Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

A AURORA DO AUTOR

como se fez e se faz a dramaturgia de Naum Alves de Souza

Rosangela Petta

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de concentração: Artes Cênicas, Linha de pesquisa: Teoria e História do Teatro – Literatura Dramática, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo

São Paulo
2008

Para Oswaldo Petta

Agradecimentos

A Naum Alves de Souza, que generosamente abriu seus arquivos, cedeu textos inéditos, contou histórias, fez café e fez muito e tanto teatro assim.

À minha orientadora, Beth Azevedo, que iluminou o caminho, a mente e o espírito.

Às equipes das bibliotecas mais competentes, gentis e acolhedoras que um pesquisador pode encontrar: do Museu Lasar Segall, da Faculdade Cásper Libero e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Aos que ficaram por perto, emprestando-me livros, textos, depoimentos, comentários e forças: Ana Maria Moreno, Antonia Petta, Antonio Aith, Apoenan Rodrigues, Carlos Costa, Cecília Salles, Clarisse Abujamra, Dionilde Petta, Goretti Tenório Nunes, Humberto Werneck, Luís Fernando Cunha, Maria Amélia Campolim de Almeida, Maria Fernanda A. Torres, Marlise Petta, Mila Waldeck, Regina Soler e Rosani Madeira.

A Welington Andrade, interlocutor raro.

Resumo

Esta pesquisa tem um duplo objetivo: observar como se desenvolve a escrita dramática autoral ao construir um panorama analítico da obra dramaturgica de Naum Alves de Souza, um dos mais profícuos e exuberantes profissionais do teatro brasileiro contemporâneo. Para atingir essa meta, foi feito o cruzamento da leitura de todas as suas peças, encenadas e inéditas, com outros textos do autor (roteiros cinematográficos, contos e notas de cadernos de anotações), artigos de imprensa, fontes teóricas e referências bibliográficas sobre o contexto histórico e cultural do dramaturgo. Além disso, este estudo foi apoiado em uma série de entrevistas realizadas com Naum, a fim de obter informações sobre sua trajetória pessoal, sua carreira profissional e seu processo de criação. Como resultado, foi possível fazer um levantamento crítico da toda a obra teatral de Naum Alves de Souza — trabalho inédito no âmbito acadêmico —, verificar suas características temáticas e formais, mergulhar no processo de criação do escritor, repensar aspectos importantes de um momento artístico da história recente do país. E, sobretudo, verificar a especificidade desta dramaturgia, que obriga leitores e eventuais encenadores a uma postura diferenciada diante do texto dramaturgico.

Palavras-chave: teatro brasileiro, dramaturgia, carpintaria teatral, Naum Alves de Souza

Abstract

This research has two different intentions: to observe how the dramatic authorial writing develops when building an analytic scenery of Naum Alves de Souza's dramatic art work, being him one of the most advantageous and exuberant professionals of contemporary Brazilian theatre. To reach that goal, the reading of his plays (performed or not) and other of the author's texts (movie scripts, short stories and notes from sketchbooks) have all been part of an intersection study, beside press articles, theory essays and reading references from the historic and cultural context of the playwright. Farther on, this study was also supported by interviews with Naum, made in order of becoming a source of information about his personal path, professional career and creation process. As a result, it was possible to do a critical gathering of facts concerning all of Naum Alves de Souza's dramatic art work — a subject never explored before in an academic studies —, verify his distinguishing themes and particular formalities, dive in the creation process of the writer and think over the important aspects of a recent artistic moment in the county's history. Overall, it was possible to verify the specificity of this drama art work, that makes readers and eventual performers have a different posture when facing the drama text.

Key-words: Brazilian theatre, dramaturgy, dramatic writing, Naum Alves de Souza.

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1: Naum Alves de Souza	21
1.1 Origens	22
1.2 Rumo a São Paulo	26
1.3 Professor de garatujas	28
1.4 Diretor de teatrinho	30
1.5 Artista plástico e bonequeiro	37
1.6 Criação coletiva no Café Sardinha	39
1.7 Cenógrafo, figurinista, encenador	44
Capítulo 2: Contextos	51
2.1 Entre duas ditaduras	52
2.2 A classe média que ruge	57
2.3 Esquerda, cultura e arte	65
2.4 Marcas de nascença da cena brasileira	72
2.5 No palco da resistência	81
2.6 Teatro sob distensão	94
Capítulo 3: A obra dramatúrgica	105
3.1 <i>Maratona</i>	106
3.2 <i>No Natal a Gente Vem te Buscar</i>	111
3.3 <i>A Aurora da Minha Vida</i>	118
3.4 <i>Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão</i>	124
3.5 <i>Nijinsky</i>	132
3.6 <i>Suburbano Coração</i>	137
3.7 <i>Água com Açúcar</i>	140
3.8 <i>Um Ato de Natal</i>	144
3.9 <i>O Pivô e Strippers</i>	146
3.10 Textos na gaveta	152
Conclusão: A aurora do autor	165
Referências bibliográficas	181
Anexos	191

Introdução

Sou jornalista por formação e me aproximei da dramaturgia, não tenho dúvida, justamente por ser jornalista. Em 30 anos de trabalho na imprensa reuni alguns conhecimentos extremamente valiosos para quem deseja se aventurar pelo texto teatral: um vasto e variado repertório de histórias e tipos humanos, recolhido ao longo de centenas de entrevistas; a técnica para buscar informações e confrontá-las com outras, abdicando da ingênua presunção da certeza absoluta, apurada no exercício da reportagem; a consciência da complexa condição humana, que me salvou do falacioso clichê da isenção jornalística, para reconstruir personagens, circunstâncias e declarações; o hábito da leitura interessada, curiosa e iluminadora. Sobretudo, no jornalismo reconheci o valor da palavra, equilibrado entre o rigor no uso do vocábulo e suas possibilidades de significação na etapa de edição, em uma relação com o texto que terminou por se tornar mais do que intelectual: amorosa.

A carreira profissional também me colocou, em muitos momentos, no terreno fértil e estimulante do jornalismo cultural, proporcionando-me o contato com expressões em diversos campos artísticos, incluído aí o teatro. Há pouco mais de dez anos, interessei-me por experimentar a escrita dramática. Recebi orientação do autor Alcides Nogueira, entreguei-me à leitura dos clássicos da literatura dramática e participei de algumas oficinas — as poucas que encontrei, uma vez que o ensino da dramaturgia ainda é, espantosamente, pouco privilegiado no Brasil. Cheguei a escrever quatro textos dramáticos: uma adaptação teatral (*Harmonia em Negro*, 1996, a partir de original de Aldo Nicolai), um roteiro cinematográfico de longa-metragem (*É Hoje!*, 1996, em co-autoria, selecionado pelo III Laboratório de Roteiros do Sundance Institute, a partir de uma história de minha autoria), um especial de televisão (*Natal para Dois*, 1998, roteiro original exibido pela TV Bandeirantes de São Paulo) e uma comédia dramática (*A Mulher com Ele*, 2004), ainda não encenada. Faltava-me, no entanto, uma interlocução mais aprofundada nessa seara, um saber mais ampliado sobre teoria e poética teatral. E foi assim que cheguei ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo — onde, aliás, me graduei em jornalismo.

Ao eleger meu objeto de estudo, portanto, pareceu natural escolher um autor brasileiro que propiciasse essa múltipla possibilidade: pesquisar como se forma o conjunto de uma obra dramática, percorrer a trajetória da construção dessa obra, verificar o trabalho de escrita e da reescrita, descobrir as motivações do dramaturgo e o tratamento formal dado às suas escolhas temáticas. Olhei um pouco para trás, para minhas próprias recordações como repórter, espectadora e aprendiz de dramaturgo. E logo percebi que Naum Alves de Souza — artista plástico, professor de artes, cenógrafo, figurinista, dramaturgo, cronista, roteirista de

cinema, diretor de teatro e diretor cênico de musicais, balé e ópera — já se revelava assunto mais do que inspirador para um estudo acadêmico. Em sua trajetória artística, quase toda ligada ao espetáculo teatral, Naum construiu uma carreira singular, além da reputação que o colocou entre os mais respeitados encenadores brasileiros contemporâneos.

Para mim, o fazer teatral de Naum era conhecido desde meados dos anos 1970, quando assisti a algumas das divertidas montagens do grupo amador Pod Minoga. Na época, Naum coordenava o trabalho de criação coletiva de seus ex-alunos de artes da Fundação Armando Álvares Penteado, como Carlos Moreno, Dionísio Jacob (ou Tacus), Flávio de Souza e Mira Haar, hoje atores, dramaturgos e diretores profissionais. A partir de então, acompanhei o desdobramento dos talentos de Naum — fosse como cenógrafo e figurinista de *Falso Brilhante* (1975), histórico show de Elis Regina, ou da antológica montagem de *Macunaíma* (1978), de Antunes Filho; fosse como idealizador de um dos marcos dos eventos culturais de massa, como *O Grande Circo Místico* (1983), com músicas de Chico Buarque e Edu Lobo, levado pelo Balé Guaíra, de Curitiba; ou fosse, ainda, como autor de *A Aurora da Minha Vida* (1981), o mais bem sucedido de seus onze textos encenados, remontado até os dias atuais. Há muito, portanto, era evidente a relevância de Naum Alves de Souza para a cena brasileira e a pertinência de elegê-lo como objeto de pesquisa.

