o peixe dourado) é construir uma ponte entre nós, como somos habitualmente em condições normais, trazendo conosco nosso mundinho de todo dia, e um mundo invisível que só pode se revelar quando a insuficiência da percepção ordinária é substituída por outro tipo de consciência cuja qualidade é infinitamente mais aguda. Mas essa rede é feita de buracos ou de nós? Esta questão é como um koan, e para fazer teatro devemos conviver com ela o tempo todo.¹⁴⁵

Peter Brook talvez seja o grande mestre da arte de interpretar nessa última metade do século XX. Mestre porque, além de exigir de seus atores qualidades técnicas fundamentais para a fruição da energia humana transformada em arte, ele também se preocupa com questões “abstratas”, subjetivas, ocultas, tais como, atmosfera da cena, relação energética palco-

144 CHECHOV, Michael. 1986. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes.

145 BROOK, P. 2000. *A porta aberta. Reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução: Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

plateia, oferecimento ao ator (e posteriormente à plateia), de condições de ampliar a percepção consciente cotidiana para alcançar uma nova percepção, oriunda da intuição que está profundamente conectada com o inconsciente coletivo, recuperando sensações, cheiros, gestos de uma ancestralidade perdida para muitos, mas que, na verdade, ao se entrar em contato com essa grande consciência percebe-se que o tempo não é o mesmo tempo cronológico do dia-a-dia, o espaço já não é esse que ocupamos diariamente, e o que observamos é uma outra relação tempo espaço onde tudo é possível, tudo é provável, basta estarmos atentos para perceber os sinais, as ideias que sempre estiveram, estão e estarão por aí. Peter Brook exercita seus atores para que afinem seus instrumentos de trabalho (corpo pensando) em busca dessa nova qualidade de percepção e a improvisação é o meio adequado para atingir tal percepção.

3.4 - O “Efeito V”

Outra vertente à qual Marcio está ligado diz respeito aos princípios cênicos estabelecidos por Bertold Brecht, e alguns deles exercem grande influência nas montagens, como, por exemplo, o distanciamento.

O efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt* – nome original em alemão), ou “Efeito V” como também é conhecido, é uma técnica que distancia o olhar do público sobre a cena, fazendo-o olhar com estranheza para determinada situação.

A função do efeito de estranhamento é nos “despertar” do processo de alienação que se abate sobre o homem, permitindo-nos olhar de forma crítica os fatos que têm passado despercebidos diante de nossos olhos. É a partir deste estranhamento que analisaremos o comportamento da sociedade e tomaremos uma posição crítica frente a tudo que nos for mostrado (PEIXOTO, 1979: 115).

Sobre esta questão do efeito de estranhamento, temos no teórico John Willett, alguns pontos a serem considerados. Vejamos:

‘*Verfremdung*’ – estranheza, distanciamento, alienação ou desilusão, em português; *estrangement*, *alienation* ou *disillusion*, em inglês; *dépaysement*, *étrangement* ou *distanciation* em francês: uma ampla escolha de equivalentes, nenhum dos quais é rigorosamente certo. Com o ‘*Verfremdung*’ veio o ‘*Verfremdungseffekt*’, em que ‘*Effekt*’ corresponde ao nosso próprio uso cênico da palavra ‘efeitos’, quer dizer, um meio pelo qual um efeito de estranheza poderia ser obtido. (WILLET, 1967: 226).

Para ele nenhuma das designações apresentadas traduz de fato, rigorosamente, o significado do termo utilizado por Brecht. Há uma questão linguística aqui a ser considerada: a língua alemã, como qualquer língua, traz significados muito específicos para determinadas

palavras; significados estes que só se explicitam de fato na língua original. Entretanto, o que precisa ficar claro é a função do efeito cênico. Na verdade tudo acontece na tentativa de provocar uma reorientação sobre o olhar do espectador. Acompanhemos o raciocínio de John Willett:

De fato, ‘Verfremdung’ não é, simplesmente, a quebra de uma ilusão (embora seja um meio, no final de contas); e não significa ‘alienar’ o espectador no sentido de torná-lo hostil à peça. É uma questão de distanciamento e reorientação; exatamente o que Shelley tinha em mente quando escreveu que a ‘Poesia faz com que os objetos que nos são familiares nos pareçam como se fossem estranhos’, ou Schopenhauer, ao pretender que a arte deve mostrar ‘objetos comuns da experiência numa luz que seja simultaneamente, clara e invulgar’. Para Brecht, o valor dessa concepção estava em que lhe oferecia um novo processo de julgar e explicar aqueles meios de realização do desprendimento crítico a que ele chamara, antes, ‘épico’. (WILLETT, 1967: 227).

Em *A Bilha Quebrada*, na cena em que Eva chega ao tribunal e Juiz Adão indaga o porquê de sua presença, é possível perceber que o juiz é também o culpado pela bilha que se quebrou, pois ora mostra claramente ao público o que aconteceu e ora esconde:

Adão: (para Eva). Evinha, eu suplico. Pelas chagas de cristo, por que estão aqui?

Eva: Já, já você fica sabendo.

Adão: Será que é só por causa daquela bilha quebrada que...

Eva: É! Só por causa da bilha quebrada.

Adão: Tem certeza que não é mais nada?

Eva: Já disse: me esqueça, me deixe em paz!

Adão: Ora Evinha, por deus, me escute.

Eva: Descarado!

Adão: Evinha, juízo. O ofício está aqui comigo. O da convocação de José Justo Tumpel. Escute o barulhinho. Cuidado hein, daqui a um ano eu deixo você vir buscá-lo, cada noite um pedacinho, para com eles fazer o molde da roupa de luto que você vai precisar quando souber que Zézinho morreu na batalha de febre amarela, escarlatina ou traumática.¹⁴⁶

Eis aqui o jogo de “esconder e mostrar”, “aproximar e distanciar”. E é esse jogo que vai gerar esta reorientação. É também através deste jogo que o gestus, tratado no capítulo anterior, poderá se evidenciar aos olhos de quem o vê. No entanto, cabe lembrar, que uma coisa é o estudo do gestus e a identificação dele, por parte do ator, nos ensaios; outra coisa é o jogo de “aproximar e distanciar” do qual o ator precisará lançar mão no momento da apresentação da peça, onde o gestus se fará evidente. É claro que tudo já foi devidamente testado e ensaiado, mas, se no instante em que “mostrar” o comportamento da personagem, o ator também não tiver um distanciamento crítico, ele poderá pôr todo o trabalho a perder.

Assim, o efeito de distanciamento, e o estudo do gestus, se dão em duas instâncias: nas experimentações (ensaios) e nas apresentações (peça). Neste sentido, o ator está o tempo

146 KLEIST, H.von. 1992. *A Bilha Quebrada*. livre tradução da Companhia Razões Inversas.

todo em cena com uma dupla função: ele (ator) e o seu objeto de demonstração (a personagem), tal como no exemplo de Brecht sobre Galileu. Para concluir isso basta que atentemos para o que Brecht nos diz a respeito de como conseguir um efeito de distanciamento:

O efeito de distanciamento não exige absolutamente uma maneira não natural de representar. Não tem nada a ver com a estilização comum. Pelo contrário, conseguir o V-Effekt depende totalmente da leveza e da naturalidade da interpretação. Quando o ator confere a veracidade de sua interpretação (uma operação necessária que preocupa muito Stanislavsky em seu sistema), ele não é devolvido à sua 'sensibilidade natural', mas pode ser sempre corrigido por uma comparação com a realidade (é assim que um homem furioso realmente fala? é assim que um homem ofendido se sente?), correção que lhe vem de fora, feita por outras pessoas. Ele trabalha de uma maneira que quase toda a frase que diz poderia ser seguida pelo veredicto da plateia e praticamente cada gesto ser submetido à aprovação do público" (BRECHT, 1967: 109-110).

Com esta afirmação, a Companhia Razões Inversas desmistifica o falso abismo que o separa de Stanislavski. Brecht também nos mostra que deve haver todo um trabalho de investigação e de pesquisa acerca do comportamento humano e acerca do ator, que precisa ter a real dimensão do seu gesto, ter leveza em sua interpretação para conseguir cumprir com o seu objetivo. Outro fator interessante é que, mediante o fato da experimentação, fica difícil trabalhar sozinho, e neste sentido, o teatro de Brecht obriga os atores a realizarem um trabalho coletivo, um trabalho onde alguém faz e alguém assiste para poder comentar. Da mesma forma que o teatro brechtiano trabalha as relações sociais dentro da cena, ele também propõe aos atores um jogo de relações fora da fábula cênica. Com isso, há um posicionamento crítico do ator, como alguém que está a serviço do teatro (fora da fábula cênica), e há também um posicionamento crítico do público a partir do trabalho desenvolvido coletivamente pelos atores (a cena).

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos torna a nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser a negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma." (ROSENFELD, 2002: 152).

É por isso que muitos críticos consideram que a Companhia tem, em seus trabalhos, um posicionamento político muito forte. Eles estão e são sempre voltados à realidade política e social do país, como afirma Paulo Marcello, um dos fundadores da Companhia Razões Inversas, junto com Marcio Aurelio:

Na companhia, o processo de análise do trabalho e do panorama teatral é constante. Sempre fazemos reuniões nas quais discutimos o que vamos fazer e o

que outros grupos e companhias estão fazendo. Pensar o teatro é muito importante para nós. Também falamos muito sobre o que está acontecendo no mundo, no nosso país, na política, tudo que possa influenciar nosso trabalho. Das nossas inquietações e vontades. É dessa forma que norteamos nossa trilha. Nesse momento nos interessa essa aproximação com o pensamento político em um espetáculo como o “Filoctetes”, do Heiner Müller, mas ainda não sabemos qual será o passo seguinte. (...) Sempre temos uns cinco projetos esperando o momento certo para acontecer e que nascem desses momentos de pensar o trabalho.¹⁴⁷

E ainda o que diz o ator Joca Andreazza:

Optou-se por refazer a Bilha por ser um tema muito recorrente no Brasil: o abuso de poder, a corrupção generalizada na política e na sociedade. Passa gestão e sempre estamos no meio de tudo isso. Há 18 anos atrás esses eram os problemas da pauta do dia e hoje não é diferente. Há escândalos políticos sendo divulgados todos os dias e nós, como artistas e cidadãos, temos o dever de trazer isso à cena e pensar sobre o que está acontecendo na sociedade.¹⁴⁸

Não se pode distanciar sem antes estabelecer uma aproximação, é um jogo de vai e volta o tempo todo, isto é dialético, e este é o teatro experimental que Brecht tanto defendia, e que é possível ser observado nas montagens de *A Bilha Quebrada*, muito embora se acredite que, na montagem de 2011, particularmente na cena final, o efeito do distanciamento se tornou mais evidente, pois na montagem de 1993, o espetáculo acabava com um final feliz entre Eva e José Justo. Já em 2011, a cena final fazia o público refletir sobre o que havia acontecido e em qual contexto aquela história estava inserida. A cena em que Eva contava como tudo aconteceu, como o Juiz Adão fora o responsável pela quebra da bilha, muito embora a personagem trouxesse alguns recursos cômicos, também mostrava o lado trágico daquela história, ora aproximando a plateia, ora distanciando para uma reflexão.

3.5 - O Campo de Visão

Antes de explicar o exercício “Campo de Visão” utilizado pela Companhia Razões Inversas, cabe dizer que este é um exercício de foco. Foco é o ponto para onde deve convergir a atenção de todos. Viola Spolin define como a “atenção dirigida e concentrada numa pessoa, objeto ou acontecimento (...)” (SPOLIN, 1986: 340). Na cena, foco é o que conta a história. Na maioria das vezes é o ator, mas pode ser um objeto. No ator, foco é a parte de seu corpo que conta a história. Para isso é necessário que se desenvolva a consciência corporal.

147 Entrevista Paulo Marcello a radio Cultura FM – CRI comemora 25 anos com mostra de espetáculo realizada em 15/07/2015. Disponível em: <http://cultura.fm.cmais.com.br/cultura-agora/companhia-razoes-inversas-comemora-25-anos-com-mostra-de-espetaculos>

148 ANDREAZZA, Joca. Entrevista (dez 2014). Entrevistador: Michelle R. Gabriel. São Paulo, 2014.

Na Companhia Razões Inversas é desenvolvido um exercício que explicita quem está com o foco da cena. Os atores fazem um ensaio completo jogando uma bolinha de tênis um para o outro. Quem está com o foco, está com a bolinha. A bolinha representa o olhar da plateia, isto é, a plateia vai olhar para quem está com a bolinha. Também o outro ator tem que estar com a sua atenção no ator com a bolinha. O exercício da bolinha é importante porque deixa claro para o ator onde deve estar o foco da cena.

No espetáculo *A Bilha Quebrada* é possível observar com bastante clareza que todo o trabalho de criação do espetáculo foi construído em cima da ideia do foco. Quando uma personagem está falando, o outro está com a atenção voltada para ele, indicando à plateia quem está no foco, ou quem está com a ação naquele momento. Eventualmente o foco pode estar também em um objeto. Na cena em que dona Marta vai dar seu depoimento sobre como a bilha foi quebrada, ela pergunta várias vezes se todos estão vendo a bilha que está colocada em cena e o elenco brinca com a questão do foco estar no objeto, pois cada vez que ela pergunta, as personagens se inclinam cada vez mais em direção à bilha e ao final, quando ela diz que não está vendo nada, todos voltam às suas posições iniciais:

Marta: Como o senhor percebeu, a queixa refere-se à bilha. Mas antes de relatar o incidente, permita algumas considerações a respeito do valor que tinha esta bilha.

Adão: Prossiga.

Marta: Estão vendo esta bilha? (todos se inclinam em direção ao objeto) Estão vendo esta bilha? (todos se inclinam ainda mais em direção ao objeto)

Adão: Estamos vendo esta bilha!

Marta: Eu não vejo nada...(todos voltam à posição inicial)¹⁴⁹

Ensaio de *A Bilha Quebrada*, 2011. Antonio Carlos Campos, Paulo Marcello, Lavinia Pannunzio e Joca Andreazza. Arquivo pessoal.

149 KLEIST, H.von. 1992. *A Bilha Quebrada*. livre tradução da Companhia Razões Inversas.

O ator que não está com o foco deve fazer a sua ação com certa neutralidade. Isto quer dizer que a ação vai contar somente sobre ela própria, é a ação sem adjetivos. Por exemplo, se ele está olhando para o ator que está com o foco, se pretende que a plateia leia: “ele está olhando para o outro”. Enquanto o foco está no outro, não há espaço para comentários corporais do ator, como “estou gostando” ou “não estou concordando”. O ator deve esperar estar com o foco para fazer o comentário.

É preciso entender que todo foco é um problema essencial para a atuação que pode ser solucionado pelos atores. A mente ocupada em um ponto focal permite movimento estabilizado. O ator é liberto para a resposta plena, sem censura, orgânica, diante dos muitos estímulos e fenômenos em constante mutação que entram ou emergem durante o exercício teatral. Atitudes, atenção física, defesas e censuras são absorvidas diante do foco estabelecido e a resposta espontânea se torna uma probabilidade.

A triangulação é outro recurso presente em *A Bilha Quebrada* e é também uma forma de se trabalhar o foco. Ela se realiza com o olhar e colabora para “dialogar” com o espectador, fazendo-o “entrar” na cena.

É possível observarmos esta questão na cena em que a empregada volta para informar o Juiz Adão que não conseguiu uma peruca emprestada para que ele pudesse presidir a audiência:

Criada 2: A mulher do sacristão mandou dizer que tudo bem, mas que não pode emprestar a peruca.

Adão: Como não pode?

Criada 2: Disse que o sacristão precisa da peruca por causa do sermão, e que a outra está tão desganhada que vai ainda hoje ao peruqueiro.¹⁵⁰

Joca Andreazza e Renata Araújo, 2011. Arquivo pessoal

150 KLEIST, H.von. 1992. *A Bilha Quebrada*. livre tradução da Companhia Razões Inversas.

Assim, observamos quando Juiz Adão conversa com o escrivão Luz achando que este está questionando-o sobre autoria da quebra da bilha. Na cena, Juiz Adão faz um aparte para o público praticamente confessando o caso.

Adão: (aparte) Inferno! Preciso me livrar deste encosto. Ouvi mesmo alguma coisa quebrando quando ia saindo.

Luz: (assustando-o). Juiz, foi o dr....

Adão: Eu? Por minha honra, não! A bilha estava firme como uma rocha. Talvez um boi...

Luz: Como é?

Adão: Como é o que?

Luz: Eu perguntei...

Adão: Perguntou se eu...

Luz: Se tinha ouvido sua excelência chamar.

Adão: Mas eu achei... quem chamou?

Luz: O sr. Corregedor.¹⁵¹

A Bilha Quebrada, 1993. Leo Medeiros (aparte para o público) e Mônica Sucupira.

Trata-se de um “truque” efetuado com o olhar para mostrar ao espectador o que acontece na cena, evidenciar a reação de uma personagem, destacar a presença de um objeto. O ator interrompe a ação com o objeto (congela), dirige o seu olhar ao público, volta a olhar para o objeto e reinicia a ação. Uma das maneiras mais comuns de realizar a triangulação é quando existem dois atores dialogando em cena, o que fala e age, olha para o público e é observado pelo outro que permanece imóvel olhando. Ao terminar sua fala ou ação, devolve o olhar para o outro ator e os papéis se invertem. Ou seja, este age e fala olhando para o público enquanto é observado pela outra personagem. Faz-se o triângulo entre a personagem que atua, o público e a segunda personagem. Isso também define o foco da cena e capta a atenção do espectador.

151 KLEIST, H.von. 1992. *A Bilha Quebrada*. livre tradução da Companhia Razões Inversas.

Sendo o Campo de Visão um exercício de foco, cabe aqui um pequeno histórico: de onde provém tal exercício e por quem foi criado. Em primeiro lugar, a primeira fonte criadora de tal exercício é desconhecida.

Devido às fortes características corporais, tendo o domínio do espaço como um dos objetivos principais somado ao constante diálogo entre ação externa e ação interna que ele proporciona ao ator, mais o poder de sintonizar a coletividade atuante, Marcelo Lazzaratto em sua dissertação *O Campo de Visão – exercício e linguagem cênica*, declara:

acredito que venha do “Siga o Mestre”, exercício muito utilizado na década de 70 e 80 em escolas de teatro para iniciantes. Talvez seja uma variante contemporânea dos “Círculos de Atenção” de Stanislavski.

A diferença é que no Campo de Visão não há, a priori, uma circunstância dada pelo autor. Aqui a circunstância e toda visualização imaginada é criada no momento da execução pelo ator. Por ele e dele nascem todos os ingredientes que criarão o personagem em sua situação.¹⁵²

E ainda:

O “Campo de Visão” chegou-me através do diretor teatral Marcio Aurélio. Inúmeras vezes ele aplicou este procedimento criativo na Cia. Razões Inversas, da qual faço parte, e sempre pareceu-me surpreendente o rápido resultado que ele propiciava. Eu, na condição de ator, adorava quando tínhamos de realizar tal exercício. Ele me desafiava, me estimulava, propiciava a visão da parte e do todo evolutivo, ampliava minha noção espacial, etc...¹⁵³

Sim, mas o que é o “Campo de Visão”? Trata-se de um exercício de improvisação teatral no qual os participantes só podem se movimentar quando algum movimento gerado por qualquer ator estiver ou entrar em seu campo de visão. Os atores não podem olhar olho no olho. Devem ampliar sua percepção visual periférica e através dos movimentos, de suas intenções e pulsações, conquistar naturalmente uma sintonia coletiva para dar corpo a impulsos sensoriais estimulados pelos próprios movimentos, por algum som ou música, por algum texto ou situação dramática. Trata-se de uma improvisação conduzida, cabendo ao condutor a difícil tarefa de interferir apenas nos momentos precisos e necessários para impulsionar e realimentar o jorro criativo dos atores. Tarefa difícil, pois o condutor, sendo um olhar de fora, deve também estar em profunda sintonia com os participantes para que a sua condução não bloqueie o movimento criativo. Improvisação esta que exige dos atores um apuro em suas faculdades sensoriais, abrindo espaço para as suas intuições, abrindo as cancelas de seus inconscientes para, novamente, se encontrarem em uma outra dimensão criativa, fora do espaço-tempo convencional. Expansão da consciência do “self” em busca

152 LAZZARATTO, Marcelo. 2003. *O Campo de Visão – exercício e linguagem cênica*. Dissertação de mestrado. Unicamp.

153 IDEM

de uma consciência coletiva onde a questão da autoria é colocada em xeque, uma vez que tudo e todos pertencem a essa grande consciência que nos precede. Assim, de saída, através dessa primeira e mais importante regra, o ator estimula sobremaneira sua visão periférica para depois ampliar sua percepção sensorial em 360°.

Ao acompanhar o processo de criação do espetáculo *A Ilusão Cômica*, de Pierre Corneille em 2012 e remontagem de *A Bilha Quebrada*, em 2011, pude participar algumas vezes desse exercício dirigido por Marcio Aurelio.

Os atores eram dispostos na forma de um U. Assumiam uma posição neutra, mas com seus corpos já devidamente aquecidos e tonificados. Postura neutra para, como em um papel em branco, imprimir as cores e os desenhos que porventura pudessem ir aparecendo no decorrer do exercício. A essa postura neutra deu-se o nome de Ponto Zero. Sob a ordem de Marcio, o condutor, eles entravam no espaço cênico que se localizava neste espaço delimitado pelo U. Marcio então passava a dizer o nome dos atores para que, a cada nome, a pessoa passasse a desenvolver sua sequência de movimentos. Em um primeiro momento, apenas para conquistar uma sintonia fina entre os participantes. O tema, estimulador dos movimentos, era livre. Uma vez em sintonia, o condutor propunha o tema que seria desenvolvido no exercício.

Esse tema poderia ser de qualquer ordem: alguma ideia abstrata, um objeto, uma música, um personagem, uma situação, etc... O tema então passava a ser desenvolvido por cada ator inserido em um coletivo atuante e criador. A noção de indivíduo X coletivo era constantemente colocada em xeque, pois era necessário o perfeito entrosamento entre as necessidades subjetivas de cada ator e as necessidades do todo atuante. O exercício propiciava e forçava o ator a saber impor sua vontade particular na mesma medida que impunha um “abrir mão” dessa vontade em prol da vontade coletiva. Não existia a possibilidade do olho no olho. Assim, os atores desenvolviam uma enorme sintonia de, aos poucos, estarem todos realizando a sequência de movimento na mesma intenção. Um dos maiores êxitos do exercício se dava quando essa mesma intenção coletiva aparecia, revelando, contraditoriamente, as individualidades. O coro de pessoas não era um todo absolutamente uniforme e estigmatizado, mas sim, um coro de individualidades que, sem abrir mão de suas particularidades, agia como se fosse uma coisa só.

A Bilha Quebrada, 2011. Gonzaga Pedrosa, Julio Machado, Antonio Carlos Campos, Paulo Marcello, Maria Stela Tobar, Regina França, Lavinia Pannunzio e Renata Araújo. Foto de Denise Braga.

A apropriação do gesto do outro e a ampliação do próprio repertório gestual é outra possibilidade que o exercício favorecia. No decorrer do exercício, você era obrigado a seguir a movimentação do outro que tinha uma diferente compleição, tanto geneticamente como devido a um histórico particular de trabalhos corporais. Pouco a pouco os atores trocavam também essas experiências, mesmo que, em um primeiro momento, fosse de maneira intuitiva. A ampliação e a apropriação eram certas, o que resultava num todo harmonioso. Quando o tema era a personagem que cada ator, porventura, iria desempenhar no espetáculo em questão, o exercício ganhava em complexidade, pois quando um ator começava a conduzir o exercício agindo como personagem, os demais tinham que acompanhá-lo também com os seus personagens. A dificuldade estava em, rapidamente, tornar sua personagem uma ação e uma gestualidade que não corresponderia a ela se a analisássemos apenas racionalmente. Os atores, então, deveriam romper com as visões previamente estabelecidas que tinham de seus personagens e “jogar” livremente com todo e qualquer estímulo que viesse a aparecer. Dessa maneira, era muito pequena a possibilidade de cristalização de ideias sobre os personagens. Nesse momento várias portas, até então fechadas, se abriam e os atores descobriam um grande número de material criativo para a construção de suas personagens. Porque, além da análise racional, necessária, mas não

única, o ator, se estimulado dessa forma, era abalado por sensações que uma racionalidade objetiva não podia lhes proporcionar. Depois do exercício, ele precisava refletir prolongadamente para tentar entender, combinar, associar todas essas sensações que apareciam no exercício, aproveitando o que acreditava ser importante.