No entanto, visto que se trata de um artista com atuação tão ampla, era preciso delimitar claramente o campo da pesquisa e o aspecto a ser problematizado. E, para isso, retornei à minha principal motivação pessoal: o ofício de escrever. Se, como jornalista, aprendi a reconhecer a importância da estruturação na tessitura de narrativas de não-ficção, como autora de teatro tenho uma preocupação especial em relação à chamada *carpintaria* — termo retirado do jargão dramaturgico, inexplicavelmente ausente das obras teóricas de referência¹, mas entendido aqui como a técnica revelada na conjugação de elementos temáticos e formais com a qual um autor constrói determinado texto, tendo em vista a cena. Nessa perspectiva, elegi a literatura dramática de Naum Alves de Souza como escopo de minha investigação acadêmica.

Feito esse recorte, um dos objetivos estabelecidos foi, primeiramente, obter uma dimensão precisa de toda a obra autoral de Naum. Acredito ser muito importante o trabalho de levantamento da produção de um dramaturgo brasileiro contemporâneo, produção essa de

¹ Encontrei uma única menção à carpintaria dramática, em uma observação feita por Sábato Magaldi: “Aqueles que não têm a vocação legítima do teatro hipertrofiaram o significado do texto como literatura. O espetáculo seria a boa ou má execução de uma obra completa em si mesma, determinante único da categoria artística do teatro. Romancistas e poetas que não dominam o diálogo cênico escudam-se na crença de que, embora não tenham escrito uma peça teatral (e há no qualificativo uma velada ironia), fizeram boa literatura. Essa posição opõe-se à dos fabricantes de peças, artesãos hábeis, que normalmente estão fora da literatura, e se distinguem pelo que convencionou chamar **carpintaria teatral**. Os dois pontos de vista acham-se equidistantes do teatro autêntico, e talvez o primeiro tenha menos contato com ele do que o segundo. Não se recordam exemplos de peças que sejam boa literatura e mau teatro. Embora o juízo possa parecer demasiado severo, os textos de teatro que não se definem como teatrais acabam também por enriquecer o rol da má literatura.” In: *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1997, p.16. Grifo meu.

que as raríssimas oportunidades de publicação não dão conta, e que, assim, acaba por se dispersar em artigos e críticas da imprensa, ao sabor inconstante da pauta das redações. O ajuntamento e a organização de informações sobre todas as peças escritas por Naum, porém, serviu apenas de ponto de partida para atingir os demais objetivos: acompanhar, no rastro do percurso autoral, o movimento de evolução, o amadurecimento e eventuais crises dessa escritura; demarcar seu campo temático; reconhecer suas características estéticas; observar seu método de criação.

Desta forma, minha dissertação buscou combinar elementos historiográficos, lingüísticos, temáticos e estilísticos que favorecessem a obtenção de um panorama analítico da obra dramaturgica de Naum Alves de Souza produzida até hoje.

Inserção acadêmica

Ao fazer uma busca bibliográfica para a construção do quadro teórico de referência, descobri duas importantes pesquisas apresentadas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sobre o processo pelo qual Naum Alves de Souza começou a se exercitar na elaboração de espetáculos teatrais: a criação coletiva. Tanto a dissertação de mestrado de Sílvia Fernandes da Silva Telesi (*Grupos teatrais: percurso e linguagem*, defendida em 1987) como a de Felisberto Sabino da Costa (*A dramaturgia nos grupos alternativos do período de 1975 a 1985*, defendida em 1990) fornecem informações preciosas sobre a companhia amadora Pod Minoga, que Naum coordenou nos anos 1970. Ainda que o trabalho daquele grupo alternativo não favorecesse propriamente a criação de uma literatura dramática, bem ao contrário, ambos os estudos descrevem procedimentos criativos relevantes que influenciariam a produção autoral de Naum, iniciada em 1976.

Além deles, há duas dissertações de mestrado que remetem mais diretamente à dramaturgia deste autor: *Álbum de fotos – análise semiológica da peça A Aurora da Minha Vida, de Naum Alves de Souza*, defendida em 1986, por Maria Beatriz Del Peloso Ramos, no Instituto de Letras do Centro de Estudos Gerais da Universidade Federal Fluminense; e *A sociedade desnuda: um caminho do drama moderno brasileiro*, defendida em 1995 por Lilian Maria Fleury Teixeira Dória, no Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. A primeira se debruça especificamente sobre a montagem carioca de *A Aurora* (no Teatro de Arena, 1982-1983), que repetiu o sucesso da temporada de São Paulo, onde estreou (Teatro do Bixiga, 1981). Há várias observações pertinentes, como a inequívoca evocação do rito militar no ambiente escolar e a intratextualidade detectada na obra de Naum que, em outras peças, também trata do passado, da infância, da memória. No entanto, o recurso que a pesquisadora escolheu para apoiar sua leitura semiológica da relação texto-

encenação — a fotografia — não parece ser o mais adequado. Ao anexar à dissertação 58 fotos de cena, 36 das quais feitas por ela mesma, a autora buscou interpretar a montagem de *A Aurora* como um álbum de retratos. De fato, as 33 cenas da peça à época² configuram momentos completos, com unidade e independência, separados entre si pela rubrica de *black-out* e sem aparente relação de continuidade. Entretanto, essa formatação dramatúrgica está mais próxima da linguagem cinematográfica, cuja característica dos cortes feitos na edição influenciou fortemente a carpintaria dramatúrgica de Naum, como o próprio autor reconhece. A pesquisadora chega a mencionar essa possibilidade, “dentre as técnicas possíveis para documentar o teatro”³, chegando a informar que Naum, “ao começar a escrever a peça, serviu-se de um roteiro nos moldes cinematográficos”⁴. Mas, estranhamente, a pesquisadora justificou sua escolha por entender que “a linguagem da representação de *A Aurora* é uma linguagem intencionalmente fotográfica”⁵. A argumentação que se segue não deixa de ser interessante:

Parece pertinente a comparação das cenas da peça com o processo fotográfico. A emulsão foto-sensível ou a película na câmara escura é a potencialidade ou a possibilidade para que a imagem seja retida, fixada. Esta película, para Naum Alves de Souza, é a memória, que através da luz, entre outros recursos cênicos, revela, copia e amplia as emoções latentes, como se fossem películas em negativo, esperando o vir-a-ser.⁶

Esta a metodologia, porém, se revela insuficiente, visto que o teatro (ao menos neste caso) implica: movimentação em cena; uma performance gestual, muitas vezes comentadora dos diálogos; o som da palavra e da música; a força dos figurinos, cujas cores (azul, verde e amarelo), predominantes em *A Aurora* e tão cheias de significado, foram subtraídas nas imagens em preto e branco anexadas à dissertação. É de se imaginar que o registro em meio audiovisual teria sido mais colaborativo para o viés escolhido naquele estudo. Ainda assim, seria um recurso arriscado se levarmos em conta que o espetáculo teatral é, por definição, fugaz em sua presentificação, e que experiências de teatro filmado, sem a devida adaptação para a natureza bidimensional da tela, perdem sensivelmente em impacto e calor quando exibidas no cinema ou na televisão.

Já a segunda dissertação compara cinco obras de cinco autores brasileiros (*Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues; *Rasto Atrás*, de Jorge Andrade; *Réveillon*, de Flávio Márcio; *Rasga*

² Na versão mais recente, de 2004, Naum reduziu-as a 27, além do prólogo.

³ “Filme 16mm, super 8, vídeo-tape, etc”. RAMOS, Maria Beatriz Del Peloso. *Álbum de fotos – análise semiológica da peça A Aurora da Minha Vida, de Naum Alves de Souza*. 1986. Dissertação (mestrado), Instituto de Letras do Centro de estudos Gerais. Universidade Federal Fluminense, Niterói, p.10.

⁴ Idem, ibidem, p. 67.

⁵ Idem, ibidem, p. 10.

⁶ Idem, ibidem, p. 11.

Coração, de Oduvaldo Vianna Filho; e *No Natal a Gente Vem te Buscar*, de Naum Alves de Souza) para construir um retrato do drama brasileiro moderno na correspondência memória-tempo-linguagem. No que diz respeito à peça de Naum, faz observações importantes, especialmente quando toma o particular como representação do coletivo, quando invoca Ecléa Bosi para assinalar a relação conteúdo-forma e ao destacar duas marcas da dramaturgia do autor: o anonimato das personagens, favorecendo a identificação de tipos, e o resgate da oralidade, que também tipifica uma camada social brasileira (a classe média interiorana e empobrecida), em diálogos recheados de expressões do chamado senso comum. A pesquisadora chega a propor uma “reflexão estética, filosófica”, num resgate do valor da palavra na obra teatral, para concluir que

(...) é pela memória que se tece esta linhagem do drama moderno brasileiro. Memória que não está atada a um desenvolvimento cronológico, mas transita por territórios vários, espacializando a linguagem, fragmentando o tempo e trabalhando intimamente com as características essenciais ao fazer teatral que estão no uso do disfarce e no jogo.⁷

A par das contribuições de ambas as dissertações, note-se que são estudos bem pontuais, propositadamente limitados, e que por isso mesmo não permitem uma perspectiva expandida da obra dramaturgical de Naum Alves de Souza — autor de nada menos que dezenove textos teatrais, além de co-autorias, adaptações da literatura e roteiros de cinema. Tais estudos, portanto, não favorecem a observação da trajetória autoral no processo de desenvolvimento dessa escritura, localizando eventuais mudanças temáticas e formais que fluem entre um antes e um depois.

Para além da esfera acadêmica, a bibliografia teórica, crítica e historiográfica disponível também não contempla o conjunto dramatológico deste autor. Se existe todo um capítulo dedicado à sua temática no livro de Geraldo R. Pontes Jr.⁸, em que algumas informações equivocadas não chegam a comprometer a acurada análise intratextual da chamada trilogia de Naum⁹, fontes de inquestionável autoridade no assunto como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Yan Michalski não fizeram mais do que ligeiras referências ao autor em seus respectivos apanhados sobre o teatro brasileiro do século XX. Por certo, não por uma questão de irrelevância: se o primeiro reconhece uma “técnica cada vez mais firme” no tratamento da

⁷ DÓRIA, Lilian Maria Fleyry Teixeira. *A sociedade desnuda: um caminho do drama moderno brasileiro*. 1995. Dissertação (mestrado). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, p. 124.