Ainda tendo os personagens como tema, Marcio dividia a cena em grupos de personagens que possuíam grande vínculo de relação no espetáculo. Esses pequenos grupos de duas, três ou quatro pessoas agiam simultaneamente no espaço cênico. O objetivo era que, sob as regras do campo de visão, eles pudessem desenvolver sintonia, interação, compreender melhor o tempo criativo do outro e talvez, o mais importante, conhecer intimamente a construção do personagem com o qual seu personagem, também em construção, se relacionaria no espetáculo. O ator, assim, conhecia a peça sob o ponto de vista racional e sensorial de todos os personagens a partir do ponto de vista racional e sensorial dos atores que interpretariam tais personagens. Deste modo, todos teriam domínio sobre o todo, o que facilitaria e muito, para que a comunicação teatral se desse por completo. Marcio, refletindo sobre as montagens, dizia:

A diferença entre 93 e agora (2011) é que a gente não aplicava o exercício como uma atividade para se chegar em algum lugar. Aquilo tudo fazia parte de uma dinâmica da Companhia. Os atores desenvolviam o exercício com extrema naturalidade e chegava-se a criações muito interessantes. Hoje é necessário explicar onde se quer chegar. Não quero que os atores assistam a gravação da primeira montagem e reproduzam o que foi feito lá. Acho impossível reproduzir aquela criação em toda sua plenitude. Cada um precisa encontrar o seu modo de atingir aquela essência...se é que é possível.¹⁵⁴

A voz também era utilizada sob as mesmas regras para os movimentos corporais. Algum ator que estivesse liderando o movimento passaria a usar também o recurso vocal, e os demais que o seguiam, faziam o mesmo. A voz era um grande estímulo energético para o ator. Quando este a utilizava, toda a sua expressão se ampliava, ganhando outras dimensões. As ações tornavam-se mais criativas e, principalmente, mais humoradas. Nesse momento ainda não era utilizada a palavra como recurso. Apenas vocalizes, sons guturais, orais ou nasais. O movimento podia gerar o som ou o som podia gerar o movimento. Trabalhava-se, assim, o aparelho fonador dos atores em toda a sua extensão, pois, como nos movimentos, ele era obrigado a reproduzir sons, timbres, tons que não estariam em seu registro mais confortável.

154 AURELIO, Marcio. Entrevista (dez 2011). Entrevistador: Michelle R. Gabriel. São Paulo, 2011.

O texto, fosse ele dramático ou criado no momento da ação, era introduzido em um segundo momento. O ator só diria o texto quando estivesse liderando o exercício e somente quando sentisse necessidade vital de fazê-lo. Assim, as palavras estariam de acordo com o gesto e o gesto com as palavras, num todo expressivo. O texto, dessa forma, ganhava em significado, não correndo o risco de ser banalizado. Em cena, quando alguém fala é porque é vital que fale. Quando alguém se movimenta é porque é vital que se movimente. Isso é bem presente no trabalho da Companhia.

Os outros atores que no momento estavam seguindo o companheiro que estava liderando a ação, também experimentavam as falas daquele personagem e aproveitavam para refletir, no ato da ação, os diversos pontos de vista que o seu personagem tinha sobre a fala daquele personagem. Ou seja, o exercício oferecia um constante diálogo criativo entre todos os ingredientes do espetáculo. A mente e o imaginário dos atores eram profundamente ativados. O que fazia com que, sempre após o exercício, destinassem uma parte do ensaio para levantar os dados que apareciam, decifrá-los e associá-los para posterior recuperação.

Tomando o devido cuidado, aos poucos, ia se criando um “foco” comum para todos os participantes do exercício. Em algum momento, um foco qualquer, fosse ele um objeto, um ponto, uma chave, tratado de maneira literal ou figurada, surgia para que todos os atores travassem contato com ele. A partir daí, eles passariam também a se relacionar com esse foco da maneira que quisessem. A imagem resultante é que todos convergiam para esse foco, aproximando-se e percebendo o outro com maior nitidez.

Então, chegava-se ao momento mais importante: o da recuperação. Como recuperar o material criativo gerado no exercício para que pudessem concretizar o espetáculo? A figura de Marcio, nesse momento, era de suma importância. Estando distanciado, como um observador ativo, cabia a ele, num primeiro instante, relembrar aos atores algumas ações, falas, imagens e emoções que porventura tinham aparecido e que considerava importante para o espetáculo. Em um exercício plástico como esse, a quantidade de material interessante que surgia, em apenas meia hora de trabalho, era enorme.

Verdadeiras marcações coreográficas surgiam do improviso, com forte apelo visual e emocional. Era preciso estar muito atento e em profunda sintonia com os atores para deixar escapar o mínimo possível, pois alguma coisa sempre se perdia. Era uma pena, mas, na verdade, era impossível recuperar tudo, mesmo com um vídeo gravando o ensaio. Quando se

tratava de um texto da dramaturgia mundial, a estrutura dramática servia de guia para essa recuperação. Tudo o que aparecesse e que tivesse uma ligação direta com essa estrutura, era rapidamente selecionado e, em seguida, experimentado novamente. Agora, quando a criação era total, tendo uma imagem iconográfica, por exemplo, como tema, a atenção tinha de ser redobrada, pois o material gerado serviria também como estímulo para criar a estrutura de todo o espetáculo.

No desenvolvimento do campo de visão, com suas primeiras variações em grupos, em duplas, com ou sem tema – Marcio pedia aos atores que improvisassem durante um tempo, estipulado pela duração de uma música. Eles tinham de trabalhar seus personagens no campo de visão durante o tempo exato da música. Suas ações deveriam ser finalizadas conjuntamente com a música. Ou seja, além da percepção aguçada da visão, mais do que nunca, ao campo de visão acoplou-se a ideia de um campo de audição.

A experiência mostrou-se valiosa, pois os atores tiveram muita dificuldade em coordenar todas as tarefas determinadas a eles: entrar no campo de visão investigando seu personagem a partir do outro, descobrir espaços internos dos mesmos, seus pensamentos, elaborar sua gestualidade, perceber suas motivações, cuidar do movimento para poder ser acompanhado pelos demais, colocar-se em uma situação qualquer e ao mesmo tempo perceber o andamento da música para que todos, ao mesmo tempo, encerrassem o exercício junto com a ela. No Campo de Visão o final é totalmente perceptível, pois sempre se encerra quando todos voltam ao Ponto Zero. Somente depois de algumas tentativas é que as metas foram alcançadas. Com a mesma música, é preciso deixar claro, pois a cada nova música proposta as mesmas dificuldades apareciam. Mas aos poucos o instrumento de trabalho do ator, seus sentidos, iam se apurando, pois se tornavam mais sensíveis e aguçados.

Quando o exercício era executado com as personagens, para auxiliar a criação deste “existir”, sob diversos estímulos, Marcio pedia aos atores que fossem selecionando os gestos que melhor condiziam com a personagem. Visava, com isso, obter uma economia gestual, essencial e profunda dos personagens que, rapidamente, se comunicaria com o espectador. Essa rápida identificação seria necessária para que o público não perdesse tempo se questionando a respeito de coisas menores e perdesse, com isso, a possibilidade de transitar por reflexões e devaneios, ampliadores da percepção e da realidade.

É sempre bom lembrar que muito do que é processado no campo de visão, ocorre exclusivamente na imaginação. O campo de visão é, por isso mesmo, um grande aparelho de treinamento da imagética. Os atores criam seus contextos, depuram seus personagens, visualizam seus ambientes durante a realização do exercício apenas em seus imaginários, pois o campo de visão não tem como princípio norteador trabalhar tal tipo de concretude. O que nele é concreto são os atores com suas ações, seus movimentos, seus gestos e vocalizes que se autoestimulam e autoalimentam através das regras do jogo.

Como foi possível constatar, há elementos de Stanislavski, Brecht, Viola Spolin, entre outros no trabalho de criação da Companhia Razões Inversas. Pouco importa se os caminhos apontados aqui são inovadores ou tradicionais; pois não vivemos mais o tempo da originalidade, da busca irremediável pela novidade. Vivemos sim, um tempo em que é necessária a busca pelo que se torna genuíno. O campo de visão exercita essa ideia. Ele coloca o ator frente às suas particularidades em relação ao mundo e obriga-o a optar de acordo com seu ponto de vista. Ele exercita, artisticamente, a escolha. O saber escolher, saber optar. É na opção que o artista encontra a liberdade. E o campo de visão propicia tal objetivo. Ele, ao mesmo tempo, se estabelece como uma estética contendo uma ética que vivifica a ideia de que o ser humano está inserido em algo mais amplo e que precisa saber disso para se compreender como sujeito, como indivíduo e ser responsável pelas suas opções, que, necessariamente, afetarão o todo.

Sempre buscamos elementos que se complementam ou que se contradizem, pois tudo isso serve de estímulo para entendermos o teatro neste momento que estamos vivendo. Teatro em grego significa: o lugar de onde se vai ver. Essa é uma frase que a gente usa sempre: dá pra ver bem? Dá pra falar? Enfim são pontos muito importantes na transformação de nossos espetáculos.¹⁵⁵

Para a aquisição de uma consciência totalizante, ele nos revela que a coletividade não pode ser tratada de maneira impessoal, muito pelo contrário, que ela só se estabelece como coletiva porque composta de individualidades que compreendem sua importância e tudo fazem para que ela abarque todas as necessidades.

155 Entrevista Marcio Aurelio para a radio Cultura FM – CRI comemora 25 anos com mostra de espetáculo realizada em 15/07/2015. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/cultura-agora/companhia-razoes-inversas-comemora-25-anos-com-mostra-de-espetaculos>

155 ANDREAZZA, Joca. Entrevista [maio 2014]. Entrevistador: Michelle R. Gabriel. São Paulo, 2014.

CONCLUSÃO

A arte teatral é marcada pela efemeridade do momento vivido, e, por mais que tentemos, só conseguimos recuperar fragmentos que nunca serão a totalidade da experiência estética que foi vivida na hora em que se abriram as cortinas. É por isso que traçar um percurso da memória das encenações de *A Bilha Quebrada*, de Heinrich von Kleist, realizadas pela Companhia Razões Inversas em 1993 e 2011, não foi tarefa das mais fáceis.

Nesse trabalho, buscou-se, através das duas encenações, recuperar a memória destas montagens, distantes no tempo, e a forma de trabalho da Companhia que evoluiu ao longo dos anos. Como a Companhia se formou? De que forma criaram seu método de trabalho? Quais foram os espetáculos montados ao longo dessa trajetória? Qual a relação ente as montagens de 1993 e 2011? Foram essas as questões que nortearam a presente pesquisa.

Recuperar essa história foi muito prazeroso, primeiro porque foi possível acompanhar bem de perto, durante um ano, o processo de criação e remontagem de *A Bilha Quebrada*. Durante este tempo, pude conversar bastante com o diretor Marcio Aurelio e os atores envolvidos na montagem. E, segundo, porque graças à disponibilidade de alguns deles tive acesso a imagens, gravações em vídeo, registros jornalísticos, além, é claro, das declarações das memórias dos atores, que foi possível recuperar através das entrevistas.

No que diz respeito às referências teóricas utilizadas, fica também a certeza de que em termos de inspiração e provocação para o início de uma investigação, as fontes tradicionais como Stanislavski, Peter Brook e Brecht continuam sendo fundamentais. São os alicerces de nossa compreensão teatral, e ainda que um olhar desconfiado pudesse considerá-los aparentemente desgastados, é justamente ao revisitar a obra desses mestres que nos deparamos com o quão eles estão presentes no trabalho da Companhia e como são atemporais.

A reflexão sobre as montagens de *A Bilha Quebrada* realizadas em 1993 e 2011, objetos desta pesquisa, nos leva a concluir que a forma que os atores e o diretor trabalharam o texto em 1993 permitiu a criação mais genuína das personagens em cena, do jogo criativo proposto, reflexo da cumplicidade do elenco oriundo das salas de aula da Unicamp. Já a remontagem, em curto espaço de tempo, o elenco teve que estabelecer a intimidade e a troca cênica para reproduzir personagens que já tinham uma partitura, porém deveriam ter a personalidade de 2011. Outro ponto importante é que embora o texto de Kleist seja

atemporal, o momento histórico e político das duas montagens eram completamente diferentes, porém com uma mesma temática: o imutável abuso de poder e o infindável quadro de corrupção no país. Dentro das modificações entre uma montagem e outra, está a diferença na cena final do espetáculo: Marcio construiu uma leitura bastante própria do texto kleistiano, onde o foco não estava mais no final feliz de Eva e José Justo em 1993, mas sim, numa suspensão daquele momento de tensão em que a angústia e sentimento de injustiça pairavam no ar. Outra questão diz respeito à cobertura jornalística. Na década de 90 não existiam tantos espetáculos em cartaz como se tem hoje. Havia mais espaço para as produções e muitas vezes os jornais faziam campanhas para fomentar a ida do público ao teatro. Era uma época onde se tinham críticas fundamentadas sobre os espetáculos e não apenas simples resenhas de divulgação.

Sempre em sintonia com o que acontece na cena mundial, a trajetória dos mais de vinte espetáculos encenados reflete uma imaginação poética e sensível, assim como rigorosa e precisa por parte do diretor Marcio Aurelio. Os princípios cênicos são elementos vitais para seu teatro: ao mesmo tempo em que busca a clareza em sua mensagem, o diretor propõe um sofisticado jogo de cena onde texto e atores são privilegiados.

A história do teatro da Companhia é ampla: a marca de originalidade e de pesquisa séria ao longo dos últimos 25 anos renderam-lhe uma estética e expressão inconfundíveis. O objetivo aqui foi contribuir, ainda que minimamente, com o resgate dessa história, recuperando elementos e momentos significativos para a cena teatral paulistana e brasileira.

BIBLIOGRAFIA:

- ABEL, Lionel. 1968. *Metateatro*. Rio de Janeiro: Zahar.
- ALMEIDA, Marcio Aurélio Pires de. 1990. *Anatomia de um espetáculo: o pássaro poente*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP.
- _____. 1995. *O encenador como dramaturgo: a escrita poética do espetáculo*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP.
- _____. 2002. *Lazzo-actio: Nelson Rodrigues e Goethe em Weimar, uma ação poética*. Tese de Livre Docência. Campinas: UNICAMP.
- APPIA, Adolphe. [s.d.]. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia.
- APOLLONIO, Mario. 1930. *Storia della Commedia dell'arte*. Firenze: Sansoni.
- ARÊAS, Vilma. 1990. *Iniciação à comédia*. (Col. Letras). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ARISTÓTELES. 1994. *Poética*. Trad., prefácio, introdução, compêndio e apêndices de Eudoro de Sousa. 4. ed., (Coleção Estudos Gerais / Série Universitária). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- BERGSON, Henri. 1980. *O riso: Ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- BORNHEIM, Gerd A. 1975. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva.
- BRANDÃO, Junito de Souza. 1984. *Teatro grego; Tragédia e comédia*. 2. ed. Petrópolis: Vozes.
- BRECHT, Bertold. 1977. *Antologia Poética*. Versão e prefácio de Edmundo Moniz. Rio de Janeiro: Edil.
- _____. 2002. *Diário de Trabalho, volume I: 1938-1941 / Bertolt Brecht*. Organização de Werner Hecht. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. 1978. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter Educador: o humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Peirópolis, 2001.
- BROOK, Peter. 1999. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. 2000. *Fios do Tempo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- _____. 1993. *O diabo é o aborrecimento: conversas sobre teatro*. Porto, Portugal: Edições Asa.
- _____. 1995. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. 1970. *O Teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes.
- BURKE, Peter. 1989. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CARLSON, Marvin. 1997. *Teorias do teatro; Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da Unesp (Prismas).
- CHAUÍ, Marilena. 2005. *Convite à filosofia*. 13 ed. São Paulo: Ática.
- CHECHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- COSTA, Lígia. 1992. *A Poética de Aristóteles; Mímese e verossimilhança*. (Col. Fundamentos). São Paulo: Ática.
- CUNHA, Aguinaldo Cristofani Ribeiro. 2010. *Marcio Aurélio – O que estava atrás da cortina?* São Paulo, editora Imesp.
- ECO, Umberto. 1993. *Como se faz uma tese: Metodologia*. São Paulo, Perspectiva.
- ESSLIN, Martin. 1979. *Brecht: dos males, o menor um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões*. Rio de Janeiro: Zahar.
- FARIA, João Roberto Gomes de. 2001. *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.
- FERNANDES, Silvia. 2010. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva.
- GASSET, José Ortega y. 1978. *A Idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- GASSNER, John. 1974. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva.

- _____. 1980. *Mestres do teatro II*. São Paulo: Perspectiva.
- GASSNER, John. 1965. *Rumos do teatro moderno*. Trad. Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Ed. Lido.
- HEISE, Eloá. 1991. Dürrenmatt: o riso como arma. *IN: Projekt. Revista de cultura brasileira e alemã*. São Paulo, v. 3, p. 26-27, maio.
- _____. 1993. A atualidade de Heinrich von Kleist. *IN: Projekt. Revista de cultura brasileira e alemã*. São Paulo, v. 11, p. 32-33, nov.
- HESSEN, Johannes. *Teoria do Conhecimento*. Coimbra, Portugal: Editora Armênio Amado, 1987
- HORSTMEYER, Elvira. 1994. Werner Dürrenmatt: Kleist para veteranos ou... O paraíso definitivamente perdido. *IN: Revista Letras*. Curitiba, v. 43, p. 87-97.
- JAMESON, Fredric. 1999. *O Método Brecht*. Petrópolis: Vozes.
- KLEIST, Heinrich von. 1952. *Teatro de marionetes*. Trad. Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / Serviço de Documentação.
- _____. 1997. *Sobre o teatro de marionetes*. Trad. e posfácio Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Sette Letras.
- KOSOVSKI, Ricardo. 2009. A mesa para a cena? *IN: Revista Célia Helena*. São Paulo, p. 61-65.
- MAGALDI, Sábato. 2001. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global.
- _____. 1996. Tendências contemporâneas do teatro Brasileiro. *IN: Estudos Avançados*, vol.10, no. 28, Sept/Dec, São Paulo.
- MANN, Thomas. 1982. *Leiden und Größe des Meisters*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- MATE, Alexandre. 2008. *A produção paulistana dos anos 1980 – r(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança*. Tese de doutorado defendida na FFLCH – Departamento de História Social, sob orientação de Maria Aparecida de Aquino.
- _____. *Apontamentos acerca da produção teatral paulistana nos espetáculos adultos apresentados na década de 1980 – o surpreendente predomínio do feminino em cena*. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teorias/Alexandre%20Mate%20%20APONTAMENTOS%20ACERCA%20DA%20PRODUCAO%20TEATRAL%20PAULISTANA.pdf>
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et al. 1994. *O teatro através da história 2 (O Teatro Brasileiro)*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil / Entourage Produções Artísticas.
- OLIVEIRA, Hoffmann Daniela. Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/viewFile/1058/764>
- OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. 1999. *Aspectos do teatro brasileiro*. Juruá Editora.
- ORLANDI, Enzo (Dir.). 1972. Goethe. *IN: Gigantes da Literatura*. Universal. Trad. Yvette Kace Centeno e G. Martins de Oliveira. Lisboa: Editorial Verbo, número 16.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1999.
- PAVIS, Patrice. 2010. *A Encenação Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 2008. *Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 2011. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 2008. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva,
- PEIXOTO, Fernando. 1962. A bilha quebrada em cena. *IN: Folha da Tarde*. Porto Alegre, mar.
- PRADO, Décio de Almeida. 2007. *O teatro brasileiro moderno*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva.

- _____. 1964. *Teatro em progresso; Crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- RAMOS, Luiz Fernando. 2012. A arte do Ator e o Espetáculo Teatral. IN: *História do Teatro Brasileiro: Das origens ao teatro profissional*. Vol.I. Edições: SESCSP. São Paulo: Perspectiva.
- RÖHL, Ruth (Org.). 1991. A modernidade na literatura alemã. IN: *Fundadores da modernidade*. Chiampi, Irleamar (Coord.). São Paulo: Ática, (Série Temas, 25 - Estudos Literários). p. 19-58.
- _____. 1992. Recepção do teatro alemão no Brasil. IN: *Projekt. Revista de cultura brasileira e alemã*. São Paulo, v. 8, p. 16-17, set.
- ROSENFELD, Anatol. 1993. *História da Literatura e do Teatro Alemães*. São Paulo: Edusp.
- _____. 2002. *O teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1993. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva / Edusp; Campinas: Edunicamp.
- _____. 1977. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1985. *Texto / contexto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva.
- ROUBINE, Jean-Jacques. 1987. *A Arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. 1982. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Zahar.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. 1996. *Introdução à análise do teatro*. (Col. Leitura e Crítica). São Paulo: Martins Fontes.
- SANCHES, Pedro Alexandre. 1995. Grupos Revitalizam o teatro em São Paulo – Após período de culto a diretores e atores, cresce o reconhecimento da companhia como força. IN: *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada, 6 abr. 1995, São Paulo, p 5.
- STANISLAVSKI, Konstantin. 1983. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. 1989. *Minha vida na arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. 1987. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L & PM Editores.
- VILHENA, Deolinda Catarina França de. 2009. *Produção Teatral: da prática à teoria. A sistematização de uma disciplina*. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19155.pdf>

ANEXO 1 – Currículo de Marcio Aurelio

Adaptação

1985 - São Paulo SP - Inimigos de Classe
1997 - Curitiba PR - Senhorita Else
1999 - São Paulo SP - A Arte da Comédia
2006 - São Paulo SP - Chalaça - A Peça

Autoria

1990 - São Paulo SP - Vem... Senta Aqui ao Meu Lado e Deixa o Mundo Girar, Jamais Seremos Tão Jovens
1999 - Weimar Estado - Mephisto

Cenografia

1974 - São Paulo SP - A Perseguição
1977 - São Paulo SP - A Farsa da Noiva Bombardeada
1978 - São Paulo SP - A Canção do Esforço Humano
1980 - São Paulo SP - O Filho do Carcará
1980 - São Paulo SP - Diário de um Louco
1981 - São Paulo SP - Lua de Cetim
1982 - São Paulo SP - Trágico à Força
1982 - São Paulo SP - A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi
1982 - São Paulo SP - Baal
1983 - São Paulo SP - Édipo Rei
1985 - São Paulo SP - Inimigos de Classe
1987 - São Paulo SP - Vestido de Noiva
1988 - São Paulo SP - Eras - Filoctetes/Horácio/Mauser
1988 - São Paulo SP - Ópera Joyce
1989 - São Paulo SP - Temos que Desfazer a Casa
1990 - São Paulo SP - Vem... Senta Aqui ao Meu Lado e Deixa o Mundo Girar, Jamais Seremos Tão Jovens
1990 - São Paulo SP - A Missão
1991 - São Paulo SP - A Comédia dos Erros
1991 - São Paulo SP - Mauser
1992 - São Paulo SP - Ricardo II
1993 - São Paulo SP - Peça Coração
1993 - São Paulo SP - A Bilha Quebrada
1994 - São Paulo SP - As Traças da Paixão
1995 - São Paulo SP - O Beijo
1995 - São Paulo SP - Torquato Tasso
1996 - São Paulo SP - Fim de Jogo
1997 - Curitiba PR - Senhorita Else
1998 - São Paulo SP - Em Nome do Pai

1998 - Curitiba PR - Maligno Baal, o Associal
1999 - São Paulo SP - A Arte da Comédia
2000 - São Paulo SP - Espírito da Terra
2002 - São Paulo SP - Só, Ifigênia, Sem Teu Pai
2004 - São Paulo SP - Espírito da Terra
2004 - São Paulo SP - Agreste
2006 - São Paulo SP - Pequenos Crimes Conjugais
2007 - São Paulo SP - A Javanesa
2007 - São Paulo SP - A Metafísica do Amor

Concepção

2000 - São Paulo SP - Espírito da Terra

Consultoria

s.d. - Amada mais Conhecida como Mulher e Também Chamada de Maria

Direção

1974 - São Paulo SP - A Perseguição
1976 - São Paulo SP - A Bruxa Colorida
1977 - São Paulo SP - A Farsa da Noiva Bombardeada
1977 - São Paulo SP - Tide Moreyra e Sua Banda de Najas
1977 - São Paulo SP - Flicts
1978 - São Paulo SP - Tide Moreyra e Sua Banda de Najas
1978 - São Paulo SP - A Canção do Esforço Humano
1979 - São Paulo SP - Tietê, Tietê... ou Toda Rotina Se Manteve Não Obstante o que Aconteceu
1980 - São Paulo SP - O Filho do Carcará
1980 - São Paulo SP - Diário de um Louco
1981 - São Paulo SP - Lua de Cetim
1982 - São Paulo SP - Trágico à Força
1982 - São Paulo SP - Baal
1983 - São Paulo SP - Quase 84
1983 - São Paulo SP - Édipo Rei
1984 - São Paulo SP - Hamlet
1985 - São Paulo SP - Inimigos de Classe
1986 - São Paulo SP - O Segundo Tiro
1986 - São Paulo SP - Pássaro do Poente
1987 - São Paulo SP - Vestido de Noiva
1987 - São Paulo SP - Hamletmachine
1988 - São Paulo SP - Ópera Joyce
1988 - São Paulo SP - Eras - Filoctetes/Horácio/Mauser
1989 - São Paulo SP - Temos que Desfazer a Casa
1989 - São Paulo SP - Esta Valsa É Minha

1990 - São Paulo SP - Tambores na Noite
 1990 - São Paulo SP - A Missão
 1990 - São Paulo SP - Vem... Senta Aqui ao Meu Lado e Deixa o Mundo Girar, Jamais Seremos Tão Jovens
 1991 - São Paulo SP - Mauser
 1991 - São Paulo SP - A Comédia dos Erros
 1992 - São Paulo SP - Ricardo II
 1993 - São Paulo SP - Peça Coração
 1993 - São Paulo SP - A Bilha Quebrada
 1994 - São Paulo SP - As Traças da Paixão
 1994 - São Paulo SP - Cruzada das Crianças
 1995 - São Paulo SP - O Beijo
 1995 - São Paulo SP - Torquato Tasso
 1996 - São Paulo SP - Gertrude Stein, Alice B. Tolklas, Pablo Picasso
 1997 - Curitiba PR - Senhorita Else
 1997 - São Paulo SP - Algo em Comum
 1998 - São Paulo SP - Horácio
 1998 - Curitiba PR - Maligno Baal, o Associal
 1998 - Weimar Estado - O Beijo no Asfalto
 1998 - São Paulo SP - Em Nome do Pai
 1999 - São Paulo SP - A Arte da Comédia
 1999 - Weimar Estado - Mephisto
 1999 - Stuttgart Estado (província) - Tristão e Isolda
 2000 - São Paulo SP - Espírito da Terra
 2000 - São Paulo SP - Fausto Zero
 2000 - São Paulo SP - Édipo Rei
 2001 - São Paulo SP - A Cabeça
 2001 - São Paulo SP - Os Lusíadas
 2001 - São Paulo SP - Pólvora e Poesia
 2002 - São Paulo SP - Souvenirs
 2002 - São Paulo SP - Só, Ifigênia, Sem Teu Pai
 2004 - São Paulo SP - Agreste
 2004 - São Paulo SP - Espírito da Terra
 2005 - São Paulo SP - Desassossego
 2005 - São Paulo SP - Galvez, Imperador do Acre
 2005 - São Paulo SP - Sossego e Turbulência no Coração de Hortência
 2006 - São Paulo SP - Chalaça - A Peça
 2006 - São Paulo SP - Pequenos Crimes Conjugais
 2007 - São Paulo SP - A Javanesa
 2007 - São Paulo SP - A Metafísica do Amor
 2008 - São Paulo SP - Ilustríssimo Filho da Mãe
 2009 - São Paulo SP - Restos
 2011 - São Paulo SP - A Ilusão Cômica

2013 - São Paulo SP – Anatomia Woyzeck

2014 - São Paulo SP - Marica

2015 - São Paulo SP - Filoctetes

Dramaturgia

2007 - São Paulo SP - A Metafísica do Amor

Figurino

1981 - São Paulo SP - Lua de Cetim

1982 - São Paulo SP - A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi

1991 - São Paulo SP - A Comédia dos Erros

1991 - São Paulo SP - Mauser

1992 - São Paulo SP - Ricardo II

1993 - São Paulo SP - A Bilha Quebrada

1996 - São Paulo SP - Fim de Jogo

1998 - São Paulo SP - Em Nome do Pai

1999 - São Paulo SP - A Arte da Comédia

2000 - São Paulo SP - Espírito da Terra

2002 - São Paulo SP - Só, Ifigênia, Sem Teu Pai

2004 - São Paulo SP - Agreste

2004 - São Paulo SP - Espírito da Terra

Iluminação

1986 - São Paulo SP - Pássaro do Poente

1989 - São Paulo SP - Esta Valsa É Minha

1993 - São Paulo SP - A Bilha Quebrada

1994 - São Paulo SP - As Traças da Paixão

1996 - São Paulo SP - Fim de Jogo

1997 - Curitiba PR - Senhorita Else

1999 - São Paulo SP - A Arte da Comédia

2000 - São Paulo SP - Espírito da Terra

2000 - São Paulo SP - A Última Encarnação do Fausto

2001 - São Paulo SP - Pólvora e Poesia

2002 - São Paulo SP - Souvenirs

2004 - São Paulo SP - Espírito da Terra

2006 - São Paulo SP - Chalaça - A Peça

2007 - São Paulo SP - A Javanesa

2007 - São Paulo SP - A Metafísica do Amor.

ANEXO 2 – Programas dos espetáculos da Companhia

1993

elenco

Juiz ADÃO, Leonardo Medeiros
Escrivão LUZ, Marcelo Lazzaratto
Corregedor WALTER, Paulo Marcelo

Dona MARTA, Mônica Sacupira
EVA, (filha de Marta,) Débora Duboc

VEIT Tumpel, Zédu Neves
JOSÉ Justo, (filho de Veit,) Fernando Vianna
Dona BRIGIDA, Luah Guimarães

Criadas LUCY & ANA, Luciana Mello e
Luah Guimarães
Motorista, Zédu Neves

ficha técnica

Administração e Produção, Razões Inversas
Marketing Cultural
Assessoria de Imprensa, Textos & Idéias
Assessoria Jurídica, Advocacia Noé de
Medeiros
Produção Gráfica, Paint & Graphics

Assistente de Direção, Lita Pereira
Assistente para Cenários e Figurinos, Dino
Bernardi
Costureira, Judith

Cabelos, Richard Marcel Metairon e Narciso
Guilherme
Programação Visual, Leonardo Medeiros
Desenho de Luz, Cenários e Figurinos,
Marcio Aurelio
Tradução e Adaptação, Companhia Razões
Inversas
Música, Lulu Camargo
Direção Geral, Marcio Aurelio

agradecimentos

Colégio Piratininga e Funcionários do Beka International.
Agnelo José de Castro Moura, Alexandre Bacci, Antônio de Campos (o Cacalo), Ary de Souza, Caio
Graco, Carla Fioroni, Carminha Fávora Gôngora, Celeste G. S. G. Cassaniga, Erika e Luiz Salum,
Fernando Petrosi, João Ferreira da Fonseca Neto, José Roberto e Maria Adelaide de A.
Guimarães, Josmar Fernando Neves, Luiz Gustavo Alves, Lú Lacerda, Maria da Graça Carneiro da
Cunha, Maria Lúcia Pereira, Milton Camargo, M. Santos, Ney e Simone Duboc, Paulo Ribeiro
Pereira, Pepita Prata, Reinaldo Luti e Tony Dragun.

1995

FICHA TÉCNICA	
ELENCO	Carla Hossri João Carlos Andreazza Luah Guimarães Marcelo Lazzaratto Paulo Marcello
DRAMATURGISTA	José Galisi Filho
TRADUÇÃO	Cia. Razões Inversas
ESPAÇO/LUZ	Marcio Aurelio
PROJETO CENOTÉCNICO	Mauro Prata
FIGURINOS	Leda Senise
CABELOS	Narciso Guilherme Richard Metairon
COSTUREIRA	Maria José de Castro
VIDEO-MAKER	Tamara Ka
GRAVAÇÃO DA TRILHA SONORA	Roberto Ribas
FOTOS	Lenise Pinheiro
PROGRAMAÇÃO VISUAL	Pedro Prata
PRODUÇÃO EXECUTIVA	Cintia Di Giorgi Otavio Martins
DIVULGAÇÃO	Idéias & Ideais
ADMINISTRAÇÃO DE PRODUÇÃO	Paulo Marcello
REALIZAÇÃO	Razões Inversas Marketing Cultural
DIREÇÃO	Marcio Aurelio

2004

2006

Sinopse

Noite de carnaval. Duas mulheres. Enquanto Tatisa se prepara para o baile, Lu espera por seu homem para ir ao desfile. Em meio à fantasia e lembranças de carnavais passados, elas lutam contra a terrível realidade da vida que expõe o seu lado sombrio.

Ficha Técnica

a partir do conto homônimo de Lygia Fagundes Telles

encenação	Paulo Marcello
adaptação	Valderez Cardoso Gomes
atrizes	Lulu Pavarin e Tatiana Caltabiano
pesquisa e direção de imagem	Fabio Novello
desenho de luz	Marcio Aurelio
cenografia	Paulo Marcello
figurino	Carol Badra
assistente de figurino	Kátia Daher
assistente de direção	Fabio Novello
trilha sonora	Paulo Marcello
preparação corporal	Alex Ratton
visagismo	Narciso Guilherme (cabelo) Reijane Alves (maquiagem)
operação de som e luz	André Lemes
operação de vídeo	Fernanda Veiga
costureira	Benê Calisto
programação visual	Tatiana Caltabiano
arte plástica para prog. visual	Carla Rosa
fotografia	Lenise Pinheiro
assessoria de imprensa	Luciana Cassas
supervisão artística	Marcio Aurelio
direção de produção	Paulo Marcello
produção executiva e administração	Cássia Andrade
realização	Razões Inversas Marketing Cultural Ltda

2007

a metafísica do damorte

MALIGNO BAAL O ASSOCIAL

1998 no VIIº Festival de Teatro de Curitiba, em turnê pelo Estado de São Paulo através do SESC em comemoração aos 100 anos de Brecht e no TUSP em São Paulo.

A Arte da Comédia

1999 no Teatro Alfa, Sala B, em São Paulo. Prêmio Shell Melhor Ator.

Édipo rei

2000 e 2001 no T.B.C. em São Paulo.

FAUSTO

2001 no T.B.C. em São Paulo.

AGRESTE

2004 nos teatros Cacilda Becker e Aliança Francesa em São Paulo. 2005 nos teatros Vivo e Sesc Ipiranga em São Paulo. 2006 no Teatro Poeira no Rio de Janeiro e no TUCA Arena em São Paulo. O espetáculo já realizou mais de 400 apresentações e participou em mais de quinze festivais de teatro no Brasil. Participou do Festival Internacional de Teatro no Chile em 2005 e representou o Brasil na Copa da Cultura em Berlim em 2006. Prêmio APCA de Melhor Espetáculo e Melhor Texto e Prêmio Shell de Melhor Autor.

Antes do Baile Verde

2006 no Teatro Arthur Azevedo e 2007 no Centro Cultural São Paulo.

a metafísica do damorte

concepção e direção geral **Marcio Aurelio**

com **Paulo Marcello**

participação especial **Marilena Ansaldi**

locução **João Carlos Andreazza**

direção de arte **Marcio Aurelio**

cenotécnico **Mauro Prata**

preparação corporal Paulo **Alex Ratton**

orientação aromoterapia **Valéria Wagner**

vídeo **Sérgio Rozenblit**

fotos **Tika Tiritili**

trilha sonora **Marcio Aurelio**

captação e mixagem de locução **Gabriel Góes**

operação de luz e som **André Luis Lemes**

assistente de luz **Silviane Ticher**

divulgação **Fernanda Teixeira - Arteplural**

programação visual **Paulo Marcello**

direção de produção **Paulo Marcello**

produção executiva **Pepita Prata**

assistente de produção **Fernanda Veiga**

realização

RAZÕES INVERSAS MARKETING CULTURAL

2009

Texto **Bryony Lavery**
 Encenação **Marcio Aurelio**
 Com **Paulo Marcello** e **Joca Andreazza**
 Tradução **Rachel Ripani**
 Adaptação **Cia. Razões Inversas**

Assistente de direção **Ligia Pereira**
 Iluminação, Cenário e Trilha Sonora **Marcio Aurelio**
 Voz off **Odilon Wagner**
 Operação de som e luz **André Leme**
 Projeto Gráfico **Pedro Penafiel**
 Consultoria de Psiquiatria **Drª Paula Orsi**
 Produção Executiva **Odara Carvalho**
 Idealização **Rachel Ripani**
 Realização **Razões Inversas Marketing Cultural**
 em associação a **Rachel Ripani Produções**

Agradecimentos da autora:

Estreou no Birmingham Repertory Theatre, Inglaterra, em 1º de maio de 1998. Foi apresentado no Cottesloe Theatre, Royal National Theatre, Londres, estreando no dia 3 de julho de 2002.

FROZEN estreou em Nova York no MCC Theatre em 25 de fevereiro de 2004, sob a direção artística de Robert LuPone e Bernard Telsey, diretor artístico associado William Cantler. Essa produção de FROZEN foi transferida para a Broadway no Teatro Circle in the Square em 4 de maio de 2004, Roy Gabay, MCC Theatre, Harold Newman, Zollo/Paleologos e Jeffrey Sine, Lorie Cowen Levy e Beth Smith, Peggy Hill, Thompson H Rogers, Swinsky/Filmerman/Hendel, Sirkin/Mills, Baldassare e Darren Bagert.

A autora deseja expressar sua gratidão a Marian Partington por suas palavras e sua coragem. Ver "Salvaging

the Sacred: Lucy, My Sister" de Marian Partington, publicado originalmente no The Guardian, em 18 de maio de 1996, subsequentemente no The Guardian Year '96, Fourth Estate Ltd., 1996 ISBN 1-85702-551-2 e agora publicado pela Quaker Books ISBN 0852453531.

A autora deseja reconhecer a inspiração de Dorothy Otnow Lewis, M.D., e seu trabalho com dr. Jonathan Pincus, a respeito das características neuropsiquiátricas de assassinos como demonstradas no artigo de Malcolm Gladwell, "Damaged" (New Yorker, 24 de fevereiro, 1997). Quem deseja ler mais a respeito deve procurar o livro de dr. Lewis, "Guilty by Reason of Insanity" (Ballantine, 1998).

Quem deseja aprender mais sobre a psicologia explorada nessa peça, deve ir ao site www.gladwell.com

Agradecimentos especiais:

OFICINA CULTURAL OSWALD DE ANDRADE
 André Leme • British Council • Ifesp (Instituto de Estudos
 Franceses e Europeus de São Paulo) • Laerte Mello •
 Lu Lacerda • Narciso Guilherme • Xicão Alves

Apoio:

Realização:

Patrocínio:

2011

FICHA TÉCNICA

Texto: **Heinrich von Kleist**
 Tradução e Adaptação: **Companhia Razões Inversas**
 Direção: **Marcio Aurelio**
 Assistente de Direção: **Ligia Pereira**
 Cenário, figurinos e iluminação: **Marcio Aurelio**
 Prótese: **Helô Cardoso**
 Técnico de som e luz: **André Lemes**
 Produção executiva: **Renata Araújo**
 Projeto Gráfico: **Paulo Marcello**
 Fotos: **Denise Braga**
 Assessoria de Imprensa: **Sylvio Novelli**

ELENCO

2011		1993-96	
Juiz ADÃO	Joca Andreazza	Juiz ADÃO	Leonardo Medeiros
Escrivão LUZ	Paulo Marcello	Escrivão LUZ	Joca Andreazza
Corregedor WALTER	Antônio de Campos	Corregedor Walter	Paulo Marcello
Dona MARTA	Lavinia Pannunzio	Dona MARTA	Mônica Sucupira
EVA (filha de Marta)	Maria Stella Tobar	EVA (filha de Marta)	Carla Gialluca
VEIT Tumpel	Gonzaga Pedrosa	VEIT Tumpel	Angela Barros
JOSÉ Justo (filho de Veit)	Julio Machado	JOSÉ Justo (filho de Veit)	Débora Duboc
Dona BRÍGIDA	Regina França	Dona BRÍGIDA	
Criadas LUCY & ANA	Regina França e Renata Araújo	Criadas LUCY & ANA	Zédu Neves
Motorista	Gonzaga Pedrosa	Motorista	Augusto Marin
			Fernando Vianna
			Marcelo Andrade
			Luah Guimarães
			Luah Guimarães e Luciana Mello
			Carla Gialluca e Viétia Rocha
			Pepita Prata
			Zédu Neves
			Augusto Marin

Agradecimentos

Alberico Rodrigues, Ana Lúcia, André Magalhães, André Tristão, Ary de Souza, Daniela Britto, Day Porto, Fofos Encenam, Gabriel Stippe, Giuliano Ricca (Ricca Produções), Iosmar, Jorge Minicelli, Lourdes Madeira, Lu Larcera, Lucio Tottaro (Confex-bel), Luiz Alex, Michelle Gabriel e Silvia Maria.

Realização

RAZÕES INVERSAS MARKETING CULTURAL
www.razoesinversas.com.br

Apoio cultural

14 Não recomendado para menores de 14 anos.

ELENCO

Joca Andreazza	Alcandro e Matamouros
Paulo Marcello	Clindor
Lavinia Pannunzio	Lisa e Rosina
Maria Stella Tobar	Isabel
Antônio de Campos	Prindamante
Julio Machado	Adastro e Erastro
Gonzaga Pedrosa	Dorante, Geronte e Carcereiro
Criado	André Tristão
Criado	Gabriel Stippe

FICHA TÉCNICA

Pierre Corneille	Texto
Valdevez Cardoso Gomes	Tradução
Marcio Aurelio	Direção
Lígia Pereira	Assistente de Direção
André Cortez	Cenário
Marcio Aurelio, Ligia Pereira e André Cortez	Figurino
Usina de Figurino	Confecção de Figurino
Carol Bucek	Produção de Figurino
Jair Correia	Máscara
Lourdes Madeira	Camareira
Olivia Tartufari	Visagismo
Marcio Aurelio	Iluminação
Silviane Ticher	Assistente de Iluminação
Daniel Maia	Trilha Sonora
André Lemes	Técnico de Som e Luz
Giovanni Fernandes	Estagiário de Som e Luz
Lucas Sancho	Programação Visual
João Caldas	Fotos
Paulo Marcello	Direção de Produção
Renata Araújo	Produção Executiva
André Magalhães	Estagiário de Produção
Michelle Gabriel	Pesquisa
Banco do Brasil e Eletrobras	Patrocínio
Centro Cultural Banco do Brasil	Realização

2013

FICHA TÉCNICA

A partir dos fragmentos *Woyzeck* de Georg Büchner

Dramaturgia: Cia Razões Inversas

Encenação: Marcio Aurelio

Assistente de direção: Lígia Pereira

Elenco:

Paulo Marcello

Washington Luiz

Clóvis Gonçalves

Cenografia e Figurinos: Marcio Aurelio

Iluminação: Marcio Aurelio

Trilha sonora: Cia Razões Inversas

Preparação voz e canto: Day Porto

Operação de Luz e Som: André Lemos

Fotografia: João Caldas e Lucas Bêda

Programação visual: Lucas Bêda e Leonardo Akio

Assessoria de imprensa: Adriana Monteiro – Ofício das Letras

Assistente de produção: Maria Seckler

Produção e monitoria distritos: Maria Stella Tobar

Direção de produção: Paulo Marcello

realização

RAZÕES INVERSAS MARKETING CULTURAL

ANEXO 3 – IMAGENS A BILHA QUEBRADA

Desenhos de Marcio Aurelio dos Figurinos de A Bilha Quebrada.

Desenho de Marcio Aurelio para o cenário de A Bilha Quebrada. Arquivo de Marcio Aurelio.

Montagem de cenário. A Bilha Quebrada, 2011. Arquivo Pessoal.

A Bilha Quebrada, 2011. Maquiagem. Atores: Joca Andreazza e Renata Araújo. Foto de Denise Braga.

A Bilha Quebrada, 2011. André Lemes – Operador de Luz e Som. Arquivo Pessoal.

A Bilha Quebrada, 2011. Marcio Aurelio acompanhando a montagem do cenário. Arquivo Pessoal.

A Bilha Quebrada, 2011. Arquivo Pessoal.

ANEXO 4 – TEXTO A BILHA QUEBRADA – Heinrich von Kleist – tradução da
Companhia Razões Inversas

A BILHA QUEBRADA

DE HEINRICH VON KLEIST

A presente tradução e adaptação foi realizada pela Companhia Razões Inversas, livremente, visando o espetáculo encenado em São Paulo sob a supervisão de Marcio Aurelio no ano de 1993.

“Faltam poucas letras de Adão para ladrão, e do fruto para furto, não falta nenhuma.”

Pe. Antônio Vieira

A BILHA QUEBRADA

DE HEINRICH VON KLEIST

PERSONANGENS:

WALTER – JUIZ CORREGEDOR

ADÃO – JUIZ DA VARA DISTRITAL

LUZ – ESCRIVÃO

SRA. MARTA RULL

EVA – FILHA DE MARTA

VEIT TUMPEL

JO(ZÉ) JUSTO – FILHO DE VEIT

BRÍGIDA – TIA DE JUSTO

1 CRIADO, 1 GUARDA E 2 CRIADAS

A AÇÃO SE PASSA NUMA SALA DE UM TRIBUNAL DE UMA VARA DISTRITAL DA COMARCA DE UTRECHT, HOLANDA.

CENA 1

LUZ MAS QUE DIABO, VELHO ADÃO! O QUE ACONTECEU COM O SENHOR?

ADÃO UM HOMEM SÓ PRECISA DAS PERNAS PRA TROPEÇAR, MEU CARO. FOI AQUI, NESTE CHÃO PLANO E POLIDO. É, PARA NOS DERRUBAR, BASTA A PEDRA QUE CARREGAMOS DENTRO DE NÓS.

LUZ O SENHOR CARREGA O NOME, ADÃO, DAQUELE QUE NO PRINCÍPIO DAS COISAS FICOU FAMOSO POR CAUSA DE SUA QUEDA. POR ACASO O SENHOR TAMBÉM...

ADÃO TAMBÉM O QUÊ?

LUZ TERIA TAMBÉM O SENHOR COMETIDO UM PECADO SEMELHANTE?

ADÃO SEMELHANTE...BEM, EU...É... OLHA, EU TROPECEI AQUI E CAÍ. ESQUEÇA O RESTO.

LUZ CAIU MESMO?

ADÃO É. CAÍ. FOI UMA QUEDA RIDÍCULA.

LUZ COMO FOI?

ADÃO AGORA MESMO, DESCENDO DA CAMA. AINDA ENSAIAVA AS PRIMEIRAS PALAVRAS DA ORAÇÃO MATINAL, E QUIS POR BEM O SENHOR PUXAR-ME O PÉ DO CHÃO.

LUZ O ESQUERDO?

ADÃO ESQUERDO?...É. ISSO.

LUZ E POR QUE ENTÃO, SUA CARA ESTÁ TODA ARREBENTADA?

ADÃO CARA?

LUZ NÃO PERCEBEU?

ADÃO ORA, COMO NÃO IA PERCEBER? MAS DIGA LÁ, COMPADRE, COMO É QUE ESTÁ MINHA CARA?

LUZ PAVOROSA. TODA ESFOLADA. FALTANDO PEDAÇOS AQUI E ALI.

ADÃO VÁ PRO INFERNO!

LUZ COMPROVE. (PASSA-LHE UM ESPELHO).

ADÃO ESTÁ FEIO MESMO. E O NARIZ QUASE FOI JUNTO.

LUZ E O RABO DO OLHO?

ADÃO O RABO NÃO, MALANDRO!

LUZ OLHE O TALHO.

ADÃO O RABO NÃO.