⁸ *Opressão social e a condição humana em Naum Alves de Souza*. In: PONTES JR., Geraldo R. *Dramaturgia Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999, p. 111-130.

⁹ Para a crítica teatral, e a despeito da discordância do autor, formam uma trilogia as peças *No Natal a Gente Vem te Buscar* (1979), *A Aurora da Minha Vida* (1981) e *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão* (1984). Ver **Capítulo 3: A obra dramaturgical**.

“matéria um tanto imponderável dos sonhos infantis e das reminiscências escolares”¹⁰, o segundo aponta a aplicação de uma “densidade poética aos mergulhos na memória adolescente e familiar”¹¹, enquanto que o terceiro atesta o “amadurecimento do talento de Naum Alves de Souza como dramaturgo e encenador”¹². No entanto, são menções que, às vezes, não ultrapassam duas linhas.

É importante ressaltar, ainda, que nem mesmo o próprio autor conseguiu reunir toda a sua obra dramática na coletânea publicada em 2005¹³. Faltam, ali, três textos encenados: o de estréia, *Maratona* (escrita em 1976), a primeira versão de *Água com Açúcar* (1995), originalmente um monólogo, e *O Pivô*, montado em 1997; assim como três peças curtas ainda inéditas no palco: *Três Cunhadas Baixas* (2003), *Um Menino* (2003) e a mais recente, *Arrebatada* (2007)¹⁴. Por outro lado, mais do que quantificar e analisar essa dramaturgia — o que não me parece pouco em relação a um autor de tamanha importância para a cena brasileira contemporânea —, era necessário também verificar, nesse percurso, sua inserção em um momento histórico, no quadro estético e no contexto cultural que foi tão importante na passagem da década de 1970 para a de 1980, repleto de iniciativas que experimentaram novas formas de linguagem cênica e focos temáticos, após o declínio do teatro programática e engajadamente político dos anos 1950/1960.

Metodologia e correções de rota

Meu estudo apoiou-se fundamentalmente em quatro fontes de pesquisa: os escritos de Naum Alves de Souza; obras teóricas sobre o drama moderno, teatro brasileiro e crítica genética; registros de imprensa; e entrevistas com o autor estudado.

Por “escritos de Naum” devemos entender não apenas sua produção dramatúrgica, mas também os textos que, na borda de sua criação especificamente teatral, relacionam-se, de alguma forma, à sua escritura para o teatro. Sendo assim, este quinhão de leituras compreendeu textos teatrais (encenados e inéditos), roteiros e argumentos de cinema, prefácios de livros, contos publicados no extinto jornal *Diário Popular* no final da década de 1990 (alguns deles, gestantes de personagens e/ou temas de algumas peças), manuscritos (como anotações do autor e uma carta da poeta Adélia Prado, enviada a Naum por ocasião do

¹⁰ PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 124.

¹¹ MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2001, p. 313. Vale lembrar que em outra obra, *Moderna Dramaturgia Brasileira*, publicada pela Perspectiva em 2006, Magaldi não incluiu Naum entre os 29 dramaturgos que analisa.

¹² MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão - uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 86.

¹³ SOUZA, Naum Alves de. *Teatro*. Coimbra: Cena Lusófona, 2005.

¹⁴ Ver **Anexos**. A reprodução, aqui, dos textos dramáticos não publicados por Naum tem o objetivo exclusivo de subsidiar o leitor no acompanhamento da análise crítica feita nesta pesquisa. Uma vez que foram excluídos da coletânea *Teatro* e de outras oportunidades de edição em livro, significa que a vontade do autor é mantê-los guardados. Sendo assim, aos interessados em submeter tais textos à leitura dramática, a montagens amadoras, profissionais ou qualquer outro tipo de utilização, recomenda-se a obtenção de autorização expressa do autor.

espetáculo *Dona Doida*, de 1987), programas de espetáculos e originais abandonados na gaveta — de onde, após gastar alguns meses para vencer a resistência do autor, consegui obter uma cópia de sua primeira peça, *Maratona*, escrita em 1976 e encenada em 1977, e de *O Pivô* (1997), texto que o autor considera demasiadamente datado. Para esta etapa, foi de inestimável valor a disposição colaborativa do próprio Naum que, desde janeiro de 2005, permitiu-me o acesso a seu arquivo pessoal.

Realizar entrevistas com Naum Alves de Souza também me pareceu obrigatório. Talvez haja nesta decisão o cacoete da repórter que fui, no exercício de uma profissão que não busca apenas constatar, mas desdobrar e discutir. Mas, desde o começo desta pesquisa, ficou claro que a leitura das peças de Naum disponíveis nas bibliotecas não bastaria para construir a trajetória do dramaturgo. Os encontros com o autor, ao longo de três anos, foram importantes para reunir dados sobre sua biografia, obter suas impressões sobre o teatro de modo geral e dimensionar sua relação com a escrita teatral — além, é claro, de permitir o acesso a material inédito e a checagem de datas, nomes e circunstâncias em que cada uma de suas peças foi encenada, mesmo que houvesse um ou outro lapso de memória do entrevistado. De mais a mais, o contato direto com Naum proporcionou-me oportunidades únicas, como acompanhá-lo a um ensaio do Coral Lírico do Theatro Municipal de São Paulo, para a ópera *Os Pescadores de Pérolas*, de Bizet, que ele dirigiu em 1995 e remontou em 2005.

Quanto aos registros de imprensa, obtidos sobretudo nos arquivos do Museu Lasar Segall (especializados em cinema e artes cênicas) e da Faculdade Cásper Líbero (cujo acervo guarda não apenas livros sobre comunicação e coleções de jornais e revistas, mas importantes obras sobre arte e estética), busquei a resposta da crítica e do jornalismo cultural a cada montagem teatral de Naum, além de reportagens sobre o escritor que contivessem alguma referência a ele, por mais ligeira que fosse. Esse tipo de consulta também me permitiu cruzar datas, nomes e quaisquer outros detalhes que contribuíssem para uma reconstituição das fichas técnicas e do ambiente cultural correspondente à estréia de cada espetáculo.

Entre as obras teóricas que pesquisei, destacam-se as que tratam da relação entre tema e forma no drama moderno, bem como ensaios de críticos e dramaturgos que pensaram o teatro contemporâneo e/ou apontam a função do texto teatral (e sua recente revalorização) como força seminal da cena¹⁵. Além destes, incluí aqui trabalhos acadêmicos que, em maior ou menor grau, se relacionam ao objeto de minha pesquisa, além de ensaios historiográficos sobre o momento político, econômico e social do País no século XX. De início, também procurei estudos realizados no campo da crítica genética, que me pareceram fundamentais para a análise de dois achados preciosos: um curioso conjunto roteiros, rascunhos, desenhos e

¹⁵ Ver Referências bibliográficas.

rabiscos nas margens do papel, referentes às encenações amadoras que Naum dirigiu nos tempos de professor de artes na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap); e a *bible*¹⁶ da comédia dramática *A Aurora da Minha Vida*, com 59 páginas, em que a primeira versão do texto aparece acompanhada de anotações paralelas, cortes e alterações feitas à mão.

Embora a abordagem proposta pela crítica genética tenha sido extremamente útil para explorar analiticamente esses dois cadernos, e deles extrair informações valiosas sobre uma espécie de pré-história dos procedimentos do autor, aos poucos fui abandonando a análise sob tal ponto de vista. A crítica genética ajudou-me, sim, a fazer uma leitura criteriosa das peças de Naum e a examinar seu processo de criação; mas percebi que essa perspectiva forçaria uma acentuada bifurcação em meu estudo, desviando-me da observação do *conjunto* da obra dramatológica em questão. Se a extensa produção autoral de Naum é como uma chuva de meteoros para qualquer pesquisador, tanto mais aumentava a complexidade do levantamento e da organização de conteúdos conforme eu continuava encontrando mais crônicas, papéis avulsos e outras peças. Até a etapa de qualificação, por exemplo, eu tinha em mãos dezessete textos teatrais; de lá para cá, encontrei outros dois: *O Pivô*, excluído da coletânea do autor, e *Arrebatada*, escrito em 2007. Para mim, ficou cada vez mais claro que era preciso, antes de mais nada, conhecer a evolução historiográfica e estilística dessa dramaturgia, construir seu quadro temático e formal, identificar influências e o eventual diálogo entre o trabalho de escritura, o momento cultural e as motivações pessoais do escritor. E que uma pesquisa sólida sobre estes aspectos teria, em si mesma, algum valor de contribuição ao estudo da moderna dramaturgia brasileira.

Assim, a conformação final desta dissertação chegou a três capítulos e uma conclusão. No primeiro, apresento o autor por meio de sua biografia e de sua performance profissional. No segundo capítulo, abordo alguns aspectos de dois contextos fundamentais: o ambiente político, social e institucional do Brasil em que Naum se ergueu artisticamente, mais atenta à tradução desse ambiente na esfera das mentalidades; e o panorama cultural do mesmo período, com ênfase nas tendências teatrais. O terceiro capítulo trata detalhada e criticamente toda a obra dramática de Naum Alves de Souza, desde a estréia até a peça mais recente e ainda não encenada, percorrendo mais de 30 anos de escritura dramática. Finalmente, na conclusão reúno observações sobre as influências, a temática e a carpintaria teatral revelada nessa obra, para chegar a uma formulação que propõe uma maneira de ler, entender e, eventualmente, encenar as peças aqui abordadas.