LUZ DEVE TER SIDO FEITO POR UM GORILA.

ADÃO EU NEM SENTI.

LUZ É O QUE ACONTECE NO CALOR DA LUTA.

ADÃO SE EU LUTEI FOI COM A BOSTA DAQUELE PORTA LENHA ALI, NO CANTO DA LAREIRA. É ISSO MESMO, LEMBREI. PERDI O EQUILÍBRIO E COMO UM NÁUFRAGO AFOGADO EM PLENO AR, SEGUREI INSTINTIVAMENTE AS CALÇAS QUE SECAVAM NO PORTA LENHA E... CALMA, JÁ EXPLICO... LEMBREI. RASGOU-SE A CALÇA E EU RASGUEI A CARA NA BOSTA DO PORTA LENHA.

LUZ MAS E A PRIMEIRA QUEDA DE ADÃO? A DA CAMA, LEMBRA?

ADÃO VÁ PRO INFERNO.

DIGA LÁ, COMPADRE, O QUE TEMOS PRA HOJE?

LUZ AH, JÁ IA ME ESQUECENDO. PREPARE-SE PARA RECEBER UMA VISITA DA COMARCA.

ADÃO O QUÊ?

LUZ VAI CHEGAR UM JUIZ CORREGEDOR.

ADÃO QUEM?

LUZ O JUIZ WALTER ESTÁ INSPECIONANDO AS VARAS DISTRITAIS DA COMARCA, E CHEGA AQUI AINDA HOJE.

ADÃO HOJE? TEM CERTEZA?

LUZ TÃO CERTO QUANTO ESTOU VIVO. ONTEM ELE INSPECIONOU A VARA DE HOLLA, E DIZEM OS CAMPONESES QUE O CARRO DELE VEM DESABALADO PROS LADOS DE CÁ.

ADÃO HOJE!? UM CORREGEDOR DA COMARCA? HOJE?

LUZ ELE FOI À HOLLA, E QUEM SOBE A HOLLA, DESCE.

ADÃO CHEGA DE GRACINHA. NÃO ME VENHA COM HISTÓRIAS PARA BOI DORMIR.

LUZ MAS QUE DIABO. UM CAMPONÊS O VIU EM PESSOA.

ADÃO AH, VIU? ESSA GENTALHA É TÃO IMBECIL QUE NÃO DISTINGUE UMA CARA DE UMA BUNDA!

LUZ SE QUER DUVIDAR, DUVIDE ENTÃO.

ADÃO MAS COMO? ASSIM, SEM AVISAR?

LUZ ACORDE, COMPADRE. O ANTIGO CORREGEDOR JÁ SE FOI. AGORA TEMOS QUE LIDAR COM O JUIZ WALTER.

ADÃO E O QUE IMPORTA SE É WALTER, A MÃE JOANA OU A PUTA QUE O PARIU? ELE MESMO, QUANDO FOI NOMEADO, PRESTOU JURAMENTO COMO TODOS NÓS. NINGUÉM PODE EXERCER AS FUNÇÕES DE JUIZ SEM OBSERVAR A LEGISLAÇÃO EM VIGOR.

LUZ PODE SER, MAS ME DISSERAM QUE ONTEM ELE INSPECIONOU OS COFRES E OS ARQUIVOS DE HOLLA, E ACABOU EXONERANDO O JUIZ E O ESCRIVÃO.

ADÃO QUEM DISSE? O IMBECIL DO CAMPONÊS?

LUZ ELE MESMO. E DISSE MAIS. HOJE MESMO, QUANDO FORAM BUSCAR O JUIZ DE HOLLA, DETIDO EM PRISÃO DOMICILIAR, DESCOBRIRAM O INFELIZ ENFORCADO NUMA TRAVA DO CELEIRO. ACUDIRAM-NO COM TAL PRESTEZA E VIOLÊNCIA QUE O DESGRAÇADO NÃO MORREU.

ADÃO RESSUSCITOU.

LUZ COMO O SENHOR QUIZER. DE QUALQUER MANEIRA, UMA RESSURREIÇÃO NATIMORTA. JÁ NOMEARAM ATÉ O JUIZ QUE VAI SUBSTITUÍ-LO.

ADÃO O QUE É ISSO? COITADO. ERA UM DEVASSO DE PRIMEIRA, UM BOHÊMIO, UM BOM SUJEITO, EU GARANTO. LEVAVA A VIDA NA FARRA O POBREZINHO.

LUZ É POR ISSO QUE O CORREGEDOR AINDA NÃO CHEGOU. MAS, SEGUNDO O CAMPONÊS CHEGA ANTES DO MEIO DIA.

ADÃO MEIO DIA! MUITO BEM, COMPADRE, VAMOS VER AGORA O QUANTO VALE NOSSA AMIZADE, NÃO É? UMA MÃO LAVA A OUTRA, ENTENDEU? EU SEI QUE VOCÊ QUER SER JUIZ, E SERÁ, VOCÊ MERECE. MAS AINDA NÃO CHEGOU A SUA VEZ, ENTENDEU? NÃO VÁ COM MUITA SEDE AO POTE, HEIN?

LUZ QUE É ISSO, COMPADRE, EU?

ADÃO VOCÊ É DO TIPO QUE GOSTA DE UM DISCURSINHO SACANA, DE UMA FALA EMPOLADA. VAMOS LÁ, CONFESSE. VAI SER OUTRO DEMOSTENES, NÃO É? MAS ATÉ LÁ, VÁ COM CALMA, COMPREENDEU? ANTES DO QUE VOCÊ IMAGINA, EU LHE DOU UMA CHANCE DE USAR TODO ESSE POTENCIAL.

LUZ AH, TÁ BOM...

ADÃO O SILÊNCIO É UMA BENÇÃO, COMPADRE, CULTIVE-O. EU, COLUNA SOBRE A QUAL REPOUSA A BALANÇA DA JUSTIÇA, SABEREI RECOMPENSAR OS AMIGOS.

LUZ ORA, COMPADRE, QUE É ISSO? EU, JAMAIS...

ADÃO MUITO BEM, COMPARSA, CHEGA DE LERO LERO. VAMOS ATÉ OS ARQUIVOS TENTAR ARRUMAR A PAPELADA. AQUILO TUDO ESTÁ MAIS BAGUNÇADO QUE A TORRE DE BABEL.

CENA 2

CRIADO QUE DEUS ESTEJA CONVOSCO, JUIZ ADÃO. VENHO DA PARTE DO JUIZ CORREGEDOR WALTER, QUE MANDA DIZER QUE ESTÁ CHEGANDO.

ADÃO DEUS DO CÉU, JÁ TERMINOU A FUNÇÃO EM HOLLA?

CRIADO JÁ SIM, SENHOR. ELE ACABOU DE ACABAR.

ADÃO LUCY! ANA!

CRIADA 1 ESTOU AQUI, SENHOR.

ADÃO VÁ ASSUSTAR A VACA DA SUA AVÓ!

LUZ ANDE, VISTA AS CALÇAS DO JUIZ. E VOCÊ, VISTA O PALETÓ. NÃO, CRETINAS, NÃO É EM VOCÊS. É NO SENHOR JUIZ!

ADÃO MEU JABÔ! A CAPA! O COLARINHO!

CRIADA 1 MAS O COLETE NÃO VAI ANTES DO PALETÓ?

ADÃO VAI, TIRE O PALETÓ! ME DÊ O COLETE VAGABUNDA.

LUZ ...(PARA O CRIADO). SERÁ PARA NÓS UM PRAZER RECEBER O SR. CORREGEDOR. VÁ, E DIGA-LHE QUE ESTAMOS ANSIOSOS POR RECEBÊ-LO.

ADÃO NÃO! PELO AMOR DE DEUS! DIGA QUE O JUIZ ADÃO PEDE DESCULPA MAS...

LUZ QUE É ISSO?!

ADÃO AH, PRO INFERNO! ELE JÁ ESTÁ CHEGANDO!?

CRIADO AINDA ESTÁ NA ESTALAGEM, MANDOU CHAMAR UM FERREIRO PARA CONSERTAR-LHE O CARRO.

ADÃO ÓTIMO. PRESTE ATENÇÃO: VÁ E TRANSMITA-LHE MEUS MAIS RESPEITOSOS CUMPRIMENTOS.

CRIADO AO FERREIRO.

ADÃO AO SENHOR CORREGEDOR, IMBECIL. DIGA QUE HOJE SOFRI UM TERRÍVEL ACIDENTE QUASE FRATURANDO A CABEÇA E PERNAS. COMPROVE VOCÊ MESMO. ALÉM DO MAIS, CADA SUSTO QU LEVO AGE COMO UM PURGANTE NATURAL E NÃO DEVE ESTAR MUITO AGRADÁVEL FICAR AO MEU LADO.

CRIADO DE FATO.

ADÃO SENTIU? ENTÃO, DIGA QUE ESTOU DOENTE.

LUZ QUE É ISSO, NÃO SENHOR. VA LÁ, E DIGA QUE ESTAMOS ANSIOSOS POR...

ADÃO PRO INFERNO VOCÊS TODOS! QUEM METEU PURGANTE NO MEU CAFÉ?

LUZ O SENHOR PRECISA RECEBÊ-LO, ASSIM ELE VAI DESCONFIAR!

ADÃO ANDA LOGO LUCI. ANA, VOCÊ É LENTA FEITO UM CÁGADO!

CRIADAS ESTOU AQUI, SENHOR!

ADÃO CHEGA! QUE INFERNO! AJUDEM, FAÇAM ALGUMA COISA. VÃO ATÉ O ARQUIVO, TIREM DE LÁ OS QUEIJOS, OS SALAMES, AS

LINGUIÇAS E OS VINHOS. CORRA! CHEGA! NÃO VOCÊ, O CÁGADO! A OUTRA! TÔ FALANDO COM VOCÊ CÁGADO! (SAI A CRIADA 1)

CRIADA 2 É SÓ O SENHOR BANCAR O EDUCADO QUE TODO MUNDO ENTENDE.

ADÃO CALA A BOCA, CÁGADO INSÓLITO! VÁ BUSCAR MINHA PERUCA NA BIBLIOTECA! DEPRESSA! (SAI A CRIADA 2)

LUZ MAS POR QUE O SR. CORREGEDOR PRECISA CONSERTAR O CARRO?

CRIADO TAMANHA FOI A SUA PRESSA QUE DESPENCAMOS NUM BARRANCO DA ESTRADA.

ADÃO CATÁSTROFE! AS BOTAS NÃO ENTRAM, MEUS PÉS INCHARAM.

LUZ MAS NINGUÉM SE MACHUCOU?

CRIADO NADA SÉRIO, O SR. CORREGEDOR TORCEU O PULSO E TRINCOU-SE O EIXO.

ADÃO QUERIA QUE TIVESSE TORCIDO O PESCOÇO!

LUZ TORCEU O PULSO? MAS O FERREIRO, JÁ CHEGOU?

CRIADO SIM, PARA O EIXO?

LUZ O QUE?

ADÃO VOCÊ TÁ FALANDO DO DOUTOR?

LUZ O QUE?

CRIADO PARA CONSERTAR O EIXO?

ADÃO NÃO ESTÚPIDO! O PULSO!

CRIADO PERDÃO, COM LICENÇA. ESSE PESSOAL DEVE SER RETARDADO. (SAI O CRIADO)

LUZ EU ESTAVA PERGUNTANDO DO FERREIRO.

ADÃO EU SEI MUITO BEM O QUE VOCÊ QUERIA SABER.

LUZ COMO ASSIM?

ADÃO TE LIGA, O MANHOSO.

(VOLTA A CRIADA 1)

QUE ISSO, ANA?

CRIADA 1 LINGUIÇAS DE BRUNSWICK?

ADÃO SÃO AUTOS DE RESSARCIMENTO, INFELIZ. LEVE DE VOLTA PRO ARQUIVO.

CRIADA 1 AS LINGUIÇAS?

ADÃO NÃO! O PAPEL QUE VOCÊ EMBRULHOU SÃO AUTOS DE RESSARCIMENTO. ENERGÚMENA!

(ENTRA A CRIADA 2)

CRIADA 2 A PERUCA NÃO ESTÁ NA BIBLIOTECA, SENHOR.

ADÃO COMO NÃO?

CRIADA 2 O SENHOR ESQUECEU? ONTEM A NOITE, ÀS ONZE...

ADÃO ONTEM A NOITE O QUE? VÁ, FALE!

CRIADA 2 O SENHOR CHEGOU EM CASA SEM PERUCA.

ADÃO EU? SEM PERUCA?

CRIADA 2 PERFEITAMENTE. PALAVRA DE HONRA. O SENHOR CHEGOU DE CABEÇA PELADA, DIZENDO QUE TINHA CAÍDO. NÃO LEMBRA? EU ATÉ LAVEI A CABEÇA QUE FICOU TODA ESFOLADA DEPOIS DA...

ADÃO INSOLENTÉ!

CRIADA 1 É VERDADE, QUE EU VI.

ADÃO PAREM COM ISSO, NÃO MINTAM NA FRENTE DO ESCRIVÃO LUZ.

LUZ COMO É? ENTÃO A CABEÇA JÁ ESTAVA ESFOLADA ONTEM À NOITE.

ADÃO QUE É ISSO, FOI HOJE, JÁ FALEI. MACHUQUEI-ME HOJE. O PROBLEMA DA PERUCA FOI ONTEM. CHEGUEI ONTEM DE CHAPÉU E AS CRETINAS NÃO VIRAM A PERUCA. A CABEÇA QUE ELA LAVOU NÃO SEI QUAL FOI. É, VOCÊ! VÁ PRO INFERNO, INFELIZ! E VOCÊ, ANA, VÁ À CASA DO SACRISTÃO PEDIR EMPRESTADO A PERUCA DELE. DIGA QUE A PORCA DA GATA DEU A LUZ DENTRO DA MINHA. É, FOI ISSO, ME LEMBREI. A

PERUCA ESTÁ LÁ, EMBAIXO DA CAMA, IMUNDA, ABRIGANDO A PROLE DAQUELE ANIMAL ASQUEROSO.

LUZ GATA? QUE HISTÓRIA É ESSA?

ADÃO É, CINCO GATINHOS MALHADOS E UM BRANCO.

LUZ DENTRO DA PERUCA?

ADÃO POIS É, PENDUREI A PERUCA NA CABECEIRA DA CAMA, E SEI LÁ, DEVO TER SONHADO E ACABEI DERRUBANDO.

CRIADA 2 NA BOCA DA GATA...

ADÃO PERFEITAMENTE.

LUZ QUE DEU A LUZ DENTRO DELA EMBAIXO DA CAMA.

ADÃO NA BOCA NÃO.

CRIADA 2 COMO NÃO?

LUZ E COMO A PERUCA FOI PARAR EMBAIXO DA CAMA?

ADÃO A GATA ARRASTOU COM OS DENTES.

LUZ FOI O QUE EU DISSE.

ADÃO NÃO, HOJE DE MANHÃ QUANDO VI AQUILO, CHUTEI TUDO PRA BAIXO DA CAMA.

CRIADA 2 OS GATINHOS?

ADÃO NÃO, A PERUCA.

CRIADA 2 E LUZ AH, BOM.

ADÃO SABE COMO É, GATO DA CRIA EM QUALQUER LUGAR.

CRIADA 2 ENTÃO O SENHOR QUER QUE EU VÁ À CASA DO SACRISTÃO?

ADÃO SERÁ QUE EU FALO GRGO? E NÃO SE ESQUEÇA DE MANDAR LEMBRANÇAS PRA MULHER DELE, AQUELA BUCET... QUER DIZER, AQUELE BUSÍLIS NA VIDA DO POBRE SACRISTÃO. DIGA A LA QUE EU VOU LÁ ESTA NOITE DEVOLVER A PERUCA, MAS FAÇA COM QUE O BUSÍLIS DO SACRISTÃO NÃO SAIBA. ENTENDEU?

CRIADA 2 SIM SENHOR.

(CRIADA 2 SAI)

CENA 3

ADÃO LUZ, MEU AMIGO, MEUS PRESENTIMENTOS SÃO OS PIORES.

LUZ POR QUÊ?

ADÃO ESTÁ TUDO DE PERNAS PARA O AR. ALÉM DO MAIS, HOJE TEM AUDIÊNCIA, NÃO TEM?

LUZ TEM. OS QUEIXOSOS JÁ SE AMONTOAM À PORTA.

ADÃO HOJE SONHEI QUE ALGUÉM ME AGARRAVA E ME FORÇAVA A COMPARECER AO TRIBUNAL. O BIZARRO, É QUE EU IA SER JULGADO E AO MESMO TEMPO ERA O JUIZ. FICAVA LÁ, NA CADEIRA DO JUIZ, PROFERINDO COLÉRICOS PALAVRÕES CONTRA MINHA PRÓPRIA PESSOA. VAGABUNDO! SEM-VERGONHA! ACABEI ORDENANDO QUE O CARRASCO APLICASSE A MIM MESMO A PENA, UMA SURRA RETUMBANTE.

LUZ ENTÃO CONDENOU-SE A SI MESMO?

ADÃO FOI. DEPOIS EU, JUIZ E RÉU, TORNEI-ME DE NOVO UM SÓ, FUGI DE MEUS INCANSÁVEIS ALGÓZES E ACABEI CONDENADO A PASSAR A NOITE NA GAROA ATÉ O FIM DOS MEUS DIAS.

LUZ ESSE SONHO? O SENHOR ACHA QUE...

ADÃO VÁ PRO INFERNO! SONHO OU NÃO, ESTÃO TRAMANDO CONTRA O ADÃO.

LUZ ORA, QUE É ISSO? NÃO HÁ O QUE TEMER. CONDUZA A AUDIÊNCIA DE ACORDO COM AS REGRAS NA PRESENÇA DO CORREGEDOR, E VERÁ QUE TUDO NÃO PASSOU DE UM SONHO.

CENA 4

(ENTRA O CORREGEDOR WALTER)

WALTER DEUS O ABENÇOE JUIZ ADÃO.

ADÃO AH! JUIZ CORREGEDOR! BEM VINDO SEJA AO NOSSO REMANOSO VILAREJO, NÃO CONTÁVAMOS COM O JÚBILO DESSA VISITA. NEM EM ONHO PODERIA PROFETIZAR TAMANHA SATISFAÇÃO.

WALTER PERDOE-ME A CHEGADA REPENTINA, MAS TRATA-SE DE UM INCOMODO NECESSÁRIO. TENHO CERTEZA QUE AO FIM DO DIA ESSA MINHA TAREFA A SERVIÇO DA COMARCA MOSTRAR-SE-Á INÚTIL E NOS DESPEDIREMOS CORDIALMENTE. VOSSA EXCELÊNCIA DEVE SABER QUE A CORTE SUPREMA PRETENDE APERFEIÇOAR AS JURISDIÇÕES RURAIS, QUE TÊM PROVADO SER, CONVENHAMOS, PROBLEMÁTICAS. ALGUNS ABUSOS PRECISAM SER REFREADOS. O RIGOR DA PUNIÇÃO, ENTRETANTO, NÃO CABE A MIM. ESTOU AQUI APENAS PARA OBSERVAR. ESTEJA CERTO DE QUE ME FARÁ MUITO FELIZ ENCONTRAR A SITUAÇÃO LOCAL NUMA CONDIÇÃO MERAMENTE RAZOÁVEL.

ADÃO NOBRE COLEGA, FORAM CONSIDERAÇÕES BRILHANTES, QUE DEVEM RECEBER OS PROTESTOS DE NOSSA PROFUNDA ADMIRAÇÃO. CERTAMENTE, VOSSA EXCELÊNCIA ENCONTRARÁ UM OU OUTRO ELEMENTO CENSURÁVEL EM NOSSAS INSTITUIÇÕES. AFINAL, VOSSA EXCELÊNCIA SABE, ELAS DATAM DA ÉPOCA DO VENERÁVEL CARLOS V. ESCLAREÇA POIS, EMINENTÍSSIMO COLEGA, NOSSA JUSTIÇA. LANCE A LUZ SOBRE NOSSO DIREITO. TUDO QUE SOLICITAMOS É SUA COMPLACÊNCIA, POIS CONFESSAMO-NOS INCAPAZES DE IMAGINAR SEQUER O QUE ESPERA DE NÓS.

WALTER É VERDADE, CARECEMOS EM NOSSA NAÇÃO DE LEGISLAÇÃO ESCRITA, AINDA QUE ABUNDEM REGULAMENTOS LOCAIS, O QUE FAZ IMPERATIVA ESSA AÇÃO POR PARTE DA COMARCA NO SENTIDO DE... PENEIRÁ-LOS, VAMOS DIZER ASSIM.

ADÃO PENEIRAR INCANSAVELMENTE, LANÇANDO AO LIXO O REBOTALHO.

WALTER ESSE É O ESCRIVÃO?

LUZ LUZ, UM SEU CRIADO. EM PENTECOSTES, FARÁ NOVE ANOS QUE SIRVO NESTE TRIBUNAL.

ADÃO (TRAZENDO UMA CADEIRA). SENTE-SE.

WALTER ORA, QUE É ISSO.

ADÃO ENTÃO VOSSA EXCELÊNCIA VEM DE HOLLA?

WALTER MAS COMO SABE?

ADÃO COMO?... POR SEU CRIADO.

LUZ E ATRAVÉS DE UM CAMPONÊS DE HOLLA.

WALTER POIS ENTÃO, UM LAMENTÁVEL INCIDENTE VEIO A ALTERAR TANTO NOSSA PONTUALIDADE QUANTO NOSSO BOM HUMOR, ESTADO DE ESPÍRITO INDISPENSÁVEL EM DIAS DE INSPEÇÃO. SUPONHO QUE TENHAM SIDO INFORMADOS.

ADÃO E SERÁ VERDADE, SR. CORREGEDOR, QUE O JUIZ DE HOLLA, O DR. PIFOU, TERIA SE ENFORCADO NAS TRAVAS DO SEU CELEIRO, POR CAUSA DOS RESULTADOS DESSA INSPEÇÃO?

WALTER PIOR. O QUE A PRINCÍPIO PARECIA UM MERO CASO DE NEGLIGÊNCIA, AGORA SE CONFIGURA, TUDO INDICA, NUM CASO DE CORRUPÇÃO ATIVA E FORMAÇÃO DE QUADRILHA. VOSSA EXCELÊNCIA SABE QUE A LEI É RIGOROSA NESSES CASOS. A PROPÓSITO, QUANTOS COFRES TEMOS POR AQUI?

ADÃO CINCO, A SUA INTEIRA DISPOSIÇÃO.

WALTER CINCO? COMO CINCO? PENSEI QUE FOSSEM QUATRO.

ADÃO É QUE VOSSA EXCELÊNCIA SE ESQUECE DO COFRE DESTINADO A RECEITA DA COLETA CONTRA AS INUNDAÇÕES DO RENO.

WALTER INUNDAÇÕES DO RENO? O RENO AQUI NÃO TRANSBORDA, E NÃO POSSO ATINAR A... MAS VÁ LÁ. ENTÃO HOJE TEMOS AUDIÊNCIA?

ADÃO HOJE?

LUZ ISSO, A PRIMEIRA AUDIÊNCIA DA SEMANA.

WALTER DEVEM SER AS PESSOAS QUE SE ENCONTRAM AGLOMERADAS À PORTA.

ADÃO SÃO SÓ...

LUZ OS QUEIXOSOS. JÁ REUNIDOS PARA O INÍCIO DA AUDIÊNCIA.

WALTER ÓTIMO. POR FAVOR, QUE ELES ENTREM. SERÁ MUITO FÁCIL LEVANTAR UM QUADRO DA SITUAÇÃO DO LOCAL ASSISTINDO AOS TRABALHOS. UMA VEZ RESOLVIDO ESSE PROCESSO, PROSSEGUIREMOS COM A INSPEÇÃO DOS COFRES E ARQUIVOS.

ADÃO COMO VOSSA EXCELÊNCIA DESEJAR.

CENA 5

CRIADA 2 A MULHER DO SACRISTÃO MANDOU DIZER QUE TUDO BEM, MAS QUE NÃO PODE EMPRESTAR A PERUCA.

ADÃO COMO NÃO PODE?