¹⁶ O termo *bible*, ou “bíblia” em inglês, tomado do jargão de autores de cinema e teledramaturgia, designa o conjunto de anotações que sustentam a estruturação da obra em sua etapa de elaboração: sinopse, perfil das personagens, caracterização de cenários, ambientes e locações, textos de apoio obtidos em pesquisa historiográfica e linguística, palavras-chave e qualquer outra informação que possa apoiar os roteiristas na futura escritura das cenas. Exemplos de ambos os cadernos encontram-se em **Anexos**.

No apoio a esta dissertação há, ainda, um conjunto de anexos com as fichas técnicas de todas as peças de Naum na ocasião de suas respectivas estréias, uma cronologia de trabalhos em diversos campos artísticos e textos teatrais inéditos.

Fontes: uma observação

O leitor desta dissertação certamente notará a farta utilização que faço de fontes jornalísticas, o que pede uma explicação sobre o critério dessa escolha.

Ancorada na experiência de repórter, editora e diretora de redação em diversas mídias, sei muito bem que a imprensa é uma atividade das mais imperfeitas. Materializados no calor da hora do fato jornalístico, muitas vezes os relatos contidos em reportagens de jornais, revistas e portais informativos falham quanto à exatidão, à completude ou a contextualização da informação. Jornalistas despreparados, ingênuos ou inexperientes; velocidade imposta pelo sistema operacional da indústria da comunicação; inadequação do vocabulário e falta de domínio da língua culta, de termos técnicos, de especificações, de conceitos — muitos são os fatores que conspiram para a produção de uma imprensa de má qualidade. E tanto mais se agrava esse panorama quanto mais avançamos no tempo, com o progressivo sucateamento das redações, a ponto de termos, nos dias de hoje, um verdadeiro e aterrador quadro de raquitismo intelectual, e mesmo ético, no desempenho da profissão.

Por outro lado, os registros feitos pela imprensa são fonte primária importante. Por documentar o momento histórico na especificidade do conteúdo pontual, nos vestígios do entorno contextual e no exercício da observação analítica (caso das críticas teatrais e dos artigos aos quais recorri), o jornalismo pode prestar um relevante serviço à pesquisa acadêmica, guardadas as devidas precauções para uma leitura atenta e criteriosa. Sendo assim, segui o seguinte critério na eleição e utilização de minhas fontes jornalísticas:

- . cruzar toda informação encontrada com, pelo menos, mais uma fonte jornalística.
- . confrontar as informações obtidas em jornais, revistas e páginas da Internet com os textos contidos em trabalhos de referência acadêmica, teórica e historiográfica.
- . comparar o material jornalístico com as fichas técnicas dos programas de peças, anotações do autor e depoimentos obtidos nas entrevistas com Naum.

Outra forte presença jornalística nesta dissertação é a de Elio Gaspari, autor de um ensaio historiográfico¹⁷ que dissecou a ditadura militar em quatro volumes que somam cerca de 2.000 páginas. Optei por recorrer a essa obra por configurar, reconhecidamente, o relato mais

¹⁷ *A ditadura envergonhada* (2002), *A ditadura escancarada* (2002), *A ditadura derrotada* (2003) e *A ditadura encurralada* (2004), todos editados pela Companhia das Letras, de São Paulo.

minucioso, bem documentado e revelador sobre o período de exceção publicado até o momento. A ele associei o estudo acadêmico de Maria Helena Moreira Alves¹⁸, também recente. Tais fontes dão uma dimensão bastante precisa do quadro político, econômico e social do Brasil contemporâneo, desdobrando em detalhes (indicadores, declarações, trechos de relatórios oficiais e documentos secretos) aquilo que historiadores por vezes descreveram de maneira mais genérica — até pela falta de acesso, em sua época, ao material que Gaspari e Moreira Alves puderam pesquisar. São obras de fôlego, intelectualmente responsáveis e que, aliadas a outras fontes ensaísticas, serviram ao propósito do segundo capítulo: retirar do momento histórico traços que contribuíram para a formação de uma mentalidade, na recepção do cidadão anônimo e comum.

Convenções

A fim de facilitar a compreensão e proporcionar uma leitura ágil e confortável deste trabalho, foram adotadas as seguintes convenções de escrita:

- . nomes de personagens das peças teatrais: grafados em maiúsculas.
- . complementações de informação dentro de uma declaração ou citação: texto em itálico e entre colchetes.
- . títulos de obras, eventos e órgãos jornalísticos: grafados em itálico.

¹⁸ *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru: Edusc, 2005.

Capítulo 1: Naum Alves de Souza

Reunir dados biográficos e realizações diversas de um dramaturgo permite penetrar em um contexto particular que, na intersecção com outros contextos (como o momento histórico, o ambiente cultural e as tendências teatrais em meio às quais ele se desenvolveu artisticamente, que serão abordados no capítulo seguinte), pode auxiliar imensamente a leitura de sua obra. No caso de Naum Alves de Souza, a principal dificuldade para construir um relato sobre sua trajetória dramática está no fato de ela ter ocorrido em meio a um amplo e diversificado espectro de outras atividades do autor no campo das artes cênicas, das artes plásticas, da literatura e até de eventos de moda. Foram trabalhos muitas vezes simultâneos, sobrepostos e que dialogaram entre si, a despeito da diferença de natureza e de propósito de cada empreitada. Se, por um lado, essas atividades não podem ser ignoradas, pois inescapavelmente interferem no processo de criação do escritor, por outro revelam-se tantas e tão variadas que descrevê-las detalhadamente poderia desviar este estudo de seu foco principal: erguer um panorama analítico da literatura dramática de Naum Alves de Souza.

Por essa razão, este capítulo privilegia as ocorrências que, objetivamente, contribuem para o acompanhamento do percurso de Naum até tornar-se autor teatral. Como tais ocorrências se deram em diferentes campos, preferi fugir ao relato linear e cronológico, a fim de agrupar informações de acordo com o tipo de atividade exercida pelo dramaturgo, avançando e retrocedendo no tempo sempre que necessário. A essas informações foram acrescentados depoimentos do próprio Naum (obtidos em registros de imprensa e em entrevistas concedidas a mim entre 2004 e 2007) e observações que faço à luz da leitura de suas peças e de bibliografia pertinente, convidando o leitor a, desde já, perceber a estreita relação que existe no entrelaçamento da experiência vivida com os elementos constitutivos da dramaturgia aqui estudada. O objetivo é expandir o panorama da história pessoal do autor a fim de detectar referências que contribuam para a verificação de influências estéticas e temáticas, além de apoiar a leitura crítica que faço, mais adiante, da escritura teatral de Naum Alves de Souza.

Por ora, comecemos pelo começo.

1.1 Origens

Nascido em 1º de junho de 1942, no interior paulista (Pirajuí, cidade da região de Bauru, a 398 quilômetros da capital), Naum Alves de Souza é o penúltimo de seis irmãos de uma família que se tornou classe bastante média devido à decadência do plantio de café que seus avós, fazendeiros, enfrentaram na passagem da década de 1920 para a de 1930. Seu pai, gerente do Bazar Ipiranga — misto de livraria, papelaria e loja de armarinho —, era um católico convertido à fé evangélica a ponto de se tornar presbítero¹⁹. Sua mãe, de formação protestante pela ascendência americana, também atuava na igreja organizando festividades como o Dia das Mães e a encenação de pequenos dramas natalinos, dos quais Naum costumava participar.

A fervorosa devoção religiosa dos pais de Naum denuncia-se já na escolha de seu nome, inspirado em um dos dois profetas da queda de Babilônia, ao lado de Jeremias:

Naum, o “consolador”. O sétimo dos profetas menores, Naum ou “o consolado”, o “reconfortado” (Nahum) e que pode consolar, reconfortar, (...) não tem homônimo na Bíblia, apenas sinônimo: Menahê. (...) Oferece aos seus o reconforto que num período muito sombrio lhes permite resistir, graças à esperança. (...) Esta esperança, que o anima e que ele afirma com grande e vigorosa fé, apóia-se na infalível vitória do Senhor, mesmo quando os inimigos parecem prosperar (...). Seu livro desenvolverá sucessivamente esse tema fundamental (...). Naum era considerado um profeta que teria predito o futuro a longo prazo (...). Sem deixar de notar características particulares da poesia hebraica ou da poesia em geral na linguagem de Naum, tem-se elogiado sobretudo o valor literário do livro em seu conjunto, quer se trate do hino inicial (...) ou da vivacidade das interpelações e descrições da segunda e da terceira partes. O título do livro, visão, é muito característico; Naum vê e faz ver.²⁰

A religiosidade acentuada, em um lar conservador, marcaria profundamente a infância, a juventude e, posteriormente, a dramaturgia de Naum Alves de Souza. No prefácio à edição portuguesa de treze de suas peças, Alberto Guzik informa:

em família evangélica, teve formação repleta de tabus e restrições, além de observar e experimentar traumas infantis que viriam a lhe fornecer no futuro assunto para várias obras.²¹

¹⁹ Ao contrário do que foi publicado em diversas reportagens, Naum esclarece que seu pai jamais foi pastor protestante: “Presbítero é um membro do conselho da igreja. Pode conduzir cultos, mas não pode realizar casamentos, por exemplo.” Em entrevista concedida a mim em 1º de novembro de 2007, em São Paulo.

²⁰ BÍBLIA Tradução Ecumênica. São Paulo: Edições Loyola, 1994, p. 943-944.

²¹ A condição humana segundo o teatro de Naum Alves de Souza. In: SOUZA, Naum Alves de. *Teatro*. Coimbra: Cena Lusófona, 2005, p. 9.