CRIADA 2 DISSE QUE O SACRISTÃO PRECISA DA PERUCA POR CAUSA DO SERMÃO. E QUE A OUTRA ESTÁ TÃO DESGRENHADA QUE VAI AINDA HOJE AO PERUQUEIRO.

ADÃO INFERNO! PERDÃO, EXCELÊNCIA, MAS UM LAMENTÁVEL INCIDENTE IMPEDE-ME HOJE DE USAR QUALQUER UMA DAS MINHAS PERUCAS. VIM SABER AGORA QUE UMA TERCEIRA NÃO ESTÁ DISPONÍVEL, PORTANTO TEREI QUE PRESIDIR A SEÇÃO À CALVA.

WALTER À CALVA?

ADÃO CARECA! ISSO ABALA, CONFESSO, MINHAS CONVICÇÕES NA QUALIDADE DE JUIZ. MAS QUEM SABE TALVEZ NA CHÁCARA?

TODOS CHÁCARA?

ADÃO ÀS VEZES O CAPATAZ EMPRESTA.

WALTER ACHO IMPOSSÍVEL.

ADÃO TEM RAZÃO.

WALTER TALVEZ O PASTOR.

ADÃO É, O PASTOR.

WALTER OU O PRECEPTOR.

ADÃO DESDE A IMPLEMENTAÇÃO DA LEI QUE SUSPENDE O PAGAMENTO DO DÍZIMO, QUE NÃO POSSO CONTAR COM NENHUM DOS DOIS.

WALTER COMO ENTÃO, SENHOR JUIZ. E A AUDIÊNCIA? NÃO PODEMOS ESPERAR ATÉ QUE SEUS CABELOS CRESÇAM.

ADÃO MANDAREI UM CRIADO ATÉ A CHÁCARA.

WALTER MAS NÃO FICA LONGE ESSA CHÁCARA?

ADÃO O QUE É ISSO, UMA MEIA HORA.

WALTER MEIA HORA? NÃO, JÁ ESTAMOS ATRASADOS PARA O INÍCIO DA SEÇÃO. ACELERADO. AINDA HOJE QUERO INSPECIONAR OUTRA VARA.

ADÃO COMEÇEMOS ENTÃO.

WALTER MAS QUE FIASCO. ONDE RAIOS FORAM PARAR ESSAS PERUCAS. BEM, COMPONHA-SE SENHOR JUIZ, TENHO PRESSA.

ADÃO SERÁ QUE ANTES VOSSA EXCELÊNCIA NÃO ME ACOMPANHARIA NUM LANCHE? POSSO PEDIR UMAS LINGÜIÇAS DE BRUNSWICK E UMA AGUARDENTE DE DANTZIG.

WALTER POR FAVOR, PROSSIGAMOS.

ADÃO NÃO VÁ FAZER CERIMÔNIA.

WALTER POR FAVOR, PROSSIGAMOS. EU JÁ ALMOÇEI. NÃO PERCA NOSSO TEMPO.

ADÃO ÀS SUAS ORDENS.

WALTER O SENHOR ESTÁ BEM MACHUCADO. O QUE FOI, UM TOMBO?

ADÃO UM TOMBO ESPETACULAR. HOJE DE MANHÃ.

WALTER SINTO MUITO. ESPERO QUE NÃO TENHAM OCORRIDO MAIORES CONSEQUÊNCIAS.

ADÃO NADA QUE POSSA IMPEDIR-ME DE REALIZAR MINHAS FUNÇÕES.

WALTER COMEÇEMOS ENTÃO.

ADÃO QUE ENTREM OS QUEIXOSOS.

(SAEM)

CENA 6

(ENTRAM MARTA, EVA, JUSTO E VEIT. WALTER E LUZ NO FUNDO)

MARTA VOCÊS ME PAGAM DESGRAÇADOS.

MARTA NÃO VÃO ACHANDO QUE PODEM QUEBRAR MINHA BILHA SEM SOFRER AS CONSEQUÊNCIAS.

VEIT CALMA, DONA MARTA. TUDO SERÁ RESOLVIDO NO TRIBUNAL.

MARTA RESOLVIDO. MAS QUE BOBAGEM. NÃO SE RESOLVE UMA BILHA QUEBRADA. QUEBROU, ACABOU. NÃO TEM VOLTA. NENHUMA DECISÃO SERÁ CAPAZ DE JUNTAR O QUE ESTÁ DESPEDAÇADO.

VEIT SE A SENHORA PUDER PROVAR ALGUMA COISA. EU REPONHO A BILHA, CERTO?

MARTA REPÕE A BILHA? NÃO HÁ COMO.

VEIT CALMA, DONA MARTA. NÃO HÁ O QUE SE POSSA FAZER. MAS SE UM DE NÓS QUEBROU A BILHA, A SENHORA DEVE SER INDENIZADA.

MARTA INDENIZADA? PARECE QUE EU ESTOU FALANDO COM UM ANIMAL DE CHIFRE. POR ACASO UM TRIBUNAL É UMA OLARIA? E OS JUIZES VEM AQUI VESTIDINHOS EM AVENTAIS E BOTAM A BILHA NO FORNO E PRONTO? INDENIZADA!

JUSTO DEIXA ELA PAI. MEGERA! EU SEI MUITO BEM QUE ELA BERRA NÃO É POR CAUSA DA BILHA QUEBRADA, COISA NENHUMA! É POR CAUSA DO CASAMENTO, QUE ELA QUER QUE ACONTEÇA DE TODO JEITO. MAS EU JURO D PÉ JUNTO: MALDITO SEJA EU SE CASAR COM ESSE XIMBÓ!

MARTA PRETENSIOSO. MALCRIADO. ESSE CASAMENTO NÃO VALIA NEM OS CACOS DA MINHA BILHA. MESMO QUE FOSSE SER O CASAMENTO DO SÉCULO. SE A MINHA BILHA ESTIVESSE INTACTA COMO ESTAVA ONTEM NO PARAPEITO, EU MESMA A ESTOURAVA NA SUA CABEÇA. CASAMENTO!

EVA JOSÉ! MEU BOM JOSÉ!

JUSTO SAI DA MINHA FRENTE!

EVA EU IMPLORO!

JUSTO XIMBÓ! NÃO VOU CONTAR NADA.

EVA OLHOS NOS OLHOS, QUERO VER O QUE VOCÊ DIZ.

JUSTO NADA!

EVA OH, JOSÉ! VOCÊ FOI CONVOCADO. VAI SABER, DEPOIS QUE VOCÊ PEGAR NO MOSQUETE, QUANDO É QUE EU VOU VÊ-LO DE NOVO? EU SEI QUE ESTAMOS EM GUERRA, E QUE É PRA LÁ QUE VOCÊ VAI. NÃO ME DEIXE ASSIM, CHEIO DE RANCOR.

JUSTO RANCOR? NÃO. QUE É ISSO? QUE DEUS A FAÇA FELIZ. EU, SE VOLTAR DA GUERRA COM SAÚDE, PEITO CHEIO DE MEDALHA, OU COM OITENTA ANOS E O PÉ NA COVA, A CHAMAREI DE XIMBÓ! ALIÁS, ISSO O JUIZ VAI SABER JÁ, JÁ.

MARTA PARE COM ISSO! CHEGA! VAI SE DEIXAR INSULTAR POR ESSE DESGRAÇADO. DEVIA CASAR COM O CABO, HOMEM HONRADO AINDA QUE PERNETA. PELO MENOS COMANDA O REGIMENTO ENFRENTANDO O PERIGO. ESSE COVARDÃO AÍ NÃO PRESTA PRA NADA. QUERIA DAR UMA SURRA NELE PRA VER SE ABAIXAVA O TOPETE QUE QUEBROU A MINHA BILHA.

EVA MÃE ESQUEÇA ESSA BILHA. VAMOS ACHAR UM ARTESÃO QUE CONSERTE ELA PARA A SENHORA. SE NÃO TIVER JEITO, EU COMPRO UMA NOVA COM AS MINHAS ECONOMIAS. MESMO QUE FOSSE UMA BILHA DO TEMPO DE HERODES, NÃO MERECEIA TANTO ESTARDALHAÇO.

MARTA VOCÊ É BURRA, EVA. PRETENDE SER CONDENADA PUBLICAMENTE? ACHA QUE REMORÇOS E PENITÊNCIAS VÃO SALVAR SUA REPUTAÇÃO? ELA SE QUEBROU COM A BILHA! TODA CIDADE SABIA QUE ESSA BILHA NA JANELA ERA O SEU CERTIFICADO DE PUREZA. SE BEM QUE DEUS, VOCÊ E EU SABEMOS QUE NADA ACONTECEU. O JUIZ SERÁ O ARTESÃO QUE CONSERTARÁ NOSSA BILHA. ESSE MARGINAL VAI SER PRESO, TORTURADO PELA POLÍCIA E JOGADO NA FOGUEIRA. DESGRAÇADO! SÓ O CALOR DO FOGO PODE LIMPAR SUA HONRA E REFAZER NOSSA BILHA.

CENA 7

ADÃO (À PARTE). EVINHA? E O ANIMAL DO ZÉ JUSTO! INFERNO! A QUADRILHA TODA. SERÁ QUE VIERAM ME DENUNCIAR PRA MIM MESMO?

EVA POR FAVOR, MAMÃE, EU IMPLORO, VAMOS ESQUECER TUDO.

ADÃO COMPADRE, DIGA LÁ. O QUE ELES MANDAM?

LUZ SEI LÁ. TANTO BARULHO POR CAUSA DE MESQUINHARIA. ACHO QUE ALGUÉM QUEBROU UMA BILHA.

ADÃO A BILHA! E ENTÃO, QUEM QUEBROU A BILHA?

LUZ QUEM QUEBROU?

ADÃO É COMPADRE, QUEM QUEBROU.

LUZ CALMA QUE LOGO SABEREMOS. SENTE-SE.

ADÃO (SORRATEIRO). EVINHA...

EVA ME ESQUEÇA!

ADÃO UMA PALAVRINHA.

EVA NÃO QUERO OUVIR.

ADÃO QUE É TUDO ISSO?

EVA JÁ DISSE, ME ESQUEÇA!

ADÃO EVINHA, POR FAVOR. DO QUE SE TRATA?

EVA SERÁ QUE VOCÊ É SURDO, ME ESQUEÇA!

ADÃO (PARA LUZ). POR FAVOR, COMPADRE. NÃO ESTOU PASSANDO BEM. A FERIDA NA CANELA ESTÁ ME DANDO NÁUSEAS. PRECISO ME DEITAR.

LUZ DEITAR-SE, NÃO SEJA LOUCO!

ADÃO MAS EU PRECISO VOMITAR!

LUZ O SENHOR ESTÁ LOUCO? QUER TESTAR O BOM HUMOR DO CORREGEDOR? O QUE O COMPADRE TEM HOJE?

ADÃO (PARA EVA). EVINHA, EU SUPLICO. PELAS CHAGAS DE CRISTO, POR QUE ESTÃO AQUI?

EVA JÁ, JÁ VOCÊ FICA SABENDO.

ADÃO SERÁ QUE É SÓ POR CAUSA DAQUELA BILHA QUEBRADA QUE...

EVA É! SÓ POR CAUSA DA BILHA QUEBRADA.

ADÃO TEM CERTEZA QUE NÃO É MAIS NADA?

EVA JÁ DISSE, ME ESQUEÇA. ME DEIXE EM PAZ!

ADÃO ORA EVINHA, POR DEUS, ME ESCUTE.

EVA DESCARADO!

ADÃO EVINHA, JUÍZO. O OFÍCIO ESTÁ AQUI COMIGO. O DA CONVOCAÇÃO DE JOSÉ JUSTO TUMPEL. ESCUTE O BARULHINHO. CUIDADO HEIN, DAQUI A UM ANO EU DEIXO VOCÊ VIR BUSCÁ-LO, CADA NOITE UM PEDACINHO, PARA COM ELES FAZER O MOLDE DA ROUPA DE LUTO QUE VOCÊ VAI PRECISAR QUANDO SOUBER QUE ZÉZINHO MORREU NA BATALHA DE FEBRE AMARELHA, ESCARLATINA OU TRAUMÁTICA.

WALTER EXCELÊNCIA, NÃO É RECOMENDÁVEL MANTER CONVERSACÕES COM OS QUEIXOSOS ANTES DA AUDIÊNCIA. POR FAVOR, OCUPE O SEU LUGAR PARA O PROSSEGUIMENTO DOS TRABALHOS.

ADÃO O QUE ELE DISSE? O QUE ORDENA VOSSA EXCELÊNCIA?

WALTER DISSE ALTO E BOM SOM, E O REPITO, QUE NÃO É LÍCITO MANTER COLÓQUIO SUSPEITOSO COM AS PARTES LITIGANTES ANTES DA AUDIÊNCIA. OCUPE O SEU LUGAR E INTERROGUE OS QUEIXOSOS PUBLICAMENTE, COMO É DE PRAXE.

ADÃO (À PARTE). INFERNO! PRECISO ME LIVRAR DESTE ENCOSTO. OUVI MESMO ALGUMA COISA QUEBRANDO QUANDO IA SAÍNDO.

LUZ (ASSUSTANDO-O). JUIZ, FOI O DR....

ADÃO EU? POR MINHA HONRA, NÃO! A BILHA ESTAVA FIRME COMO UMA ROCHA. TALVEZ UM BOI...

LUZ COMO É?

ADÃO COMO É O QUE?

LUZ EU PERGUNTEI...

ADÃO PERGUNTOU SE EU...

LUZ SE TINHA OUVIDO SUA EXCELÊNCIA CHAMAR.

ADÃO MAS EU ACHEI... QUEM CHAMOU?

LUZ O SR. CORREGEDOR.

ADÃO QUE ELE VÁ COM VOCÊ PRO INFERNO! CHEGA, MEU DEUS! POUPE VOSSO FILHO ADÃO DE MAIS ESTA QUEDA. ENTÃO VOSSA EXCELÊNCIA RECLAMA O INÍCIO IN=MEDIATO DA AUDIÊNCIA?

WALTER MUITO ME ESTRANHA TODA ESTA DESATENÇÃO. O QUE ESTÁ HAVENDO COM O SENHOR?

ADÃO PERDÃO. É QUE COMPREI DE UM MASCATE UMA GALINHA D'ANGOLA COM GÔGO, (LUZ – GÔGO?) PIGARRO. O CASO É QUE EU QUERIA ENGORDÁ-LA, SABE, E COMO NÃO ENTENDO DESSES ASSUNTOS, ESTAVA AQUI ACONSELHANDO-ME COM A MOÇA. SOU UM INCAPAZ QUANDO SE TRATA DE MALTRATAR OS BICHINHOS. AS MINHAS GALINHYAS EU CHAMO DE FILHAS, PRO SENHOR TER UMA IDÉIA.

WALTER SENTE-SE! OUÇAMOS O DEPOIMENTO DO QUEIXOSO! REDIJA OS AUTOS, SENHOR ESCRIVÃO.

ADÃO VOSSA EXCELÊNCIA ESCOLHE A VIA PROCESSUAL OFICIAL, OU A DE HÁBITO NESSA JURISDIÇÃO?

WALTER A OFICIAL, COMO É DE HÁBITO NESTA JURISDIÇÃO.

ADÃO MUITO BEM, AQUI ESTAMOS PARA SERVÍ-LO. ESTÁ PREPARADO SENHOR ESCRIVÃO?

LUZ ÀS SUAS ORDENS.

ADÃO QUE SIGA SEU CURSO A JUSTIÇA! APROXIME-SE O QUEIXOSO!

MARTA AQUI ESTOU, EXCELÊNCIA.

ADÃO QUEM É A SENHORA?

MARTA EU?

ADÃO QUEM É A SENHORA?

MARTA QUEM, EU?

ADÃO NOME, PROFISSÃO, ESTADO CIVIL, REGISTRO GERAL E DOMICÍLIO.

MARTA O SENHOR ESTÁ BRINCANDO COMIGO?

ADÃO BRINCANDO? EU ESTOU AQUI REPRESENTANDO NOSSO MAGNÍFICO PODER JUDICIÁRIO DONA MARTA, E ELE PRECISA SABER QUEM É A SENHORA.

LUZ (A MEIA VOZ). DEIXE ISSO PRA LÁ, ORA.

MARTA QUER DIZER QUE NÃO É O SENHOR AQUELE QUE CHEGA AOS DOMINGOS NA CHÁCARA ENFIANDO O NARIZ NA MINHA JANELA?

WALTER CONHECE ESTA SENHORA?

ADÃO MORA AQUI PERTO, NA PRIMEIRA CURVA DO CAMINHO DO VALE. É VIÚVA DO PORTEIRO DO PALÁCIO. HOJE EM DIA É UMA DE NOSSAS MAIS CONCEITUADAS PARTEIRAS...

WALTER SE VOSSA EXCELÊNCIA ESTÁ TÃO BEM INFORMADO, PARA QUE ESTAS INDAGAÇÕES DESNECESSÁRIAS? AO NOME DA QUEIXOSA ACRESCENTE SIMPLEMENTE “NOTÓRIA DESTE TRIBUNAL”.

ADÃO ESTOU VENDO QUE VOSSA EXCELÊNCIA NÃO É CHEGADO ÀS FORMALIDADES. (PARA LUZ). EFETUE AS INDICAÇÕES DO SENHOR CORREGEDOR.

WALTER PROSSIGAM PARA AS CAUSAS DO LITÍGIO.

ADÃO JÁ?

WALTER SIM, OS MOTIVOS DA QUEIXA.

ADÃO PROSSIGAMOS ENTÃO COMO ANTERIORMENTE. TRATA-SE ENTÃO DE UMA CABAÇA, COM PERDÃO DA PALAVRA.

WALTER CABAÇA?

ADÃO UMA BILHA. VAMOS LÁ, REGISTRE: UMA CABAÇA, OU MELHOR, UMA BILHA, “NOTÓRIA DESSE TRIBUNAL”.

LUZ MAS COMO O SENHOR SABE...

ADÃO REGISTRE! NÃO É UMA BILHA, DONA MARTA?

MARTA ISSO. AQUI ESTÁ ELA.

ADÃO VIU?

MARTA ELA SE QUEBROU.

ADÃO E FOI O MARGINAL ALÍ, CORRETO? (APONTANDO JUSTO).

MARTA É, FOI O MARGINAL ALÍ.

ADÃO (À PARTE). PRONTO, ESTOU SALVO.

JUSTO NÃO É VERDADE, EXCELÊNCIA.

ADÃO (À PARTE). INFERNO!

JUSTO É MENTIRA!

ADÃO CALADO, IMBECIL! ESTÁ VESTINDO A CARAPUÇA, É? REGISTRE, SENHOR ESCRIVÃO: A BILHA, E O NOME DAQUELE QUE A QUEBROU. ESTÁ ENCERRADA A SESSÃO!

WALTER DATA VÊNIA, EXCELÊNCIA, MAS PARECEU-ME UM VEREDITO INDUZIDO.

ADÃO COMO ASSIM?

LUZ MAS E AS FORMALIDADES?

ADÃO MAS COMO EU DISSE, O SENHOR CORREGEDOR AQUI NÃO GOSTA DE FORMALIDADES.

WALTER EXCELÊNCIA, PENSO QUE O SENHOR NÃO CONHECE O PROCESSO LEGAL DEVE RETIRAR-SE. TALVEZ O ESCRIVÃO POSSA PRESIDIR A SESSÃO.

ADÃO MAS ESTOU JULGANDO CONFORME O HÁBITO EM NOSSA JURISDIÇÃO, COMO PEDIU VOSSA EXCELÊNCIA.

WALTER EU?

ADÃO PEDIU.

WALTER ORDENEI QUE PROCEDESSE DE ACORDO COM AS NORMAS OFICIAIS, CERTO DE QUE ELAS SÃO HÁBITO AQUI COMO EM TODO PAÍS.

ADÃO DATA MÁXIMA VÊNIA! NÃO É MINHA INTENÇÃO CONTRADIZÊ-LO, MAS TEMOS EM NOSSA JURISDIÇÃO, ESTATUTOS JURISPRUDENCIAIS QUE NÃO SE ENCONTRAM CONVERTIDO EM LEI POSITIVA, LEGADOS DA NOSSA TRADIÇÃO ORAL. ESTOU, CONTUDO, INTEIRAMENTE A PAR DAS NORMAS OFICIAIS SUPRACITADAS POR VOSSA EXCELÊNCIA, E NÃO ME FAREI DE ROGADO EM PROCEDER ASSIM OU ASSADO.

WALTER O SENHOR ESTÁ COMEÇANDO A ME IRRITAR! VAMOS LÁ, REINICIE A AUDIÊNCIA.

ADÃO PERCEBERÁ NOSSO DOMÍNIO DO PROCESSO. DONA MARTA, APRESENTE A QUEIXA.

MARTA COMO O SENHOR PERCEBEU, A QUEIXA REFERE-SE A BILHA. MAS ANTES DE RELATAR O INCIDENTE, PERMITA ALGUMAS CONSIDERAÇÕES À RESPEITO DO VALOR QUE TINHA ESTA BILHA.

ADÃO PROSSIGA.

MARTA ESTÃO VENDENDO ESTA BILHA? ESTÃO VENDENDO ESTA BILHA?

ADÃO ESTAMOS VENDENDO ESTA BILHA!

MARTA EU NÃO VEJO NADA. O QUE OS SENHORES VÊEM, É O QUE SOBROU DELA. SENHORES, A MAIS BELA DAS BILHAS FOI QUEBRADA. AQUI, ESTAVA O IMPERADOR FELIPE DA ESPANHA. AQUI, EM TRAJES DE GALA, DO IMPERADOR CARLOS V, VEMOS APENAS OS PÉS. QUEBROU-SE TAMBÉM ACENA EM QUE FELIPE RECEBIA A COROA. AQUI, AS RAINHAS DE FRANÇA E HUNGRIA ENXUGAVAM AS LÁGRIMAS. ELAS AGORA CHORAM A PRÓPRIA DESTRUÇÃO, POIS RESTARAM-LHES APENAS OS LENÇOS. AQUI, NO MEIO DOS CORTESÃOS, O DUQUE FELIZBERTO, PERDOADO PELO REI. TODOS DE ESPADA EM PUNHO. AQUI, HAVIA O ARCEBISPO DE ARRÁS USANDO A SANTA MITRA. DESSE O DIABO SÓ NÃO LEVOU A SOMBRA. AO FUNDO, SOLDADOS EM FORMAÇÃO, EMPUNHANDO LANÇAS E ARCOS. AQUI, VEJAM, HAVIA O MERCADO EM BRUXELAS...

ADÃO CHEGA DE EXPLICAÇÕES! O QUE NOS INTERESSA NA FILHA, OU NA BILHA, SÃO OS CACOS, NÃO O REI E OS OUTROS QUE ANDAVAM POR LÁ.

MARTA PERDÃO, A BELEZA DA BILHA É FUNDAMENTAL PARA SE ESCLARECER O CASO. CHILDERICO, O CALDEREIRO, FOI UM DE SEUS PRIMEIROS DONOS, OBTENDO-A QUANDO DA OCUPAÇÃO DE BRUXELAS PELO PRÍNCIPE ORANGE E SEUS CORSÁRIOS, NA OCASIÃO, ELE A ROUBOU DE UM ESPANHOL QUE SE PREPARAVA PARA METER NELA, VEJAM SÓ, VINHO.

ADÃO GRANDE CALDEREIRO.

MARTA DEPOIS, PASSOU PARA O COVEIRO, O LOUVADEUS, HOMEM DISTINTO, QUE SÓ A LEVOU A BOCA TRÊS VEZES. A PRIMEIRA FOI QUANDO CASOU, AOS SESSENTA ANOS. A SEGUNDA QUANDO SUA ESPOSA DEU-LHE O PRIMOGÊNITO, E A TERCEIRA QUANDO ELA MORREU, DEIXANDO-LHE QUINZE FILHOS.

ADÃO NADA MAL, HEIN?

MARTA DEPOIS, PERTENCEU A UM ALFAIATE DE TIRLEMONT, CHAMADO Zaqueu, POR QUE QUANDO OS FRANCESES PILHARAM A CIDADE, O COVEIRO PULOU A JANELA AGARRADO A BILHA, QUE CONSERVOU-SE INTACTA, ENQUANTO O POBRE QUEBRAVA O PESCOÇO.

ADÃO REUMINDO DONA MARTA.