A rotina do núcleo familiar previa a freqüência à Escola Dominical, às quartas-feiras e nos finais de semana, para estudo do Velho e do Novo Testamento:

É como uma escola mesmo, dividida em classes. Tem a classe das crianças menores, classe das crianças maiores, classe dos adolescentes. Em algumas, dividem entre meninos e meninas. Depois tem a classe que eles chamam “da juventude”, naquela idade já antes do casamento, os moços e as moças. Depois, tem a das senhoras, dos senhores... Cada classe tem um professor. A organização da igreja tem uma coisa que eu chamo de “revista”: vem o tema que deve ser discutido nessas aulas. Não tinha lição, você chegava lá e um professor da sua classe falava sobre doutrina.²²

Naum reconhece que era um bom aluno,

Mas um aluno chatinho [*risos*]. Eu fazia muita pergunta. Essas dúvidas sobre a morte, a origem do diabo... Por que apareceu o diabo? Se ele era anjo e brigou com Deus, [*rindo*] Deus não tinha poder pra segurar esse diabo? Eles não tinham saída, eu encurralava muito. Era um ensino onde não se deveria fazer perguntas. As igrejas são assim, é pra incutir coisas. Tanto é que escrevi Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão [1984] e ali tem muitos fantasmas da religião, dessas dúvidas todas. Porque você vai lendo a Bíblia e ela é muito contraditória em tudo, né? A Bíblia não é um livro perfeito, foi escrita e traduzida segundo interesses ao longo do tempo, um amontoado de fragmentos. É um livro que é tudo, menos sagrado. Eu acho. Ela diz isso aqui, ali ela se contradiz. Você pode interpretar do jeito que quiser. E o protestantismo usa muito isso, né? É muito fácil, porque não tem papa! Não existe a grande Igreja Católica em cima. É cada um com a sua consciência, o livre arbítrio, né? Com a liberdade de leitura da Bíblia, vêm milhões de interpretações. É por isso que aparecem milhões de igrejas também, as correntes diferentes. Algumas dissidências já são de ordem política. Por exemplo, a igreja em que eu cresci chamava-se “Presbiteriana Independente”, porque os presbiterianos aceitavam a maçonaria, e alguns lá não aceitavam.

“Até os 17 anos, pelo menos”, ele freqüentou a Escola Dominical:

A gente não via televisão, não ia a bailes. Fim de semana era Escola Dominical, ler a Bíblia. Lí a Bíblia desde muito cedo. Minha mãe, neta de americanos, era tranqüila em sua fé. Meu pai, não: um cristão convertido, era mais rígido, tinha medo das pessoas da igreja, não gostava que a gente fosse ao cinema.

Na infância e na adolescência, Naum não ouviu outro tipo de música que não fossem os hinos protestantes. Seus pais “não tinham nem vitrola. (...) Não tive referências de Elvis

²² As declarações de Naum que, ao longo desta dissertação, não tiverem indicação de fonte, foram obtidas em entrevistas concedidas a mim, todas em São Paulo: a primeira em 4 de outubro de 2004, para reportagem da revista *Bravo!*, trechos não publicados; e as demais em 21 de julho de 2006, 28 de junho de 2006 e 1º de novembro de 2007, realizadas exclusivamente para esta pesquisa.

Presley, como todo mundo”²³. Até as brincadeiras com os irmãos, primos e amigos estavam impregnadas de religiosidade, em torno do que Naum chama de “brinquedos bíblicos”:

Sabe esses homens do Exército da Salvação, que passam nos restaurantes e te dão um filetinho com um versículo da Bíblia? Pra nós, era um brinquedo isso. Tinha umas caixinhas, essas cartolinas eram coloridas, então você retirava uma dali, lia e o outro tinha que responder: “versículo tal”. Eu sabia tudo de cor.

Apesar das restrições impostas em casa, de vez em quando ele conseguia ir às matinês do Cine São Salvador, o único da cidade:

Lembro dos seriados de sábado, *Flash Gordon*, *Buck Rogers*, *Príncipe Submarino*. Odiava faroeste! Gostava dos dramalhões italianos, provavelmente os filmes fascistas, de “telefones brancos”²⁴

O menino Naum também lia a revista *Cinearte*, especializada em cinema, que seu avô materno colecionava e encadernava — três grossos volumes que ele guarda até hoje —, além de assistir a espetáculos encenados em circo:

Teatro eu só vi praticamente adulto, em São Paulo. O que tinha em Pirajuí eram essas pecinhas escolares, ou religiosas, na igreja. Tinha circo-teatro: comédias, peças sacras, *A Paixão de Cristo*, *Sansão e Dalila*... E tinha os dramalhões como *O Céu Uniu Dois Corações* e aquelas histórias do [cantor] Vicente Celestino, *O Ébrio*. Tudo me encantava.

Será interessante e significativo notar a influência do cinema e do circo no conjunto da obra artística de Naum²⁵. Do primeiro, Naum absorveria, sobretudo, a técnica de edição, com marcações de luz cumprindo a função do corte de cenas, rompendo a linearidade da narrativa. Como ele mesmo declarou:

Meu teatro é cinema, teatro de cenas curtas.²⁶

Do segundo, retiraria diversos elementos, desde o próprio circo como tema até a estética de sua linguagem, em “números” de um espetáculo, bem como o aspecto maravilhoso

²³ Jornal da Tarde, 29 maio 1993. *O fim de uma crise de criação*. Caderno de Sábado, p.5, em entrevista a Alberto Guzik.

²⁴ Idem, ibidem. Ao mencionar “telefones brancos” Naum utiliza o nome pelo qual ficou conhecido um tipo de cinema produzido, sobretudo, nos Estados Unidos, durante a Depressão da década de 1930, e que exibia personagens em ambientes sempre sofisticados, glamourosos, exuberantes e/ou exóticos, onde não faltava um luxuoso aparelho de telefone branco. Divertimento barato à época, essa filmografia oferecia fantasia às platéias empobrecidas, como mostrou Woody Allen no filme *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985).

²⁵ Sobre este aspecto, ver capítulo 1.7: *Criação coletiva no Pod Minoga e Conclusão: A aurora do autor*.

²⁶ Bravo!, Nov. de 2004. *Quem tem medo de teatro?*, p. 90, em entrevista a Rosângela Petta.

contido no universo circense, no qual o fantástico se confunde com o bizarro. Exemplo mais eloqüente dessa referência é *O Grande Circo Místico* (1983), montado pelo Balé Guaíra, de Curitiba, que colocou não apenas a encenação como também as músicas de Chico Buarque de Hollanda e Edu Lobo entre as obras-primas da cultura popular brasileira. Deste espetáculo Naum não participou com a cenografia, nem com os figurinos ou a direção; mas foram dele o roteiro e a idéia, a partir do poema homônimo de Jorge de Lima (de 1938), além das ilustrações e do design gráfico da capa do disco que, hoje, é um clássico da MPB.

Em Pirajuí, porém, o circo e o cinema foram apenas duas das poucas expressões artísticas a que Naum teve acesso. Outra, mais franqueada e, mesmo, estimulada por seus pais, veio por meio dos livros: além de salmos e parábolas, Naum leu a coleção de Monteiro Lobato, contos de fadas, a ficção científica de Júlio Verne, *Os Três Mosqueteiros* de Alexandre Dumas, Herman Hesse, Dostoiévski — “enfim, uma misturada daquelas”, como ele mesmo diz. Lia também os populares gibis — produtos da cultura popular que, por sua vez, carregam forte influência da linguagem cinematográfica —, embora às escondidas:

Emprestava dos amigos. Não tinha, assim, uma proibição feroz, mas não era bem visto ler histórias em quadrinhos, de jeito nenhum. E eu gostava muito.

Nos primeiros anos escolares, passados no Grupo Escolar Olavo Bilac, Naum descobriu a literatura brasileira — a começar pelos poemas parnasianos do próprio Bilac. No ginásio, leu José de Alencar, Machado de Assis, José Lins do Rego

e, claro, Júlio Ribeiro, *A Carne*, “sacanagem”. A gente sabia até a página [*das passagens eróticas*] e o livro era encapado! [*risos*] A gente dava um jeito. Acho que era a descrição de um ato sexual... Que, hoje em dia, não é nada, né? Mas era bem daquela fase. Eu tinha um amigo que o pai era dentista, na casa dele tinha, então a gente trocava a capa. Acho que por uma de um livro de Humberto de Campos [*gargalhadas*]. Uma dessas coisas que certamente eu não estava lendo. Lembro que tinha uns [*livros*] do Erico Verissimo que eu achava “fortes”, *Clarissa*, *A Noite*. Depois, li os cronistas todos, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, por influência do meu irmão mais velho.

Na escola, gostava tanto das aulas de Português que até hoje se lembra do nome de um professor, Hildebrando Afonso André, que o incentivou nos exercícios gramaticais e na prática da redação. Naum nem imaginava que, futuramente, também viria a ensinar crianças e, anos mais tarde, tornar-se escritor.

Sabe o que acontecia? Eu acho que... Eu não tinha perspectivas. Minhas perspectivas eram pequenas ou sonhadoras. Não queria ser engenheiro nem advogado, graças a Deus nem em casa

ninguém sugeriu nada disso, até porque, inclusive, eles não tinham condições *[financeiras]* de impor nada. Mas já se falava, naquela época, de estudar, depois ganhar uma bolsa de estudos e ir para a França. Então, existia uma fantasia aí no meio, né? Muito incentivada também por uma excelente professora de Francês que eu tive, dona Zulmira Pesqueira.

Eventuais “fantasias” em relação ao futuro, porém, foram interrompidas por uma mudança drástica na vida de Naum, provocada pela condenação de seu pai a um ano de prisão, por motivos que ainda hoje permanecem nebulosos. Segundo o prefácio de Guzik:

Não foi uma infância fácil. Um desastre financeiro desfez a família por alguns anos. Naum e um irmão foram mandados para Marília, onde moraram por algum tempo em casas de tios, sendo mais tarde internados em uma escola metodista, onde permaneceram por quase dois anos. O pai do escritor, por conta dos problemas monetários, permaneceu preso em Pirajuí por um ano. A família voltou a reunir-se e mudou para outra cidade do interior paulista, Lucélia, onde Naum completou o ginásio e cursou o colegial.²⁷

Posto em liberdade um ano depois, seu pai conseguiu uma colocação como oficial de Justiça em Lucélia. No entanto, a precária situação financeira da família fez com que Naum se mudasse para a capital paulista, a fim de procurar trabalho e estudar.

1.2 Rumo a São Paulo

Ao chegar a São Paulo, em 1961, o jovem Naum Alves de Souza se instalou numa pensão da rua Sergipe, no bairro de Higienópolis, e arrumou emprego em meio período no escritório da Companhia de Seguros Minas Brasil. Era “o último dos datilógrafos”, como ele lembra, “e ainda por cima era ruim à beça”. No tempo livre, acabou sofrendo o chamado choque cultural:

Era um maníaco devorador de arte. Ia a todos os vernissages, varria as galerias, via todos os filmes, ia aos teatros onde dava pra entrar de graça... Depois fiquei amigo das bilheteiras e comecei a ganhar convites. (...) Era a época dos poetas novíssimos, Lindolf Bell, Roberto Piva. (...) Havia uma ansiedade no ar, uma alegria de descobrir coisas, que me emociona até hoje. (...) Minha impressão é que eu não dormia. Emendava cinema, teatro, exposições.²⁸

²⁷ Op. cit., p. 9-10. Naum baseou-se nesse episódio para escrever o drama *Aquele Ano das Marmitas*, em 2003, peça não encenada até o momento. Ver **Capítulo 3: A obra dramatúrgica**.

²⁸ Jornal da Tarde, 29 maio 1993, op. cit., p.5.

Matriculado no curso pré-vestibular Castelões, Naum pretendia estudar letras neolatinas, mas logo perdeu o interesse pelo cursinho e o abandonou.

Tinha um parente do meu cunhado que estava mexendo com cinema de arte, o primeiro que teve em São Paulo, o Cine Apolo. Justamente na “boca”, na zona, na *[rua]* Conselheiro Nébias. Era pra eu escrever *[textos de press] releases*, mas eu não sabia! Mas o desenho meio que me salvava. Conheci um primo do Nelson Rodrigues, o Antônio Carlos Rodrigues, filho do Augusto Rodrigues, que era um prodígio de desenho. E nós ficamos muito amigos. Juntos, fazíamos os cartazes do Cine Apolo, à mão. A gente pintava os cartazes, as tabuletas, fazíamos os anúncios de jornal...

Segundo Naum, foi o artista plástico Antônio Carlos Rodrigues quem o levou à Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) para ter aulas de gravura — e de graça.

Absolutamente clandestino! *[risos]* Nem eu nem ele pagávamos nada. Como ele conhecia os professores, que eram ótimos — o *[Marcelo]* Grassmann, o *[Mario]* Gruber, o Darel Valença Lins —, eles protegiam a gente e a gente entrava. Já existiam os cursos *[de arte]* para crianças. De vez em quando eu espiava, o professor deixava eu entrar e ficar lá dentro.

Naum ainda não havia se apercebido da múltipla perspectiva que abria para si mesmo: tornar-se professor de educação artística e um artista plástico que, poucos anos mais tarde, enveredaria pela cenografia, pelo figurino cênico, pela encenação e, finalmente, pela dramaturgia. Seus passos nessa direção dar-se-iam lentamente, muito menos por uma procura objetiva ou motivação pessoal do que pelas oportunidades que apareceram à sua frente, e às quais Naum respondeu de maneira quase que casual. Em uma visita à família no interior, durante as férias, por exemplo, aceitou uma proposta aparentemente sem muita perspectiva — mas que lhe proporcionaria a primeira chance de se envolver com teatro, em moldes muito semelhantes aos que praticaria futuramente, tanto como amador quanto como profissional:

Lá em Lucélia tinha um grupo de médicos de esquerda e eles estavam fazendo um trabalho visando o sindicalismo rural. A mulher de um deles tinha sido minha professora de Filosofia, no clássico *[equivalente ao segundo grau, antigo curso colegial]*. Daí, ela perguntou: “Cê não quer vir trabalhar com a gente?” Fiquei seis meses fazendo teatro, mas não tinha a menor condição de nada. Fiz uma adaptação do Jeca Tatu, do Monteiro Lobato, aquela coisa de verminose e não sei quê. A gente ia pras fazendas, pras escolas rurais... Teatro educativo, uma coisa bem tosca, assim.

Naum fez de tudo nessas encenações itinerantes: adaptou o texto, montou, dirigiu. Inclusive atuou: “Eu era o próprio Jeca!”, lembra ele, às gargalhadas. Perguntado se foi um

bom ator, solta mais uma gargalhada – “Imagina!” –, antes de emendar: “Não tenho a menor idéia do que eu era”.

Essa experiência, a única em que Naum praticou um teatro politicamente engajado e programático, durou pouco. O ano era 1962 e o país passava por uma fase nervosa, de instabilidade social e política. A legalização dos sindicatos rurais, promovida pelo presidente João Goulart, as primeiras iniciativas de reforma agrária empreendidas no Rio Grande do Sul pelo governador Leonel Brizola e a nova política de salários para o trabalhador do campo, implantada por Miguel Arraes, governador de Pernambuco, provocaram a reação da “direita assustada”, na expressão do antropólogo Darcy Ribeiro²⁹. A greve convocada pelo recém-criado Comando Geral dos Trabalhadores (CGT) terminou em confrontos, com mortos e feridos em várias cidades do país. Segundo Naum, “quando a coisa começou a apertar politicamente”, o grupo de médicos a que se juntara trocou o interior pelo litoral paulista, onde vinha sendo construído um novo hospital. Seis meses depois de chegar a São Sebastião, quando o hospital entrou em funcionamento, até Naum foi trabalhar lá, na área administrativa — experiência que durou somente cerca de um mês.

Não tinha a menor vocação pra aquilo: defunto, doente... Me pelava de medo, como podia ser administrador do hospital? Não sabia contabilidade. Mas era a única pessoa que eles tinham à mão. Era aquele meninão solto naquela comunidade de médicos. Daí, num final de semana, fui pra Ubatuba. Chego lá e conheço uma senhora que tinha um serviço social, dona Virgínia Lefèvre. E também uma moça que se chamava Sara. Daí, tinha outra moça que morava lá, Alzira Helena Teixeira, sobrinha de uma escritora muito famosa nos anos 60, dona Maria de Lourdes Teixeira, que era mulher de um crítico de arte, José Geraldo Vieira. Então, eu dormia na casa da Alzira Helena — que era advogada de caçara, idealista —, comia na casa da Sara e trabalhava pra dona Virgínia, na escolinha que ela tinha ali.

Foi nessa ocasião que, de fato, Naum teve a primeira chance de trabalhar como professor de artes e educador infantil, atividade de que se ocuparia por quase uma década.

1.3 Professor de garatujas

Por conta do que aprendera em São Sebastião, e apesar de não ter a formação específica para tanto, ao retornar a São Paulo, em 1964, Naum Alves de Souza conseguiu emprego como professor em duas instituições de ensino. Na Faap, passou a dar aulas graças à

²⁹ *Aos trancos e barrancos – como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985, nota 1655, s.p..

intervenção da diretora dos cursos livres de educação artística, Hebe Carvalho. Na Escola Americana do Instituto Mackenzie, assumiu o curso de artes para adolescentes na vaga de uma de suas duas irmãs, Neide, que estava grávida e precisava licenciar-se. Como o Mackenzie exigia que o corpo docente tivesse algum curso superior, Naum prestou o exame vestibular para Psicologia. “Mas fiz só um ano e larguei”, lembra ele. Naum também deu aulas de artes na escola judaica Sholem Aleichem, no bairro do Bom Retiro, a partir de 1966.

Nas três instituições, o jovem professor orientava a prática de desenho, pintura, atividades gráficas e plásticas, com a utilização de diversos materiais. Ele próprio, porém, admite que não dominava bem técnica alguma:

Eu... Eu não era bom em nada! Não era criativo. Não tinha coragem. Vinha de uma educação muito repressora. As aulas que dei para crianças de 5 a 10 anos é que me deram estímulo para ser criativo. Porque não tinha um modelo fechado, [na Faap] não se podia falar em Picasso, induzir a criança. Ficava só conversando. Quando comecei a trabalhar com crianças muito pequenas, ainda na fase da garatuja, começou a despertar em mim uma coisa que era... Era meio uma reflexão sobre a criança que eu tinha sido: meu desenho era absolutamente medíocre, aquele desenho feito com régua, desenhar a bandeira. Porque a educação do “não” é muito forte, né? As escolas são a educação do “não”, é responder aquilo, certo, exato.

Na Faap, Naum aprendeu a educação do “por que não?”. Ele lembra:

Nesse negócio de livre expressão, a nossa orientação, que era muito sábia, era assim: cuidado para não fazer a pergunta errada pra criança, nunca pergunte “o que é isso?” porque às vezes a criança não sabe, ela vai ter que dar uma resposta ou vai dar um nó na cabeça dela. Então, a gente aprendia a conduzir, sabe? Sentar do lado, conversar sobre outra coisa, jogar conversa fora, de vez em quando dizer “posso pintar aqui?” Eram gotinhas, até que a coisa pudesse desabrochar. E outra: não ficar querendo achar pêlo em casca de ovo. Análises psicanalíticas são muito pobres, não satisfazem.