MARTA DEPOIS, NO INCÊNDIO, EM 66, QUANDO JÁ PERTENCIA AO MEU FALECIDO MARIDO, QUE DEUS O TENHA...

ADÃO PRO INFERNO, MULHER! CHEGA!

MARTA RECLAMO MEU DIREITO DE FALAR! SE NÃO ME DEIXAM FALAR AQUI, PROCURO OUTRO TRIBUNAL.

WALTER FALE, MAS COISAS QUE VENHAM AO CASO. DIGA APENAS QUE A BILHATINHA UM ENORME VALOR SENTIMENTAL, ISTO BASTA.

MARTA BASTE OU NÃO BASTE, SÓ SEI QUE PARA FALAR DA QUEIXA, PRECISO EXPLICAR A SITUAÇÃO.

WALTER MUITO BEM, VAMOS LÁ. O QUE ACONTECEU COM A BILHA? O QUE ACONTECEU A ELA NO INCÊNDIO DE 66? O QUE ACONTECEU?

MARTA O QUE ACONTECEU? NADA. NÃO ACONTECEU COM NADA EM 66, CERCADA PELAS CHAMAS, A BILHA PERMANECEU INTACTA, E NA MANHÃ SEGUINTE. ACHEI-A ENTRE AS CINZAS, RELUZENTE COMO QUANDO SAIU NA OLARIA.

WALTER POIS BEM, AGORA CONHECEMOS A BILHA, ALGO MAIS A ACRESCENTAR?

MARTA TENHO! ESTA BILHA AQUI. ESTA BILHA, AINDA QUE QUEBRADA, VALE MAIS QUE UMA NOVA. ESTA BILHA, QUE SERVIU AOS LÁBIOS DE REIS E RAINHAS, SENHORES, JUÍZES, PRESENTES, ESTA BILHA ESTE MARGINAL ME QUEBROU!

ADÃO QUEM FOI?

MARTA ESTE AÍ, O ZÉ JUSTO.

JUSTO MENTIRA, MERETÍSSIMO.

ADÃO CALE A BOCA, MARGINAL. ESPERE A SUA VEZ. FOI TUDO REGISTRADO NOS AUTOS?

LUZ SIM, SENHOR.

ADÃO PROSSIGA COM OS FATOS, DONA MARTA.

MARTA ACONTECEU ONTEM, ÀS ONZE HORAS.

ADÃO QUANDO?

MARTA ONZE.

ADÃO DA MANHÃ?

MARTA PERDÃO, DA NOITE. JÁ ESTAVA DEITADA QUANDO COMECEI A OUVIR UMA VOZ DE HOMEM VINDA DO QUARTO DAMINHA FILHA. ASSUSTEI-ME, DESCI CORRENDO AS ESCADAS E ENCONTREI ARROMBADA A PORTA DO QUARTO. ENTREI NO MEIO DO TUMULTO E O QUE VI? MINHA BILHA ARREBENTADA NO MEIO DO QUARTO, MINHA FILHA ESPAVORADA E O COVARDÃO AÍ ENLOUQUECIDO.

ADÃO CACETA!

MARTA O QUE?

ADÃO MAS QUE COISA, DONA MARTA.

MARTA FIQUEI UMA FERA. PERGUNTEI O QUE O MARGINAL ESTAVA FAZENDO EM MINHA CASA, ÀQUELAS HORAS, QUEBRANDO MINHA BILHA, POR QUE ESTAVA TÃO FURIOSO. SABE O QUE ELE RESPONDEU? SE ESTE BANDIDO NÃO FOR PUNIDO AQUI, HOJE, NÃO DURMO MAIS TRANQUILA. TEVE A CORAGEM DE DIZER QUE FOI UM OUTRO QUE DERRUBOU A BILHA DO BATENTE. E QUE O TAL FUGIU QUANDO ELE ENTROU. DEPOIS PASSOU A XINGAR A POBREZINHA.

ADÃO MAS QUE DESCULPA ESFARRAPADA. PROSSIGA.

MARTA OLHEI PRA MENINA, PÁLIDA COMO UM DEFUNTO E PERGUNTEI: EVA! FOI UM OUTRO? E ELA RESPONDEU: JESUS, MARIA, JOSÉ, QUEM PODERIA TER SIDO? FOI ELE! E ME JUROU QUE TINHA SIDO O MARGINAL.

EVA JUREI, EU? QUE QUE EU JUREI? NÃO JUREI NADA.

MARTA EVA!!!

EVA ISSO NÃO É VERDADE!

JUSTO TÁ VENDENDO?

ADÃO CALE A BOCA, CACHORRO IMUNDO. OU VAMOS PRECISAR ESMURRAR SUA CARINHA PARA AMANSÁ-LO? VAI CHEGAR SUA VEZ. POR ENQUANTO, CALADO.

MARTA VOCÊ NÃO JUROU, EVA?

EVA NÃO MÃE, NÃO JUREI. DECLARO PUBLICAMENTE QUE NÃO JUREI NADA. NADA!

ADÃO SEJA SENSATA, EVINHA.

LUZ TUDO ISSO É MUITO ESTRANHO...

MARTA MAS VOCÊ TOMOU JESUS, MARIA E JOSÉ POR TESTEMUNHAS.

EVA NÃO JUREI NADA! NADA! ISSO EU JURO POR JESUS, MARIA E JOSÉ.

ADÃO ORA . DONA MARTA, QUE É ISSO, NÃO PRESSIONE A POBREZINHA. DEIXE ELA PENSAR E LOGO LOGO ELA LEMBRA, NÃO É?

WALTER POR FAVOR, EXCELÊNCIA, NÃO CONDUZA AS RESPOSTAS DAS TESTEMUNHAS.

MARTA DIGA NA MINHA CARA QUE NÃO FOI O JOSÉ JUSTO! CHAMOU VOCÊ DE XIMBÓ, MANDOU VOCÊ PRA... O SENHOR SABE ONDE, SR. JUIZ, EU GARANTO. NÃO TENHO PROVAS, MAS TOMO JESUS, MARIA E JOSÉ POR TESTEMUNHAS.

ADÃO MAS CLARO, SUA FILHA HÁ DE SE LEMBRAR.

WALTER EXCELÊNCIA!

MARTA NÃO FOI ISSO QUE VOCÊ ME DISSE?

ADÃO NÃO FOI EVINHA DO MEU CORAÇÃO?

MARTA NÃO FOI O QUE ME DISSE NA NOITE DE ONTEM?

EVA E QUEM FOI QUE DESMENTIU?

ADÃO VOCÊ MESMA.

JUSTO VAGABUNDA! XIMBÓ!

ADÃO REGISTRE!

VEIT OLHA O RESPEITO, FILHO.

WALTER MUITO ME ESTRANHA SUA CONDUTA, SR. JUIZ. MESMO QUE O SENHOR TIVESSE QUEBRADO ESSA BILHA, NÃO SE EMPENHARIA TANTO EM CULPAR ESTE RAPAZ. SENHOR ESCRIVÃO, REGISTRE APENAS QUE A MOÇA NÃO DESMENTE O DEPOIMENTO DA MÃE. QUE SERÁ O PRÓXIMO A DEPOR?

ADÃO COMO PODEMOS SABER? NESSES CASOS É SEMPRE POSSÍVEL COMETER ERROS. QUEM DEVERIA DEPOR?

WALTER NÃO BANQUE O INGÊNUO! QUE DEPONHA O ACUSADO! VAMOS LOGO COM ISSO, QUE ESSA PODE SER SUA ÚLTIMA CAUSA.

WALTER ÚLTIMA? AH, CLARO, O ACUSADO. ONDE É QUE ESTÁ COM A CABEÇA ESSE VELHO JUIZ. POR INFERNO GALINHA D'ANGOLA E O SEU GÔGO.

LUZ GÔGO?

ADÃO PIGARRO! PREFERIA QUE ELA TIVESSE MORRIDO DE PESTE SUÍNA! NÃO CONSIGO PENSAR EM NADA SENÃO NA PELOTA DE MILHO?

WALTER MAS QUE PELOTA DE MILHO?

ADÃO É UMA PELOTE QUE EU TENHO QUE ENFIAR GOELA ABAIXO DA COITADA.

WALTER MAS QUE DIABO! EU ORDENO QUE PROSSIGA A AUDIÊNCIA!

ADÃO O ACUSADO QUE SE APROXIME!

JUSTO AQUI ESTOU. MEU NOME É JOSÉ JUSTO, FILHO DO CASEIRO VEIT.

ADÃO OUVIU AS ACUSAÇÕES QUE FIZERAM CONTRA O SENHOR NESTE TRIBUNAL?

JUSTO OUVI, SIM SENHOR.

ADÃO E VAI CONFESSAR OU NÃO? VAI SE ATREVER A CONTRADIZER ESTA HONRADA MULHER?

JUSTO O SENHOR ME PERDOE, MAS TUDO O QUE ELA DISSE, NÃO HÁ UMA PALAVRA DE VERDADE.

ADÃO SENHOR TEM PROVAS?

JUSTO TENHO.

ADÃO CONTRA A PALAVRA DA HONRADA DONA MARTA?

WALTER POR QUE ESSA PREOCUPAÇÃO COM A DONA MARTA?

ADÃO PORQUE ME PREOCUPO, PORQUE SOU CRISTÃO.

WALTER SENHOR ESCRIVÃO, CONSIDERA-SE CAPAZ DE PROSSEGUIR À FRENTE DESTE CASO?

ADÃO O QUE?

LUZ EU? SE EU ME... BEM, SE VOSSA EXCELÊNCIA...

ADÃO (INDICANDO JUSTO). POR QUE ESSA CARA SUSPEITA? TEM ALGO A DIZER! OBSERVEM ESTE ANIMAL, EMPACADO AÍ FEITO UM JUMENTO. VAMOS, FALE!

JUSTO FALAR?

ADÃO O QUE TEM A DIZER?

JUSTO MAS NÃO ME DEIXAM FALAR.

WALTER A SITUAÇÃO ESTÁ ATINGINDO AS RAIAS DO INTOLERÁVEL, SENHOR JUIZ.

JUSTO ERAM UMAS DEZ DA NOITE. AVISEI MEU PAI QUE IA VISITAR EVA. ESTAVA PRESTES A ME CASAR COM ELA. GRANDE MOÇA. UMA VEZ EU A VI CARREGANDO A COLHEITA, O TRIGO ESCORRENDO-LHE PELOS DEDOS, A PALHA FLUTUANDO AO SEU REDOR, COMO POR ENCANTO, EU PERGUNTEI: QUER CASAR COMIGO? E ELA RESPONDEU: O QUE VOCÊ ESTÁ CACAREJANDO AÍ? DEPOIS ELA DISSE SIM.

ADÃO NÃO FUJA DO ASSUNTO. NÃO CACAREJE AQUI TAMBÉM. PERGUNTOU SE ELA QUERIA E ELA DISSE SIM.

JUSTO ISSO MESMO.

WALTER PROSSIGA.

JUSTO ONTEM EU DISSE AO MEU PAI: PAI, DEIXE EU IR CONVERSAR COM EVA DA JANELA. E ELE ME DISSE: ENTÃO VÁ LOGO, QUE ESTÁ TARDE. MAS NÃO VÁ ENTRAR NA CASA DA MOÇA. EU DISSE: PROMETO PAI. AÍ ELE ME DISSE PARA VOLTAR ÀS ONZE.

ADÃO EU DISSE... ELE DISSE... MAS ONDE O SENHOR QUER CHEGAR?

JUSTO UÉ, EU PROMETI. PUS A BOINA E FUI. IA PELO ATALHO, MAS TIVE QUE VOLTAR PORQUE O RIBEIRÃO ESTAVA CHEIO. AÍ EU PENSEI: ZÉ JUSTO, VOCÊ NÃO TEM MESMO SORTE. A PORTEIRA DA DONA MARTA JÁ DEVE ESTAR TRANCADA, QUE ELA PASSA O FERRA ÀS DEZ. SE NÃO CHEGAR ANTES DAS DEZ, NÃO ENTRO.

ADÃO MAS QUE HISTÓRIA.

WALTER PROSSIGA.

JUSTO CHEGUEI À CASA PELA ALAMEDA, E AÍ, DO JARDIM, EU OUVI A PORTA RANGENDO. QUE BOM, PENSEI. A EVA AINDA ESTÁ ACORDADA. OLHEI PARA ONDE VINHA O BARULHO, E NÃO VI NADA. SERÁ QUE ESTOU CEGO? VOLTEI A OLHAR. NÃO VI NADA DE NOVO. NA TERCEIRA VEZ VI ALGUÉM E PENSEI TER RECONHECIDO O CASACO DE EVA. LÁ ESTAVA ELA, ELA E OUTRO HOMEM.

ADÃO OUTRO HOMEM, E QUEM ERA, Ô FALASTRÃO?

JUSTO QUEM ERA? O SENHOR ME PERGUNTA QUEM ERA?

ADÃO É CLARO, OU O SENHOR PENSA...

WALTER SENHOR JUIZ, CHEGA DE INTERRUPÇÕES. PROSSIGA.

JUSTO NÃO PONHO A MÃO NO FOGO. ESTAVA ESCURO E A NOITE TODOS OS GATOS SÃO PARDOS. MAS EU CONFESSO QUE ME LEMBREI DO SAPATEIRO, O LEBERCHT, QUE FAZ TEMPO ANDA CERCANDO A MENINA. NO OUTONO PASSADO EU DISSE PRA ELA: EVA, ESSE NOJENTO ANDA RONDANDO SUA CASA E EU ESTOU FICANDO INVOCADO. VOCÊ NÃO É PRO BICO DELE.

ADÃO ENTÃO O NOME DELE É LEBERECHE?

JUSTO ISSO, LEBERECHE.

ADÃO ÓTIMO. JÁ SABEMOS QUEM FOI. REGISTROU TUDO, ESCRIVÃO?

LUZ TUDO, SENHOR.

ADÃO ESTÁ ENCERRADA A SESSÃO!

PROSSIGA ENTÃO, MEU CARO JOSÉ JUSTO.

JUSTO VER OS DOIS ALI, AS ONZE. E EU, SEMPRE SAINDO ÀS DEZ. ENTÃO EU PENSEI: CALMA ZÉ, TALVEZ AINDA DÊ TEMPO DE EVITAR QUE TE PONHAM CHIFRES. PUS A MÃO NA TESTA. LISA.

FUI MANSO PELO JARDIM, ME ESCONDI E COMECEI OUVIR
SUSSURROS, RISADINHAS E UM PUXA PRA CÁ, EMPURRA PRA LÁ,
QUE ME DEU NOS NERVOS.

EVA CAFAJESTE!

MARTA LÁ FORA EU TE PEGO, MARGINAL. VÁ ESPERANDO.

EVA NUNCA IMAGINEI! NÃO TEM VERGONHA?

JUSTO FIQUEI LÁ UNS QUINZE MINUTOS. AÍ PENSEI: ATÉ ONDE ISSO
VAI? E ANTES DE PENSAR TUDO O QUE EU PODIA PENSAR, VUPT,
OS DOIS ENTRARAM NA CASA.

EVA VAI EMBORA MAMÃE, QUE AGORA VAMOS TER QUE IR ATÉ O
FIM.

ADÃO CALE A BOCA, MENINA. TOME CUIDADO PRA NÃO ENTRAR BEM.
ESPERE QUE VAI CHEGAR A SUA VEZ.

WALTER ESSA HISTÓRIA TODA ESTÁ BEM ESTRANHA.

JUSTO ENTÃO, MERETÍSSIMO, O SANGUE ME VEIO A CABEÇA, EU TIREI
O COLETE, ARREGACEI AS MANGAS, TOMEI FÔLEGO E ENTREI
NA CASA. ENCONTREI A PORTA DO QUARTO TRANCADA. CHUTEI
E ARROMBEI.

ADÃO UM HERÓI.

JUSTO FOI AÍ QUE VI O SUJEITO SALTANDO PELA JANELA E
DERRUBANDO A BILHA.

ADÃO E ERA O LEBERECHE.

JUSTO SÓ PODIA SER ELE. CORRI PARA A JANELA E AINDA VI O SUJEITO
BRIGANDO COM AS ESTACAS DO PARREIRAL EMBAIXO DA
JANELA. E EU CATEI A MAÇANETA E ENFIEI-LHE NA CABEÇA.
DEVO TER FEITO UM BELO TALHO.

ADÃO UMA MAÇANETA.

JUSTO O QUE?

ADÃO SE ERA...

JUSTO ERA. UMA MAÇANETA... DE AÇO.

ADÃO VAMOS, PROSSIGA.

JUSTO O DESGRAÇADO CAIU ALI MESMO. OLHEI MAIS PERTO, ACHANDO QUE TINHA MATADO O MALDITO, E ELE VIRA E ME ATIRA TERRA NOS OLHOS. E FOI TANTA TERRA QUE DEPOIS NÃO VI MAIS NADA.

ADÃO E QUEM FEZ UMA COISA DESSAS?

JUSTO O LEBERECHEIT.

ADÃO CAFAJESTE.

JUSTO QUERIA TER CERTEZA.

ADÃO MAS QUEM PODERIA SER?

JUSTO MAS ENTÃO, EU, DA JANELA FUI AO CHÃO, NUM BRUTA TOMBO. O VERME CONSEGUIU FUGIR. EU SENTEI-ME A BEIRA DA CAMA ESFREGANDO OS OLHOS, E OUÇO A EVA TENTANDO SE EXPLICAR. LEVANTO DALÍ AINDA CEGO E FULO DA VIDA E COMEÇO A METER COICES PRA TODOS OS LADOS, SEM ACERTAR NO XIMBÓ.

ADÃO POR CAUSA DA AREIA.

JUSTO É. POR CAUSA DA AREIA.

ADÃO DESGRAÇADO: ACERTOU BEM NO ALVO.

JUSTO VOLTEI A MIM, E EM VEZ DE SUJAR AS MÃOS COM SANGUE DA XIMBÓ, COMECEI A XINGÁ-LA. VAGABUNDA! XIMBÓ! AÍ ENTROU A DONA MARTA COM A LÂMPADA, E EU VEJO AQUELA MENINA ALÍ, TRÊMULA DE DAR DÓ. ESSA VISÃO ME LEVOU ÀS LÁGRIMAS. PREFERIA TER FICADO CEGO.

EVA ORA, MISERÁVEL. VOCÊ NÃO VALE NADA.

ADÃO CALADA.

JUSTO O RESTO O SENHOR SABE.

ADÃO COMO SEI?

JUSTO O RESTO. CHEGOU A DONA MARTA BUFANDO DE RAIVA, OS VIZINHOS, O RALF E O HEINS, AS PRIMAS SUZANA E LUÍZA, OS CRIADOS, OS CACHORROS E OS GATOS. UM SURURÚ DANADO! DONA MARTA PERGUNTA QUEM QUEBROU A BILHA E ELA DIZ QUE FUI EU. MAS SE EU QUEBREI ALGUMA COISA FOI A CABEÇA

DO DESGRAÇADO QUE ESTAVA ME PONDO CHIFRES, O SAPATEIRO.

ADÃO DONA MARTA, TEM ALGO A DECLARAR?

MARTA O QUE VOU DIZER? QUE ELE MENTE? QUE OS QUE AMAM A JUSTIÇA DEVEM ARMAR-SE DE PORRETES PARA ACABAR COM ESSE ESTUPRADOR?

ADÃO PODE PROVAR ALGUMA COISA?

MARTA É CLARO, TENHO UMA TESTEMUNHA. FALE, EVA.

ADÃO SUA PRÓPRIA FILHA... O QUE É ISSO DONA MARTA?

WALTER E POR QUE NÃO?

ADÃO ELA ESTÁ IMPEDIDA DE TESTEMUNHAR. DIZ O CÓDIGO PROCESSUAL EM SEU LIVRO QUARTO, OU MELHOR, QUE UMA FILHA NÃO PODE TESTEMUNHAR PELA MÃE, QUANDO O ACUSADO QUEBRA-LHE A CABAÇA OU SEJA LÁ O QUE FOR.

WALTER SERVE-SE DA CIÊNCIA PARA INDUZIRNOS AO ERRO. SÓ QUE A MOÇA NÃO VAI TESTEMUNHAR. VAI DEPÔR. DEPOIS, VEREMOS SE CONSIDERAMOS OU NÃO SUAS DISPOSIÇÕES COMO UM TESTEMUNHO, E PARA QUEM.

ADÃO MAS É CLARO, DEPÔR. MUITO BEM. LIVRO SEXTO. NINGUÉM ACREDITARÁ NELA!

WALTER VAMOS LÁ, MINHA FILHA.

ADÃO LUCI ANA!

CRIADAS ESTAMOS AQUI, SENHOR!

ADÃO DESCULPEM, MAS PRECISO BEBER UM COPO D'ÁGUA.

CENA 8

ADÃO O SENHOR ESTÁ SERVIDO?

WALTER NÃO, OBRIGADO.

ADÃO MANDO VIR UM VINHO FRANCÊS. OU UM ALEMÃO? VAMOS, ESCOLHA.

WALTER NEM UM, NEM OUTRO!

ADÃO UM COPO D'ÁGUA.

CENA 9

WALTER OUÇAMOS O DEPOIMENTO DA SENHORITA.

ADÃO MUITO BEM. SE ELA CONFESSAR EU ESTOU PERDIDO. (PARA LUZ) O ESCRIVÃO ESTÁ PRONTO?

LUZ SIM SENHOR.

ADÃO MUITO BOM.

LUZ JÁ TENHO AQUI UMA FOLHA NOVINHA PARA REGISTRAR O DEPOIMENTO.

ADÃO FOLHA NOVINHA. ÓTIMA.

WALTER VAMOS MINHA FILHA, FALE.

ADÃO VAMOS EVINHA, FALE. PODE FALAR AGORA, QUERIDA EVA. OUVIU, MEU DOCINHO? A VERDADE. NUA E CRUA. PARA QUE TODOS SAIBAM. ESTAMOS AQUI, NO TRIBUNAL, DIANTE DE DEUS, E NÃO DEVEMOS MAGOAR O JUIZ COM FOFOCAS E INVENCIONICES QUE ABSOLUTAMENTE NÃO VEM AO CASO, NÃO É? VOCÊ SEMPRE TEVE JUÍZO. E SABE, QUE UM JUIZ É UM JUIZ, E QUE TODOS, MAIS DIA MENOS DIA, HÃO DE PRECISAR DOS FAVORES DE UM, CULPE O LEBERECHEIT, O QUE SERÁ UMA BELA AÇÃO, OU O ZÉ, AÇÃO IGUALMENTE BELA. QUE NÃO SEJA EU (LUZ – QUEM?) UM HOMEM HONESTO E HONRADO SE TUDO NÃO SE RESOLVER DO JEITO QUE A SENHORITA DESEJAR. MAS SE POR ACASO VOCÊ TEM A INTENÇÃO DE ACUSAR UM OUTRO, SE VAI LEVANTAR ALGUM NOME ABSURDO, MUITO CUIDADO. ESCUTE MEUS CONSELHOS. NINGUÉM, NEM AQUI NEM EM OUTRO LUGAR DO PAÍS, ACREDITARÁ EM VOCÊ.

WALTER CHEGA DE CONVERSA, POR FAVOR!

ADÃO VOSSA EXCELÊNCIA NÃO ESTÁ A PAR...

WALTER CHEGA! O SENHOR JÁ FALOU DEMAIS POR HOJE!

ADÃO É, VOSSA EXCELÊNCIA TEM TODA RAZÃO. NÃO POSSO ME VANGLORiar DE TER SIDO UM HOMEM INSTRUÍDO. MAS PARA O MEU POVO, MINHAS PALAVRAS FAZEM SENTIDO. A SENHORITA ENTENDEU TUDO O QUE EU DISSE?

MARTA E ENTÃO, MENINA. VAI FALAR TUDO OU NÃO?

EVA MAS, MÃE...

MARTA POIS SE VOCÊ NÃO...

JUSTO O QUE É ISSO DONA MARTA, É DIFÍCIL FALAR QUANDO A CONSCIÊNCIA NOS TAPA A BOCA.

ADÃO CALA A BOCA, IMPERTINENTE!

MARTA QUEM FOI. EVA?

EVA AI MEU JESUS.

MARTA AI, MEU JESUS?! VAGABUNDA, VOU ACABAR ACREDITANDO NESSE MARGINAL. QUER DIZER QUE FOI JESUS, NOSSO SENHOR?