Essa metodologia de ensino de certo modo cunhou em Naum uma maneira de lidar com a criação em grupo que, futuramente (como veremos), o auxiliaria de maneira extraordinária na coordenação de peças encenadas no sistema de criação coletiva³⁰ e, posteriormente, na direção de espetáculos. Mas, antes de tudo, provocou uma profunda mudança nele mesmo:

Ao ver aquelas garatujas, peguei alguns desenhos das crianças menores e, meio de brincadeira, comecei a fazer cartões de Natal para os amigos. Eram desenhos que eu copiava mesmo. E isso me desbloqueou. Acho que foi que nem um renascimento, uma reeducação. Descobri que tinha uma coisa que saía da minha mão, da minha imaginação, me permiti imaginar. Imaginar e realizar, né?

³⁰ Sobre os procedimentos que caracterizam a criação coletiva, ver capítulos **1.6: Criação coletiva no Café Sardinha** e **2.6: Teatro sob distensão**.

Daí, comecei a desenhar. Desenho misturado com pintura, eu coloria também, mas o básico foi o desenho. Não era de virtuose. Mas, pelo menos, saía.

Esse “renascimento” a que Naum se refere não diz respeito somente ao fato de desenhar com mais desenvoltura. Poucos anos depois ele percebeu que aquela surpreendente inversão de papéis, em que a principal lição foi dada ao professor pelos alunos, interferiu de modo decisivo em sua vida:

Ah, mexeu muito! Porque começou a me dar dados: eu podia manipular várias coisas. Até por intuição. Por exemplo, hoje trabalho com coisas complexas sem ter tido o estudo formal. Fui me meter com coisas complicadas de música *[na roteirização e direção de shows e na direção cênica de ópera]*. A música popular não é simples como parece. Ou, então, quando vou pro mundo da erudita, da ópera ou mesmo da música em composição, posso falar com o maestro, o cantor e o compositor, dar sugestões. Tenho uma habilidade de poder dar um palpite conveniente. Porque palpite inconveniente tá cheio, né? *[risos]* Às vezes, tem gente com muita formação, mas que não tem criatividade.

Naum acredita que “criatividade” foi a palavra-chave da época, fundamental para sua geração de professores:

Começou a surgir aquela onda de arte-educação, onde se falava muito em criatividade. Acho que aqueles longos anos de discussão, de prática, aquilo também me ajudou muito. Mas eu não tinha noção do que estava acontecendo. Percebia que havia uma solicitação. Por exemplo, era o único que não tinha passado por uma faculdade, por universidade, e, no entanto, era muito solicitado para dar palestras, cursos pra outros professores, pra psicólogos...

Hoje, quando perguntado se em São Paulo, afinal, ele encontrou a necessária liberdade para criar, Naum Alves de Souza é categórico: “Não. Tive foi muita sorte.”

1.4 Diretor de teatrinho

Reunidos em um velho caderno de anotações³¹ guardado por Naum Alves Souza até hoje, resumos de histórias, roteiros, letras de músicas, desenhos, rabiscos, mapas, pautas musicais, marcações de iluminação, indicação de entrada e saída de atores no palco, lista do material necessário para confeccionar cenários e figurinos e até mesmo a contabilidade de

³¹ Cópia mecanográfica, 1965-1983. Ver **Anexos**.

gastos *versus* “entradas” vendidas fornecem um curioso panorama de como funcionou o Grupo de Teatro do Curso de Artes para Adolescentes da Fundação Armando Álvares Penteado entre 1965 e 1969.

Muitas dessas anotações foram feitas pelo então professor Naum. Mas, pelo traço da grafia, percebe-se que boa parte do manuscrito foi registrada pelos próprios alunos, crianças na faixa dos 10 aos 13 anos de idade. Entre eles encontravam-se futuros profissionais do palco e das artes gráficas, como as atrizes Mira Haar e Lara Jamra, a designer Mônica Serino, o ator e produtor teatral Carlos Moreno (caso único na história da publicidade mundial, com mais de 25 anos no papel do “Garoto Bombril”), o ator, dramaturgo e roteirista de televisão Dionísio Jacob (em algumas fichas técnicas, identificado pelo apelido, Tacus), o ator, autor e diretor de teatro Flávio de Souza e o ilustrador e cineasta Flávio Del Carlo. Em depoimento à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, em 29 de março de 1976, Naum relatou:

Tudo nasceu de um acidente de classe superlotada. Tinha muita criança na sala e daí dava aquela coisa de crianças que ficavam chateando: “o que eu faço?”. Daí, eu dizia: “por que você não vai fazer teatrinho?” (...) quando eles voltavam, queriam mostrar, é claro. E mostravam, todo mundo via. Comecei a me interessar muito pela coisa, a ficar fascinado. Daí, comecei a ler sobre jogo dramático com criança, coisa bem simples, começando com mímica.³²

Apoiado na própria intuição e em exercícios sistematizados pela americana Viola Spolin — a célebre formuladora dos “jogos dramáticos” que fundamentam um método de ensino de teatro apoiado na improvisação, adotados em quase todo o mundo desde os anos 1960 —, Naum passou a orientar seus alunos em uma atividade paralela ao ensino de artes plásticas.

Quando textos eram utilizados, funcionavam apenas como fonte temática (...). Naum organizava um resumo sucinto deles e os contava aos alunos como uma história que os incentivava a desenvolver determinados jogos. (...) As adaptações de clássicos — se é que se pode chamar de adaptação ao uso inteiramente livre de uma peça, a partir do resumo de seu argumento — eram uma constante no início dos trabalhos. Naum Alves de Souza tinha predileção especial pela dramaturgia shakespeariana, não apenas por interesse estético, mas porque encontrava na obra do autor inglês uma fonte inesgotável de histórias fascinantes, cujos enredos, repletos de peripécias, excitavam a imaginação adolescente.³³

Falavam de Shakespeare, sim — e também de Ésquilo, Sófocles, passagens bíblicas, personagens históricas e musicais de Hollywood, com “uma anarquia própria da idade”, nas

³² Apud TELES, Sílvia Fernandes da Silva. *Grupos teatrais: percurso e linguagem*. (Dissertação de mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1987, p. 328.

³³ Idem, ibidem, p. 329.

palavras de Carlos Moreno³⁴. Leitor entusiasmado dos clássicos, Naum logo percebeu que era preciso filtrar as histórias pela perspectiva infanto-juvenil daquela época:

Quando eu tentava ler tragédias gregas ou de Shakespeare, elas [as crianças] bocejavam. Passamos, então, a montar cenas rápidas, dentro de um ritmo que elas viam na televisão.³⁵

Seu método incluía uma intensa criação plástica em função de cada proposta teatral, na confecção de máscaras, figurinos, acessórios, adereços, painéis, cortinas e tudo o mais que a imaginação do grupo pudesse inventar.

Trabalhávamos usando o conjunto formado pela interpretação e a cenografia e os alunos eram obrigados a atuar nos dois campos. E foi esta atividade que deu o atual rumo à minha carreira.³⁶

Com esta dinâmica de exercícios, e sob a direção de Naum em todas as etapas de trabalho, ao longo de cinco anos o Grupo de Teatro montou 25 espetáculos amadores nas dependências da Faap. Em 1965, *O Cavalinho Azul*, de Maria Clara Machado, e *A Roupa Nova do Imperador*, “improvisação sobre a estória tradicional”. Em 1966, *O Tambor*, inspirado na tradição japonesa, *Os Irmãos das Almas*, de Martins Pena, improvisações sobre clássicos da tragédia — a trilogia de Ésquilo formada por *Agamênon*, *Coéforas* e *Eumênides*, além do *Macbeth* de William Shakespeare — e *A Bomba e a Guerra*, com roteiro sugerido pelos alunos — uma primeira incursão nos procedimentos da criação coletiva, embora ainda de maneira casual. Em 1967, *Mistério da Paixão de N. S. Jesus Cristo*, a partir de original de Michel de Ghelderode, *Pintura sobre a Madeira*, inspirado em textos do cineasta sueco Ingmar Bergman, *A Farsa do Mancebo que Casou com Mulher Geniosa*, de Alejandro Casona, e *O Moço Bom e Obediente*, de Betty Barr e Gould Stevens, além de improvisações sobre *Édipo Rei*, de Sófocles, *Hamlet* e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare. Em 1968, o grupo se inspirou em Goethe para encenar *Fausto e Margarida*, e novamente em Ésquilo, com *Prometeu Acorrentado*, seguida da encenação de *Advento*, *O Ouro do Reno* e, mais uma vez, *Macbeth*, fechando o ano com um *Auto de Natal*³⁷. E, em 1969, voltou a Shakespeare, com *Otelo* e *A Tempestade*, além de apresentar *Jogos Mortos*, “peça teatral elaborada a partir de jogos dramáticos realizados

³⁴ Apud COSTA, Felisberto Sabino da. *A dramaturgia nos grupos alternativos no período de 1975 a 1985*. 1990. Dissertação (mestrado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 205.

³⁵ Jornal da Tarde, 23 jul 1983. *Em cena, mais um toque mágico de Naum*. Caderno de Programas e Leituras, p.5. Em entrevista a Edmar Pereira.

³⁶ Idem, ibidem, p.5.

³⁷ Sem indicação dos autores e dos textos de origem das possíveis adaptações, *Advento*, *O Ouro do Reno* e *Auto de Natal* provavelmente resultaram de exercícios de improvisação do Grupo a partir de fontes diversas.

pelos alunos do curso” que, definida no “programa da peça” dessa forma, pode ser considerada a primeira investida deliberada da jovem trupe no processo de criação coletiva.