ADÃO DONA MARTA, QUE DESPROPÓSITO! DEIXE A MENINA EM PAZ, NÃO SEJA GROSSA. CHAMÁ-LA DE VAGABUNDA NÃO VAI FACILITAR AS COISAS. JÁ ESTÁ LEMBRANDO?

JUSTO LEMBRA TUDO?

ADÃO CALA A BOCA, IMPERTINENTE!!

JUSTO ENTÃO NÃO LEMBRA DO SAPATEIRO?

ADÃO GUARDA!

JUSTO TÁ BOM, TÁ BOM, EU ME CALO!

ADÃO GUARDA!

JUSTO MAS SE ELA FALAR NO MEU NOME...

MARTA ESCUTE AQUI, VOCÊ. NÃO FAÇA ESCÂNDALO. MOLEQUE! EU VIVI 49 ANOS HONRADOS, ACHAVA QUE ASSIM IA PASSAR DOS 50. DIA 3 É MEU ANIVERSÁRIO, FALTAM DOIS DIAS.

ADÃO BRAVO, DONA MARTA!

MARTA SEU PAI, NO LEITO DE MORTE DISSE: MARTA, ENCONTRE UM BOM RAPAZ PARA NOSSA EVA. MAS SE ALGUM DIA ELA POR ACASO SE TRANSFORMAR NUMA VAGABUNDA, DE ESSA MOEDA PRO COVEIRO E PEÇA PRA QUE ELE ME VIRE, POIS CERTAMENTE TEREI REVIRADO NO TÚMULO.

ADÃO BRAVÍSSIMO, DONA MARTA!

MARTA SE VOCÊ AINDA HONRA SEUS PAIS, EVA, LEMBRE-SE DO 4º MANDAMENTO E FALE: EU DEIXEI O SAPATEIRO ENTRAR NO MEU QUARTO, OU QUALQUER OUTRO. MAS JAMAIS DIGA O MOTIVO.

JUSTO ME DESCULPEM, EU... ESTOU COM PENA DA MENINA. ME DÊ AQUI A BILHA QUE EU MANDO CONSERTÁ-LA NA CAPITAL. ERA TÃO BONITA. QUISERA EU TER SIDO O CULPADO.

EVA NÃO SEJA COVARDE, JOSÉ, QUE COISA FEIA! NÃO PRECISA TER VERGONHA, FALE, DIGA: FUI EU QUE QUEBREI A BILHA. EU ACEITEI O SEU PEDIDO DE CASAMENTO. ACHA QUE EU QUERO ALGUMA COISA COM O LEBERECHT? MESMO QUE VOCÊ TIVESSE VISTO ALGUÉM LÁ COMIGO, DEVERIA TER PENSADO: A EVA É HONESTA, MEU DEUS DO CÉU, O SENHOR HÁ DE PROVÁ-LO. SE NÃO O FIZER NESSE MUNDO, O FARÁ NO DIA DO JUÍZO FINAL.

JUSTO UM BOCADO DE TEMPO, HEIN. VAMOS RESOLVER ISSO É JÁ.

EVA SE TIVESSE SIDO O LEBERECHT, EU CONFESSARIA. JURO POR DEUS, DIANTE DOS VIZINHOS E DOS CRIADOS. VOCÊ PODIA DEMONSTRAR UM POUCO DE CONFIANÇA.

JUSTO ENTÃO CONFESSE.

EVA MAS COMO VOCÊ É INGRATO! COM UMA SÓ PALAVRA EU PODIA ACABAR COM A SUA VIDA. SÓ NÃO FAÇO ISSO PORQUE TE PERDERIA PARA SEMPRE.

WALTER ENTÃO VAMOS À TAL PALAVRINHA. ESTAMOS ESPERANDO. ENTÃO, QUEM FOI?

EVA NÃO, SENHOR MERETÍSSIMO. SE ELE QUER ASSIM, NÃO FOI ELE. E POR CAUSA DELE EU TAMBÉM ME CALO. ACREDITEM NELE.

MARTA EVA, NÃO FOI O ZÉ?

EVA NÃO, MAMÃE, NÃO FOI. EU MENTI.

MARTA MAS EU TE ARREBENTO E VAI SER AQUI MESMO! (LARGA A BILHA NO CHÃO)

EVA COMO A SENHORA QUISER.

WALTER POR FAVOR, DONA MARTA!

ADÃO GUARDA! PÕE PRA FORA DAQUI ESTA VELHA! PORQUE ESSA OBSESSÃO PELO RAPAZ? A SENHORA ESTAVA LÁ? QUE CAIA UM RAIOS NA MINHA CABEÇA SE NÃO FOI O LEBERECHE!

MARTA FOI O LEBERECHE? FALE!

ADÃO FALE EVINHA. FOI ELE, NÃO FOI BENZINHO?

EVA MAS VOCÊ É UM NOJENTO! LEVANTANDO SUSPEITAS CONTRA O LEBERECHE! INDECENTE!

WALTER POR FAVOR, SENHORITA! NÃO SE PODE OFENDER DESTA MANEIRA UM JUIZ!

EVA SÓ QUE ESTE JUIZ AÍ É QUEM DEVIA ESTAR SENTADO NO BANCO DOS RÉUS. ELE SABE QUEM QUEBROU A BILHA. O SENHOR MESMO MANDOU O LEBERECHE À CAPITAL ONTEM, PRA LEVAR UM CERTO CARTÃO DE ALISTAMENTO MILITAR PARA O POSTO DE RECRUTAMENTO, NÃO FOI? COMO PODE DIZER QUE FOI ELE?, SE SABE QUE ELE ESTAVA NA CAPITAL?

ADÃO MAS SE NÃO FOI O LEBERECHE, QUEM FOI? SE NÃO FOI NEM O ZÉ, NEM O LEBERECHE, QUEM FOI?

JUSTO MERETÍSSIMO, É VERDADE, LEMBRO DE TER VISTO O LEBERECHE ONTEM ÀS OITO DA MANHÃ PARTINDO PARA A CAPITAL. DEVE TER SIDO UM OUTRO.

ADÃO MAS E SE O MALANDRO VOLTOU, IDIOTA! O LEBERECHE É UM SUJEITO ESPERTO. QUE UM RAIOS CAIA NA MINHA CABEÇA SE ELE NÃO É MAIS RÁPIDO QUE UM CÃO PASTOR.

WALTER PROSSIGA, SENHORITA.

ADÃO EXCELÊNCIA, DATA VÊNIA. A MOÇA NÃO VAI PODER AJUDAR NESSE CASO.

WALTER E POR QUE NÃO?

ADÃO É UMA CAMPESINA. BAOZINHA E SIMPLÓRIA. MAL SAIU DO CATECISMO. É DO TIPO QUE A NOITE VAI CONCORDANDO COM TUDO, MAS DE DIA NEGA TUDO DIANTE DO JUIZ.

WALTER O SENHOR É MUITO TOLERANTE PARA COM ESTA MOÇA, NÃO É, SENHOR JUIZ?

ADÃO VOU CONFESSAR, SENHOR CORREGEDOR: O PAI DELA ERA MUITO MEU AMIGO. SEJA GENEROSO, EXCELÊNCIA, PERMITA QUE EU DEIXE QUE TODOS PARTAM E QUE TUDO FIQUE POR ISSO MESMO. PERMITA QUE EU CUMPRE O MEU DEVER PARA COM UM VELHO AMIGO.

WALTER DE MINHA PARTE, ESPERO LEVAR ISTO ATÉ O FIM. VAMOS FILHA, FALE ABERTAMENTE. QUEM QUEBROU A BILHA? TODOS AQUI ESTAMOS PRONTOS PARA PERDOÁ-LA.

EVA O SENHOR QUE É BOM, NOBRE E GENEROSO, LIVRE-ME DA OBRIGAÇÃO DE FALAR, SEM LEVAR A MAL ESSE SILÊNCIO. NÃO POSSO. SE O SENHOR FAZ QUESTÃO, JURO QUE NÃO FOI O JOSÉ. O QUE ACONTECEU ONTEM, É UM SEGREDO MEU. O POUCO QUE MINHA MÃE SABE, JÁ É SUFICIENTE PARA ELA. ESSA TRAMA ESTÁ LONGE DE SER RESOLVIDA, MAS, CEDO OU MAIS TARDE, REVELAREI TUDO À MINHA MÃE.

ADÃO ASSIM, FICA TUDO RESOLVIDO. RETIRA-SE A QUEIXA, TEMOS UM BELÍSSIMO ACORDO E TODOS VOTAMOS AO TRABALHO.

WALTER PARECE RAZOÁVEL PARA A SENHORA, DONA MARTA?

MARTA SENHOR CORREGEDOR, PERDÃO, O ABALO FOI TAMANHO QUE PERDI A MILHA FALA. CONHEÇO MUITAS HISTÓRIAS DE HOMENS QUE JURAMEM FALSO PARA SAFAR-SE NUM TRIBUNAL, MAS JURAR EM FALSO PRA ENTRAR PELO CANO É PRA MIM ALGO INÉDITO. SE NÃO TIVESSE SIDO O ZÉ JUSTO, SE NÃO TIVESSE SIDO, SE ISSO FOSSE POSSÍVEL, OUVIRAM BEM? EU ACEITAVA TUDO, PARTIA DE CABEÇA BAIXA, BOTAVA MINHA FILHA NA RUA E DIZIA: FILHA, O MUNDO É GRANDE MAS NÃO COBRA ALUGUEL. E SE POR ACASO VOCÊ PENSAR EM TIRAR A PRÓPRIA VIDA, ENFORQUE-SE NESSES CABELOS QUE FIZ.

WALTER CALMA, DONA MARTA, CALMA.

MARTA MUITO BEM, SE ELA NÃO QUER LUTAR POR NOSSA HONRA, EU O FAREI! SENHOR JUIZ, QUEM QUEBROU A BILHA FOI O JOSÉ JUSTO. POSSO PROVAR. ESSES DOIS ESCONDEM DE NÓS UM

CRIME MAIS TERRÍVEL DO QUE A DESTRUIÇÃO DA BILHA. COMO O SENHOR SABE, ELE FOI CONVOCADO E DEVERÁ APRESENTAR-SE AO EXÉRCITO EM POUCOS DIAS. ONTEM À NOITE. CERTAMENTE ELE DISSE A EVA: EVA, EU VOU DESERTAR! VOCÊ, TEM AS CHAVES DO COFRE DE DONA MARTA, LIMPE-LHE AS ECONOMIAS, E NÓS CAÍMOS NO MUNDO. NESSE MOMENTO, EU ENTRO E ACABO COM OS PLANOS DOS DOIS. ELE AGE POR VINGANÇA, E ELA POR AMOR.

JUSTO QUANTO DISPARATE. A CHAVE DO COFRE?!

EVA DESERTAR, ELE?

WALTER ORDEM! VOLTEMOS A BILHA. QUE PROVAS APRESENTA A SENHORA?

MARTA MUITO BEM! PARA CADA PALAVRA QUE ELE DIGA, ACHO UMA TESTEMUNHA QUE O DESMINTA. TODAS ELAS JÁ ESTARIAM AQUI SE SUSPEITASSE QUE MINHA FILHA IA APRONTAR ESSE PAPELÃO. MAS PODE MANDAR CHAMAR A DONA BRÍGIDA, A TIA DO MARGINAL, QUE O VIU AS DEZ E MEIA CONVERSANDO COM EVA NO JARDIM. ISSO SENHORES, SERÁ O BASTANTE PARA DEMOLIR O DISCURSO DA DEFESA.

JUSTO QUEM VIU?

VEIT MINHA IRMÃ BRIGIDA?

JUSTO EU, NO JARDIM, JUNTO COM EVA?

MARTA SIM, NO JARDIM, COM EVA, ÀS DEZ E MEIA, ANTES PORTANTO, DA HORA EM QUE ALEGA TER IRROMPIDO HEROICAMENTE NO QUARTO DA CÚMPLICE. SIM. ELE! COM ELA!

WALTER MANDEM BUSCAR A TESTEMUNHA.

JUSTO MAS POR FAVOR, MERETÍSSIMO, TUDO ISSO É MENTIRA.

ADÃO VAMOS VER CAFAJESTE! GUARDA, (PARA LUZ) MANDE CHAMAR D. BRÍGIDA.

VEIT (PARA JUSTO) MOLEQUE! VAGABUNDO! VEM CÁ QUE EU TE PEGO!

JUSTO POR QUÊ?

VEIT POR QUE NÃO CONFESSOU LOGO? POR QUE FICOU CALADO?

JUSTO PORQUE É MENTIRA! SE A TIA BRÍGIDA CONFIRMAR ESSA HISTÓRIA, PODE ME PENDURAR NUMA FORÇA.

VEIT TOMEM JEITO VOCÊS DOIS! ESTÃO OS DOIS DE ARMAÇÃO. VOCÊ E A MOÇA ESTÃO ACOBERTANDO ALGUM ESCÂNDALO.

JUSTO ESCÂNDALO? QUE ESCÂNDALO?

VEIT EU VI VOCÊ, ONTEM À NOITE, ARRUMANDO UMA TROUXA.

JUSTO UMA TROUXA DE ROUPA.

VEIT ENTÃO. CALÇAS, PALETÓ E TUDO MAIS. ARRUMOU UMA TROUXA COMO ALGUÉM QUE ESTÁ DE PARTIDA.

JUSTO EU IA PARA A CAPITAL. IA ME APRESENTAR NA JUNTA MILITAR. MEU DEUS, PAI O QUE O SENHOR ESTÁ PENSANDO?

VEIT AH, É? PRA CPAITAL? MAS PRA QUE TANTA PRESSA? ANTEONTEM VOCÊ NÃO SABIA QUANDO IA PARTIR.

WALTER POR FAVOR, SENHOR, PROSSIGA

VEIT NÃO TENHO CERTEZA, SENHOR CORREGEDOR. NÃO CONSIGO ENTENDER POR QUE MEU FILHO FARIA ISSO. VIM AQUI CONVENCIDO DE SUA INOCÊNCIA. ESSA HISTÓRIA DE FURTO E FUGA NOTURNA É QUE ESTÁ ME ENCASQUETANDO. SE FOR ISSO MESMO, ELE QUE VÁ PRO INFERNO!

WALTER E ENTÃO, SR. JUIZ, ONDE ESTÁ A NOVA TESTEMUNHA?

ADÃO ISTO TUDO NÃO ESTÁ CANSANDO VOSSA EXCELÊNCIA? NÃO SE ESQUEÇA QUE AINDA PRECISAMOS INSPECIONAR OS COFRES E ARQUIVOS. QUE HORAS SÃO?

LUZ JÁ BATEU HÁ MEIA HORA.

ADÃO DEZ E MEIA!

LUZ ONZE E MEIA.

WALTER NÃO IMPORTA. PREFIRO QUE A AUDIÊNCIA...

ADÃO SEJA SUSPENSA? MAS É CLARO.

WALTER NÃO, QUE PROSSIGA.

ADÃO PRA QUE SE EU POSSO RESOLVER TUDO AMANHÃ?

WALTER QUERO QUE PROSSIGA.

ADÃO MUITO BEM. ESCRIVÃO, TRATE DE FAZER A D. BRÍGIDA CHEGAR AQUI O MAIS RÁPIDO POSSÍVEL.

(SAI LUZ).

CENA 10

ADÃO VOSSA EXCELÊNCIA ME PERDOE, MAS VOU ESTICAR AS PERNAS, NESSE MEIO TEMPO.

WALTER À VONTADE.

ADÃO POR QUE NÃO LIBERAMOS TAMBÉM AS PARTES ENQUANTO NÃO CHEGA A TESTEMUNHA?

WALTER LIBERAR AS PARTES?

ADÃO É. PARA QUE FIQUEM MAIS À VONTADE.

WALTER (À PARTE). ESPERTO! (EM VOZ ALTA). ACHO QUE VOU ACEITAR AQUELE VINHO QUE O SENHOR HAVIA ME OFERECIDO.

ADÃO MAS SERÁ UM PRAZER.

ADÃO QUAL O SENHOR PREFERE? VOCÊS AÍ, PODEM SAIR! VINHO FRANCÊS? PODEM IR PARA A ANTESALA! OU VINHO DO RENO?

WALTER DO NOSSO RENO.

ADÃO PERFEITO. ANA! SAIAM E VOLTEM QUANDO EU MANDAR.

WALTER MAS NÃO VÃO FICAR?

ADÃO VAMOS ANA, TRAGA UM VINHO DO RENO FECHADO. MAS ELES VÃO FICAR ALÍ NA ANTESALA. TOMA AQUI, ANA, A CHAVE.

WALTER NÃO, FIQUEM, POR FAVOR!

ADÃO SUMAM DA MINHA FRENTE! AH, ANA, TRAGA A MANTEIGA, O PÃO E O QUEIJO DE LIMBURGO TAMBÉM. E NÃO SE ESQUEÇA DAQUELE GANSO DEFUMADO DA POMERÂNIA.

WALTER CHEGA DE TANTA CERIMÔNIA, SR. JUIZ.

ADÃO MAS POR QUE VOCÊS NÃO VÃO PRO INFERNO?!

ADÃO EU PRECISAVA CONSEGUIR CONVERSAR COM A EVA. MAS PELO MENOS UMA FATIA DE QUEIJO. É ÓTIMO PARA LIMPAR O PALADAR ANTES DE UM BOM VINHO.

WALTER MUITO BEM. UMA FATIA DE QUEIJO ENTÃO.

ADÃO É TUDO SIMPLES, MAS DE CORAÇÃO.

WALTER MAS DIGA LÁ, SR. JUIZ. ONDE ARRANJOU ESSAS FERIDAS? SUA CABEÇA ESTÁ NUM ESTADO LASTIMÁVEL.

ADÃO UM TOMBINHO.

WALTER AH, UM TOMBINHO. E QUANDO FOI. ONTEM A NOITE?

ADÃO NÃO! HOJE. DE MANHÃ. AO SAIR DA CAMA.

WALTER E CAIU EM CIMA DO QUE?

ADÃO EM CIMA DE MIM MESMO. EXCELENTÍSSIMO SR. CORREGEDOR. DEI COM A CABEÇA NA LAREIRA. ATÉ AGORA NÃO SEI COMO.

ADÃO MAIS UM POUQUINHO? AQUI ESTÁ.

WALTER SE O RAPAZ DISSE A VERDADE, O SAPATEIRO DEVE TER LEVADO UM TOMBINHO BEM PARECIDO, NÃO É?

ADÃO ORA, O QUE É ISSO?

WALTER SE NÃO DESVENDARMOS O CASO AQUI, PODEREMOS DESCOBRIR QUEM FOI PELOS FERIMENTOS. É NIERSTEINER?

ADÃO QUEM?

WALTER OU OPPENHEIMER? O VINHO.

ADÃO AH, NIERSTEINER. O SENHOR ENTENDE DE VINHOS, HEIN? É UM NIERSTEINER DE NIERSTEIN. LEGÍTIMO.

WALTER ONDE FOI QUE O SENHOR ATINGIU O MELIANTE COM A MAÇANETA?

ADÃO AQUI. AQUI?

WALTER NÃO, OBRIGADO.

WALTER QUANTAS PANCADAS DEU NO MELIANTE?

ADÃO É UM CRIADOR. DOIS AO CAOS ETERNO E TRÊS AO FIAT-LUZ! SÃO NECESSÁRIOS TRÊS COPOS. BEBER OS DOIS PRIMEIROS É BEBER O SOL INTEIRO MAS BEBER O FIRMAMENTO SÓ NO COPO TERCEIRO.

WALTER SR. JOSÉ, ESTOU FALANDO COM O SENHOR. QUANTAS VEZES ATINGOU O MELIANTE?

ADÃO QUEM PODERÁ DIZER? VÁ, DIGA. QUANTAS VEZES BATEU NO ANIMAL? APOSTO QUE NÃO SE LEMBRA.

JUSTO COM A MAÇANETA?

ADÃO É, PODE SER.

JUSTO DUAS.

ADÃO TEM BOA MEMÓRIA HEIN, SALAFRÁRIO?

WALTER DUAS VZES? SE EU TIVESSE POSTO AS MÃOS NELE, TERIA MATADO.

JUSTO EU QUERIA TER MATADO O HOMEM. AÍ PELO MENOS VOCÊS VIAM O PRESUNTO E ACREDITAVAM EM MIM.

ADÃO SE TIVESSE MATADO. SÓ QUE...

WALTER NÃO PODERIA RECONHECÊ-LO NO ESCURO?

JUSTO NÃO SENHOR, COMO PODERIA?

ADÃO ABRINDO OS OLHOS! SAÚDE!

JUSTO EU ABRI, E O DESGRAÇADO ME ENCHEU A CARA DE TERRA.

ADÃO ENCHEU MESMO, HEIN? QUEM MANDOU ABRIR AS VISTAS? A SAÚDE DAQUELES QUE NOS SÃO CAROS, SENHOR CORREGEDOR.

WALTER AOS JUSTOS, BONS E HONESTOS, JUIZ ADÃO.

WALTER MAS O SENHOR FOI À CASA DE DONA MARTA, AGRADECER OS SERVIÇOS DA MENINA?

ADÃO COMO ASSIM?

WALTER O SENHOR ME DISSE QUE ELA CUIDA DA SUA GALINHA D'ANGOLA, LEMBRA? AGORA HÁ POUCO O SENHOR SE ACONSELHAVA COM ELA.

MARTA ONTEM ELE MANDOU LÁ PRA CASA A TAL GALINHA D'ANGOLA, TODA EMPEREBADA, NAS ÚLTIMAS, NO ANO PASSADO MINHA FILHA CUROU DO GÔGO DA OUTRA.

WALTER GÔGO?

ADÃO PIGARRO!

MARTA AGORA TRATA DESSA COM AS PELOTAS DE MILHO. MAS NEM POR ISSO ELE APARECE PARA AGRADECER.

WALTER SAÚDE. O JUIZ IRA VISITÁ-LA, D. MARTA, CEDO OU TARDE.

MARTA DESCULPE, MAS NÃO ACREDITO. ELE IRIA SE TIVÉSSEMOS LÁ O TAL DO NIERSTEINER, COMO QUANDO MEU MARIDO ERA PORTEIRO DA ADEGA DO PALÁCIO E TRAZIA UNS PRA CASA. EM MINHA CASA, NADA HÁ QUE O ATRAIA.

WALTER SORTE SUA.

CENA 11

ENTRAM LUZ E D. BRÍGIDA, TRAZENDO UMA PERUCA.

LUZ POR AQUI, D. BRÍGIDA.

WALTER ENTÃO ESTA É A D. BRÍGIDA, SR. ESCRIVÃO?

LUZ ELA MESMO, SR. CORREGEDOR.

WALTER ENTÃO VAMOS LOGO COM ISSO. LIMPEM ESSA MAFUÁ.

(SAEM AS CRIADAS LEVANDO PRATOS E TALHERES)

ADÃO EVINHA QUERIDA, ESCUTE: VAMOS FAZER A GALINHA ENGOLIR A PÍLULA SEM SOFRIMENTO, E HOJE EU APAREÇO EM SUA CASA PRA COMER OS SEUS QUITUTES. NÃO VAMOS DEIXÁ-LA MORRER ENGASGADA, NÃO É?

WALTER POR QUE TROUXE AQUI ESSA OERUCA?

LUZ ã...

WALTER O QUÊ?

LUZ PERDÃO. ã...

WALTER FALE LOGO!

LUZ EXCELÊNCIA, PROSSIGAMOS PELAS NORMAS DO PROCESSO. QUE O JUIZ CONTINUE OS DEPOIMENTOS. ESTOU CERTO DE QUE ASSIM CONCLUIREMOS O JULGAMENTO, E DESCOBRIREMOS A IDENTIDADE DO PROPRIETÁRIO DA PERUCA.

WALTER NÃO ME INTERESSA O PROPRIETÁRIO DA PERUCA. ONDE ELA FOI ENCONTRADA?

LUZ NUMA PAREDE DA CASA DE D. MARTA, EMARANHADA ENTRE AS TREPADEIRAS, EXATAMENTE NO LUGAR QUE DÁ PRO QUARTO DA SRTA. EVA.

MARTA O QUE? EM MINHA CASA?

WALTER SENHOR JUIZ ADÃO, ESSE É O MOMENTO ADEQUADO PARA QUALQUER DECLARAÇÃO QUE POSSA REFORÇAR A DIGNIDADE DESSE TRIBUNAL.

ADÃO DECLARAÇÃO? EU? ADÃO?

WALTER ENTÃO, NENHUMA DECLARAÇÃO?

ADÃO É CLARO QUE NÃO.

WALTER (PEGANDO A PERUCA). ESTA PERUCA NÃO É DO SENHOR, NÃO?

ADÃO SIM, SENHOR, A PERUCA É MINHA. É A QUE A OITO DIAS MANDEI ESSE MOLEQUE LEVAR AO PERUQUEIRO NA CAPITAL!

WALTER O QUE? COMO?

LUZ O SR. JOSÉ?

JUSTO EU, SIM SENHOR.

ADÃO CAFAJESTE! E ENTÃO, NÃO É VERDADE QUE HÁ OITO DIAS O MANDEI ENTREGAR ESSA PERUCA NA CAPITAL?

JUSTO SIM, O SENHOR MANDOU.

ADÃO E PORQUE NÃO A ENTREGOU, MARGINAL, COMO EU HAVIA MANDADO?

JUSTO MAS EU ENTREGUEI!

ADÃO AH, ENTREGOU? E COMO FORAM ENCONTRÁ-LA HOJE EMARANHADA NAS TREPADEIRAS DE D. MARTA? ENTROU PELO

CANO, MARGINAL! NÃO VAI SE LIVRAR DESSA VELHACARIA, CRIMINOSO!

WALTER ENTÃO O SENHOR ENTREGOU-LHE A PERUCA?

ADÃO TERÇA-FEIRA, ANTES DE CONDUZIR OS BOIS AO MATADOURO, VEIO ATÉ O TRIBUNAL PERGUNTAR SE EU NÃO QUERIA QUE ELE LEVASSE PRA MIM ALGUMA COISA PARA A CAPITAL. MAS QUE BONDADÉ, DISSE EU, POR QUE VOCÊ NÃO LEVA ESSA PERUCA PRA MIM, PRA QUE O PERUQUEIRO LHE DÊ UM TRATO? OU VOCÊS ACHAM QUE EU DIRIA: POR QUE VOCÊ NÃO SE DISFARÇA COM ELA, ESCALA AS TREPADEIRAS DE D. MARTA E DEIXA A PERUCA LÁ, EMARANHADA NOS GALHOS?!

BRÍGIDA PERDOEM-ME A INTROMISSÃO, MAS O ZÉZINHO NÃO FEZ ISSO, EU ESTAVA PASSANDO PERTO DA CHÁCARA ONTEM A NOITE, E OUVI ESSAOCINHA VOCIFERANDO NUMA VOZ MISTO DE FÚRIA E PAAVOR: “MISERÁVEL, SEM VERGONHA! O QUE VEIO FAZER AQUI? VAI EMBORA SENÃO EU CHAMO A MAMÃE!” EU, DESESPERADA COMO SE O PAÍS TIVESSE SIDO INVADIDO PELOS ESPANHÓIS, GRITEI DA CERCA: “EVA, EVA, O QUE ESTÁ ACONTECENDO?” E ELA DIZ: “É A SENHORA, TIA BRÍGIDA?” - “SIM, SOU EU, O QUE ESTÁ ACONTECENDO, É O ZÉZINHO QUE ESTÁ AÍ COM VOCÊ?” “É SIM” RESPONDEU ELA “NÃO SE ASSUSTE”. BEM, O SENHOR SABE, RESOLVI TOMAR O MEU CAMINHO, QUE EM BRIGA DE NAMORADO É BOM FICAR DE LADO.

MARTA E ENTÃO, MOLEQUE, E ENTÃO?

WALTER SILÊNCIO! DEIXEM A SENHORA FALAR!

BRÍGIDA TOMEI O MEU CAMINHO, E LOGO DEPOIS, NA VOLTA, PASSEI DE NOVO PELA CHÁCARA, LÁ PELA MEIA NOITE. E LÁ, NA ALAMEDA QUE DÁ PRO JARDIM, QUEM EU VEJO PASSAR CORRENDO FEITO UM RAIOS? UM COXO, MANQUITOLA, COM A CABEÇA TODA ARREBENTADA, UMA CRIATURA GROTESCA E FEDORENTA. DEUS ME LIVRE! FIZ O SINAL DA CRUZ, ROGUEI POR PROTEÇÃO AO NOSSO SENHOR JESUS CRISTO E, ABAIXANDO DE VOLTA OS OLHOS, VEJO A CRIATURA ASSOMBROSA EXALANDO O ENXOFRE DOS INFERNOS, FUGINDO PELA ALAMEDA, DEIXANDO POR ONDE PASSAVA O RASTRO FOSFORESCENTE DOS SERVOS DO DEMÔNIO.

JUSTO CRUZ CREDO!

MARTA QUE DOIDICE, D. BRÍGIDA.

JUSTO ERA A ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO!

LUZ SILÊNCIO!

BRÍGIDA SEI MUITO BEM I QUE VI E O QUE SENTI.

WALTER MINHA SENHORA, NÃO ADIANTA ACUSAR SATANÁS, QUE NA JURISDIÇÃO DOS HOMENS É INIMPUTÁVEL! ACUSE UM OOUTRO QUALQUER, MAS NÃO ME VENHA COM CRIATURAS MITOLÓGICAS!

LUZ VOSSA EXCELÊNCIA QUER QUE ELA CONTINUE?

WALTER VIM PARAR NUMA CIDADE DE PALERMAS.

BRÍGIDA PERDÃO, MAS O SR. ESCRIVÃO É MINHA TESTEMUNHA.

WALTER TESTEMUNHA?

LUZ SIM, É POSSÍVEL.

WALTER SE ISSO CONTINUAR ASSIM...

LUZ POR FAVOR, SR. CORREGEDOR ESCUTE O DEPOIMENTO DA SENHORA. TALVEZ NÃO TENHA SIDO O DEMÔNIO, MAS O COXO MANQUITOLA E A CABEÇA ARREBENTADA POSSO GARANTIR QUE É VERDADE. POR FAVOR, D. BRÍGIDA.

BRÍGIDA BEM, HOJE FIQUEI SABENDO DO QUE ACONTECEU NA CASA DE D. MARTA, E LÁ VOLTEI PRA INVESTIGAR O LOCAL DO CRIME, EM BUSCA DE PISTAS CONCLUSIVAS QUE LEVASSEM A IDENTIFICAÇÃO DO DESTRUIDOR DE BILHAS. E DE FATO EU AS DESCOBRI! E O QUE FOI QUE EU ENCONTREI? PEGADAS! DE UM LADO A MARCA NÍTIDA DE UM PÉ DIREITO SAUDÁVEL E DO OUTRO, AS ASQUEROSAS MARCAS DE UM PÉ ESQUERDO DISFORME.

WALTER CHEGA DE DESVARIOS!

BRÍGIDA SIM, SENHOR. AO LADO DA TREPadeira QUE DÁ PRA JANELA DA MENINA EVA, A TERRA ESTAVA REMEXIDA COMO SE UMA PORCA TIVESSE POR ALI CHAFURDADO. E DALÍ PRA FRENTE, SAÍAM PEGADAS. PÉ DE GENTE À DIREITA, PÉ DO DEMO À ESQUERDA. PÉ DE GENTE À DIREITA, PÉ DE DEMO À ESQUERDA, CONTINUANDO ATÉ SUMIR NO MATO.

ADÃO ENTÃO O CRIMINOSO ESTAVA FANTASIADO DE SATANÁS.

JUSTO QUEM, EU?

LUZ SILÊNCIO! SILÊNCIO!

BRÍGIDA ENTÃO, ORGULHOSA COMO O CAÇADOR QUE DESCOBRE A CAÇA PELO FARO VEJO CHEGAR O SER. ESCRIVÃO. E DISSE A ELE O QUE DIGO AOS SENHORES: “NÃO PERCAM SEU TEMPO, NÃO VÃO ENCONTRAR O DESTRUIDOR DE BILHAS, QUE A CASA DELE FICA NOS QUINTOS DOS INFERNOS.” EMM SEGUIDA, MOSTREI AS PEGADAS AO ESCRIVÃO.

WALTER O SENHOR VIU AS PEGADAS?

LUZ POSITIVO?

WALTER DO DEMÔNIO?

LUZ NÃO SENHOR, PEGADAS DE HOMEM, MAS QUE PARECIAM DE FATO MONSTRUOSAS.

ADÃO SENHORES, ISSO TUDO ESTÁ FICANDO MUITO SÉRIO. TODOS CONHECEMOS A QUANTIDADE DE ESTUDOS MENTIROÇOS QUE DESMENTEM A EXISTÊNCIA DE DEUS. MAS NÃO HAVERÁ AQUI NENHUM ATEU, PENSO EU, QUE OUSE REFUTAR DECISIVAMENTE A EXISTÊNCIA DO DIABO. ESTE CASO, SENHORES, COLEGAS, EXIGE DA JUSTIÇA UMA AVERIGUAÇÃO MAIS METICULOSA. POR FAVOR, ANTES DE CHEGARMOS A QUAISQUER CONCLUSÕES, CONSULTEMOS AO ARCEBISTO DA CAPITAL, QUE PODERÁ NOS ORIENTAR SOBRE A COMPETÊNCIA DESSE TRIBUNAL DOS HOMENS PARA JULGAR A CULPA DO BELZEBU NO CASO DA BILHA QUEBRADA.

WALTER DO SENHOR, EU SÓ PODERIA ESPERAR ISSO MESMO. O QUE PENSA O SENHOR SR. ESCRIVÃO?

LUZ NÃO VEJO A NECESSIDADE DE CONSULTAR A IGREJA, EXCELÊNCIA. ESCUTEMOS O DEPOIMENTO DE D. BRÍGIDA, E TUDO SE ESCLARECERÁ POR SIMPLES DEDUÇÃO.

BRÍGIDA BEM, AINDA INTRIGADA PELAS ABERRAÇÕES, PROPUZ AO SR. ESCRIVÃO QUE SEGUÍSSEMOS AS PEGADAS PARA VER ONDE TINHA IDO PARAR O DIABO. ELE PRONTAMENTE ACEITOU A SINDICÂNCIA.

WALTER E O QUE ENCONTRARAM?

BRÍGIDA PRIMEIRO, NA ALAMEDA, ENCONTRAMOS O LUGAR ONDE O DIABO ASQUEROSO HAVIA EXCAVADO O SOLO, SEM DÚVIDA NA TENTATIVA DE ENCONTRAR SEU CAMINHO PARA AS PROFUNDAS.

WALTER SEGUNDO?

BRÍGIDA BEM PERTO DALÍ, OUTRO BURACO, REPLETO DE UM ELEMENTO NAUSEABUNDO DE ENXOFRE ASSUSTADOR.

WALTER ELEMENTO NAUSEABUNDO?

BRÍGIDA BEM, O SENHOR SABE. BOSTA.

ADÃO AI, ESSE INTESTINO ME MATA.

LUZ PROSSIGA, D. BRÍGIDA.

WALTER ONDE DERAM AS PEGADAS?

BRÍGIDA AQUI. AO TRIBUNAL, PELO CAMINHO MAIS CURTO.

WALTER AQUI? AO TRIBUNAL?

BRÍGIDA SIM, SENHOR! PASSAMOS PELO SÍTIO DO COMENDADOR, LADEANDO, O AÇUDE, PEGANDO UMA TRILHA NO MATO E, POR ENTRE AS TUMBAS DO CEMITÉRIO, VIEMOS DAR POR AQUI!

WALTER NA CASA DO SR. JUIZ ADÃO?

ADÃO NA MINHA CASA?!

BRÍGIDA A SUA CASA.

JUSTO ENTÃO O DIABO MORA AQUI NO TRIBUNAL?

BRÍGIDA SE MORA, NÃO SEI, MAS QUE AS PEGADAS TERMINAVAM NA SOLEIRA DOS FUDNOS, TERMINAVAM.

ADÃO PROVAVELMENTE ELE ATRAVESSOU A CASA!

WALTER ATRAVESSOU A CASA?

LUZ PERDÃO EXCELÊNCIA, MAS NENHUMA OUTRA PEGADA EXISTE AO REDOR DA CASA.

BRÍGIDA SÓ NOS FUNDOS.

ADÃO É O DIABO ATENTANDO CONTRA NOSSAS INSTITUIÇÕES JUDICIÁRIAS. APOSTO QUE NOS BABUNÇOU TODO O ARQUIVO.

NÃO DUVIDO QUE TENHA COLOCADO NOSSAS CONTAS DE PERNAS PRO AR.

WALTER NEM EU. MAS FOI A PERNA DIREITA OU ESQUERDA? SR. JUIZ, POR FAVOR PASSE-ME UM CHARUTO.

ADÃO UM CHARUTO?

WALTER É, PASSE-ME UM CHARUTO.

ADÃO (PARA LUZ) ENTREGUE-LHE UM CHARUTO.

WALTER ORA O QUE É ISSO, TRAGA AQUI O SENHOR MESMO.

ADÃO NÃO, NÃO, NÃO, VAMOS, VENHA PEGAR O SENHOR.

WALTER CHEGUE AQUI PARA TROCARMOS UMAS PALAVRAS EM PARTICULAR.

ADÃO ORA, TEMOS O DIA TODO. FICA PRA DEPOIS.

WALTER MUITO BEM. SENHOR ESCRIVÃO, HÁ AQUI NA CIDADE ALGUM COXO MAQUITOLA?

LUZ CERTAMENTE.

WALTER HÁ... E QUEM SERIA?

LUZ POR QUE VOSSA EXCELÊNCIA NÃO PERGUNTA AO JUIZ ADÃO?

WALTER E ENTÃO SR. JUIZ?

ADÃO NÃO ME RECORDO. SOU JUÍZ AQUI HÁ ALGUMAS DÉCADAS E ATÉ ONDE ME LEMBRO, NÃO TEMOS POR AQUI NENHUM COXO.

WALTER (PARA LUZ). POR ACASO O SENHOR LEMBROU-SE DE ALGUÉM?

MARTA (PARA ADÃO). MOSTRE LOGO ESSE PÉ, SENHOR JUIZ, SENÃO VÃO ACABAR BOTANDO A CULPA NO SENHOR.

WALTER QUEM, O JUIZ?

ADÃO NÃO VÃO AGORA QUERER ME CONFUNDIR COM O DIABO. (MOSTRA O PÉ DIREITO).

WALTER PARECE-ME NORMAL. (PARA ADÃO, EM PARTICULAR). ENCERRE A AUDIÊNCIA IMEDIATAMENTE.

ADÃO SE ESSE É O PÉ DO DIABO, ATÉ QUE ELE NÃO ESTÁ TÃO MAL.

MARTA MAS É CLARO. O SR. JUÍZ ADÃO JAMAIS...

ADÃO EU? JAMAIS.

WALTER ENCERRE A AUDIÊNCIA, ESTOU PEDINDO!

BRÍGIDA ESTAMOS ESQUECENDO DE ALGO. E A PERUCA?

ADÃO QUE PERUCA?

BRÍGIDA ESTA AQUI! ALGUÉM JÁ VIU DIABO DE PERUCA? VEJAM, TODA ENSEBADA E DISMILINGUIDA.

ADÃO VAI SABER A MODA QUE SE USA NO INFERNO. OUVI DIZER QUE O DIABO APARECE AOS HOMENS DE PERUCA, PRA SE CONFUNDIR ENTRE OS HOMENS RESPEITÁVEIS.

WALTER IMORAL! INFAME! DEVIA EXPULSÁ-LO DA SALA DE AUDIÊNCIA, DIANTE DE TODOS, SE NÃO PREZASSE A DIGNIDADE DO PODER JUDICIÁRIO. ENCERRE A AUDIÊNCIA, VAMOS!

ADÃO ESPERO QUE...

WALTER O SENHOR NÃO ESPERA NADA. ENCERRE A AUDIÊNCIA!

ADÃO O SENHOR ACHA QUE EU, UM JUÍZ, DEIXARIA POR AÍ MINHA PERUCA PENDURADA EM GALHOS DE TREPadeira?

WALTER NÃO, O QUE É ISSO. SE ELA EXISTIA, AGORA JÁ DEVE TER SIDO INCINERADA NAS CHAMAS DO INFERNO.

LUZ PELO QUE SEI, EXCELÊNCIA, A GATA DEU A LUZ DENTRO DA PERUCA DO JUIZ ADÃO ONTEM A NOITE.

ADÃO POR FAVOR,

CRIADA 2 É VERDADE QUE EU OUVI!

ADÃO APESAR DAS EVIDÊNCIAS CONTRA MIM, ACALMEM-SE. AQUI ESTÁ EM JOGO MINHA HONRA E MINHA VERGONHA! NA QUALIDADE DE JUIZ DESSE TRIBUNAL, NÃO POSSO ENTENDER POR QUE ME INCRIMINAM, SE A PRÓPRIA VÍTIMA PERMANECE CALADA. APELAREI A CORTE SUPREMA ATÉ QUE PROVEM QUE ESSA PERUCA ME PERTENCE!

LUZ (VESTINDO A PERUCA DE ADÃO). MAS ELA FICA TÃO BEM NO SENHOR.

ADÃO CALÚNIA!

LUZ NÃO FICA?

ADÃO ESSA PERUCA NÃO ME SERVE. GRANDE ASSIM ERA MAIS FÁCIL ME SERVIR DE SOBRETUDO.

JUSTO COM MIL DIABOS.

WALTER SILÊNCIO!

MARTA AH, JUÍZ DESGRAÇADO!

WALTER ENCERRE A AUDIÊNCIA! OU QUER QUE EU O FAÇA?

ADÃO MUITO BEM, O QUE O SENHOR QUER?

JUSTO EVA, VAMOS, FOI ELE?

WALTER PETULANTE! COMO SE ATREVE?

VEIT CALA A BOCA!

JUSTO COXO MANQUITOLA SEM VERGONHA!

WALTER Ô GUARDA!

VEIT CALA A BOCA, ESTOU MANDANDO.

WALTER SENHOR JUÍZ, POR FAVOR ENCERRE A AUDIÊNCIA!

ADÃO ESTÁ BEM. SE O SENHOR QUER ASSIM, VOU PROFERIR A SENTENÇA.

WALTER VÁ LÁ, VAMOS, ESTOU ESPERANDO.

ADÃO TUDO ESTÁ MUITO CLARO. ESSE MOLEQUE É O CULPADO, E ESTÁ CONDENADO A SER JOGADO ACORRENTADO NUMA CELA, POR DESACATO À AUTORIDADE.

EVA O JOSÉ?

JUSTO EU, PRESO?

EVA E ACORRENTADO?

WALTER CALMA, MEUS FILHOS. E ENTÃO, O QUE MAIS?

ADÃO QAUNTO A BILHA, COLEM, FAÇAM OUTRA OU ESQUEÇAM QUE EU QUERO MAIS É QUE ELA SE...

WALTER ESTÁ ENCERRADA A AUDIÊNCIA! O SR. JOSÉ JUSTO É ESPERADO PELA CORTE SUPREMA DA CAPITAL PARA APELAR DESTE JULGAMENTO.

EVA COMO APELAR?

JUSTO É, COMO?

WALTER ISSO MESMO, UM APELO. E ATÉ LÁ...

EVA ATÉ LÁ?

JUSTO FICO PRESO!

EVA ACORRENTADO! NÃO, O CULPADO É O MENTIROSO DO JUÍZ ADÃO!

WALTER SILÊNCIO, QUE DIABO! ANTES DE JULGADO O APELO, NINGUÉM IRÁ PARA A CADEIA, ENTENDERAM?

EVA SIM, FOI ELE. ERA ELE, JOSÉ, QUE ESTAVA COM A SUA EVA ONTEM À NOITE. ACABE COM ELE, TRUCIDE, DESTRUA, COM TODA A SUA FORÇA!

WALTER ORDEM! ORDEM! TODO MUNDO CALMO!

ADÃO SENHORES, POR FAVOR... (FOGE).

JUSTO PEGA!

EVA DEPRESSA!

JUSTO DIABO ALEIJÃO! DESGRAÇADO!

WALTER GUARDA! GUARDA!

EVA PEGOU?

JUSTO SÓ A CAPA.

CENA 12

TODOS MENOS ADÃO

JUSTO AH, EVA QUERIDA. PERDOE-ME. SERÁ QUE VOCÊ PODE, MEU BEM? MINHA NOIVA, MEU CORAÇÃO.

EVA (AJOELHANDO-SE). AJUDE-NOS, POR FAVOR, OU ESTAMOS PERDIDOS.

JUSTO CACETE, O QUE FOI AGORA?

EVA LIVRE O JOSÉ DO SERVIÇO MILITAR, POR FAVOR, O JUÍZ ADÃO DESCOBRIU QUE O BATALHÃO ONDE O POBREZINHO VAI SERVIR COMBATERÁ NA INDOCHINA, DE ONDE, PELO QUE ME DISSE, POUCOS RETORNAM.

WALTER INDOCHINA? QUE DESPARATE.

EVA É ISSO MESMO, PODE VER. AQUI ESTÁ A CARTA DE CONVOCAÇÃO QUE O JUÍZ GUARDAVA, COM INSTRUÇÕES DO COMANDANTE DO REGIMENTO. ESTÁ VENDENDO?

WALTER (LENDO A CARTA). É UMA FALSIFICAÇÃO! IMPRESSIONANTE. MINHA FILHA, ESSA CARTA É FALSA.

EVA FALSA?

WALTER EU GARANTO. SR. ESCRIVÃO, CHEGARAM ORDENS DO MINISTÉRIO DA GUERRA?

LUZ (LENDO A CARTA). ORDENS DO MINISTÉRIO DA GUERRA? MAS QUE MALANDRO. ESSE DOCUMENTO NÃO TEM NENHUM VALOR. NOSSOS SOLDADOS NÃO SAEM DO PAÍS. MUITO MENOS PRA INDOCHINA.

EVA O SENHOR TEM CERTEZA?

WALTER ABSOLUTA.

EVA (LEVANTANDO) AI, DESGRAÇADO, COMO ELE ME ENGANOU. VIVI DIAS DE TORMENTO, TORTURADA POR ESTA CARTA. ONTEM FOI A MINHA CASA, MOSTRAR A CERTIDÃO MÉDICA FALSA ASSEGURANDO QUE ASSIM LIVRARIA O JOSÉ DA MORTE CERTA NA INDOCHINA. DEPOIS, LEVOU-ME ATÉ O QUARTO. ENTÃO FEZ PROPOSTAS TÃO INDECOROSAS QUE AINDA TENHO VERGONHA DE LEMBRÁ-LAS.

BRÍGIDA CAFAJESTE! MENTIROSO! LARÁPIO!

JUSTO ESQUEÇA TUDO ISSO, MINHA QUERIDA. ESQUEÇA O DIABO DE PERUCA. PERDOE OS MEUS CIÚMES.

VEIT ISSO CRIANÇAS. VAMOS MARCAR A DATA PARA O DIA DE PENTECOSTES.

LUZ E O JUÍZ ADÃO?

WALTER (PARA LUZ) VÁ BUSCÁ-LO! FUGINDO ELE SÓ VAI PIORAR AS CIOSAS. A PARTIR DE HOJE, O JUÍZ ADÃO ESTÁ IMPEDIDO DE EXERCER SUAS FUNÇÕES. O SR. ESCRIVÃO FICA ENCARREGADO DE SUBSTITUÍ-LO, ATÉ ORDEM EM CONTRÁRIO. VAMOS, VÁ BUSCÁ-LO.

CENA 13

(TODOS MENOS LUZ)

MARTA SENHOR CORREGEDOR, ONDE FICA O PALÁCIO DA JUSTIÇA NA CAPITAL?

WALTER POR QUE, D. MARTA?

MARTA POR QUÊ? QUERO RECLAMAR MEUS DIREITOS EM RELAÇÃO A ESSA BILHA QUEBRADA.

WALTER AH, CLARO. O PALÁCIO DA JUSTIÇA FICA NA ORAÇA DO MERCADO, E A SENHORA PODE ME ENCONTRAR AS TERÇAS E SEXTAS.

MARTA LÁ ESTAREI, NA PRÓXIMA SEMANA.