A elaboração de cada encenação do Grupo de Teatro da Faap jamais resultou em um texto teatral, ao menos nos moldes canônicos da literatura dramática. Como revelam as páginas do caderno guardado por Naum, o que havia era a estruturação de um roteiro bastante enxuto, com a numeração de cenas, cada qual descrita em uma ou duas frases, à semelhança de uma escaleta³⁸. E era pela repetição, nos ensaios, que se fixavam as falas criadas pelos alunos-atores:

Não escrevíamos diálogos. A gente partia de jogos dramáticos e improvisava, e de novo, de novo, de novo, até que se chegava a fixar [o texto]. Quer dizer, fixar mais ou menos, né? Tinha muito caco.³⁹

Veja-se um exemplo da dramaturgia (se podemos considerar assim) do Grupo, na adaptação de *Prometeu Acorrentado*, que se resumia a apenas duas páginas manuscritas, incluindo os papéis conferidos ao elenco:

PROMETEU ACORRENTADO

PROMETEU = FLÁVIO

VULCANO: RENATA

PODER: PAULO ROBERTO

VIGOR: ANA CRISTINA

OCEÂNIDES: 1 – FERNANDA 2 – IARA 3 - CÉLIA 4 – CECÍLIA

OCEANO: NOEL

URUBU: PAULO ROBERTO

URUBUA: RENATA

MERCURIO: NOEL

IO: [não há nome especificado]

ZEUS: PAULO JOSÉ

INACO: NOEL

JUNO: PATRÍCIA

ROTEIRO

1 - Povo embriagado.

2 – Zeus fica furioso e quer aniquilar a terra

3 – Prometeu briga com Zeus para defender os mortais. Zeus fica mais bravo ainda

³⁸ Termo do jargão de roteiristas de cinema e televisão, a escaleta é um sistema de anotações em que o escritor ordena a seqüência das cenas, resumindo a ação principal de cada uma, antes de escrever o texto com diálogos e rubricas. A escaleta auxilia imensamente a construção da obra para alcançar uma melhor estrutura interna, pois possibilita que se detectem, antes da escritura propriamente dita, eventuais problemas de coerência interna, redundância, unidade e *timing*.

³⁹ Na definição de Eduardo Tessari Coutinho, chamam-se caco “Exclamações, expressões, frases ou mesmo falas curtas que não constam do texto original (...) improvisadas pelos atores em cena, para suprir eventuais lapsos de memória ou para realçar um efeito cômico ou dramático. (...) por vezes, tem rendimento tão extraordinário que passa a fazer parte do espetáculo”. In: *Dicionário do teatro brasileiro – temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 68-69.

- 4 – Zeus adormece. Prometeu rouba o fogo sagrado.
- 5 – Prometeu ensina ao povo o uso do fogo sagrado.
- 6 – Zeus acorda e chama Poder e Vigor e manda prender Prometeu
- 7 – Zeus chama Vulcano (que não gosta muito porque é parente e amigo de Prometeu)
- 8 – Prendem Prometeu e levam-no para o monte
- 9 – Poder e Vigor insultam Prometeu. Vulcano o prende
- 10 – Chegam Oceano e as Oceânides
- 11 – Oceano conversa com Prometeu e pede para êle pedir desculpas. Prometeu diz que há de ficar sempre do lado dos mortais.
- 12 – As Oceânides consolam Prometeu. Êle continua insultando Zeus.
- 13 – Zeus, com raiva, manda os dois urubus comerem o fígado dêle para sempre.
- 15 – Aparece Io, que conta a prometeu que é filha de Ínaco o rio e que tôdas as noites sonhava que ia se casar com Zeus. O pai, levando-a ao Oráculo, foi aconselhado a se descartar da filha senão seria pior e desde então, sem saber, ela corre sem parar.
- 16 – Prometeu diz que sabe da história: Juno ficou com ciúmes e fêz-lhe crescer chifres de cabrito e condenou-a a correr sem parar como se fosse espetada.
- 17 – Io volta a correr sem parar e prometeu diz, sem que ela ouça, que um dia, depois de muito correr, parará nas margens do Nilo ⁴⁰

Entretanto, se não havia a preocupação de escrever um texto sob a formatação dramática clássica, dezenas de letras de músicas foram cuidadosamente anotadas — providência que indica a inequívoca vocação da trupe para o gênero cênico da revista. O encadeamento de números musicais e de *sketches* era elaborado desde o início, na etapa de criação, por meio de um intenso *brain storm*, passando depois por uma série de cortes e ajustes durante os ensaios, até o espetáculo alcançar um determinado formato que professor e alunos julgassem pronto para apresentação.

Evidências desse processo estão nas anotações de *Fausto e Margarida*. As páginas do que parece ser um dos primeiros rascunhos da versão do Grupo para a caudalosa obra de Goethe escaletam nada menos que 55 cenas (18 no primeiro ato, 16 no segundo, 13 no terceiro e 8 no quarto), enquanto a lista de “Canções” chega a 26 títulos; já as páginas datilografadas, que sugerem a elaboração do programa teatral da mesma peça, comprovam que houve uma redução acentuada: são 11 cenas entremeadas por 8 números musicais (*Oba! Outra Páscoa Chegou!*, *Temas de Fausto e Margarida*, *Tristeza de Fausto*, *Vamos para o céu!*, *Sou a ratinha*, *El bezerro de oro*, *Avante, impolutos soldados* e *Marcha da Pimentinha*). Além disso, no mesmo trecho encontram-se pistas que nos levam a imaginar até onde poderia ir a liberdade do Grupo no tratamento dado à adaptação da obra, capaz de transformar quase

⁴⁰ Cópia mecanográfica, 1965-1983, s.p.. Foi respeitada a grafia do original.

tudo em comédia. A relação dos nomes da equipe envolvida elenca “Cavalheiros e senhoritas (...) por ordem alfabética, para evitar melindres quaisquer”, 14 “Senhoritas” e 7 “Mancebos”, a “Emérta pianista” Rosa Elaine e a “Atriz convidada” Maria Isabel T. Machado, apontada no programa como “ex-estrêla”. E a sinopse resume: “A vida dos dois célebres personagens, num espetáculo em que se reúnem: a música, a dança, a comédia, a tragédia, o bem, o mal, o amor, o dever, a honra e a desonra, com Apoteose e final feliz.”⁴¹

A idéia era mesmo divertir a platéia — enquanto, é claro, os atores também se divertiam. Vestígios das encenações amadoras do Grupo deixados no caderno de Naum revelam a ênfase no aspecto *kitsch* que reveste quadros musicais, cenas e personagens. Em todos os espetáculos a marca principal é a da irreverência. No entanto, a sátira que soa a uma brincadeira descompromissada de crianças termina por encaminhar o espetáculo para a crítica social e dos costumes, firmando um viés ideológico. Pois ora a cena envereda pela ironia amarga, ora pelo humor negro — características que, por vezes carregadas até atingir o patamar do grotesco, perpassariam todas as montagens do Grupo e, futuramente, a literatura dramática de Naum Alves de Souza.

A título de exemplificar essa postura que transpira sob uma capa de aparente inocência, acompanhemos as letras de *Casamento no Egito – marcha egípcia*, *A Tua Mãe Não Presta*, *Morte de Nós* e *Canção do Povo*, registradas com caligrafia infantil⁴²:

CASAMENTO NO EGITO – MARCHA EGÍPCIA

Côro : allah-lá-ô / já vai começar / que o homem chegou / o que a mãe matou /
trouxe pastéis / anéis / raquéis / lauréis / que primor! / êle está de branco / e a sua
mulher também / está da mesma côr. / que alvor! / que primor!
/ os dois da mesma côr.

Popéia : nesta terra do Egito / como o tempo está bonito /
já é tempo de himeneu / desta vez será o meu

Nero : o meu

Popéia : o teu

Nero : será o teu

Popéia : será o meu

Os dois : amor! fervor! alvor!

Dueto : quero uma íbis / fazendo kibes / na gaiolinha / ai! que gracinha! /
faremos pastéis / para a Nefertiti / visitar radamés / que está com
hepatite

Côro : mais o que estraga / essa bonança / essa ventura / é a lembrança /

⁴¹ Idem.

⁴² A fim de chamar a atenção para a efetiva participação das crianças no processo de criação do Grupo de Teatro da Faap, esta reprodução respeita a escrita do manuscrito mesmo quando incide na omissão de palavras ou em erros ortográficos e gramaticais. No entanto, para otimizar o espaço destas páginas, os versos, originalmente escritos linha a linha, foram separados pela inserção do sinal de barra (/).

daquela vaquinha / que foi pra lá
 Os dois : onde estás, tatá? / onde estás, tatá? / onde será que / tu estás, tatá?
 Popéia : quero ir de camelo / pra cortar o meu cabelo / com o sheik de agadir
 Nero : por que não o tinge / quando chegar na esfinge /
 depois de lermos a pedra da Roseta
 Côro : Champollion!
 Popéia : eu sabia que eu veria / o farol de alexandria
 Nero : não vou nem mais chupar drops / quero antes ver queops
 Os dois : ver queops / ver queops / ver queops
 Todos : vou comprar / uma alva calcinha / pra cristininha / de percalina /
 pra Amália pascoalina / e a Tamar / ela foi ganhar / tamarindo pra chupar. /
 se sorrindo ou se parindo / vai ganhar pra chupar / sorrindo ou parindo /
 ó meu babalu-ai ê / meu tchauzinho pra você /
 tchau meu querido Egito / te achei muito bonito

A TUA MÃE NÃO PRESTA

A sua mãe não vale nada / Ela é uma descarada / Uma vez eu vi ela com / Um homem na sacada /
 Nero ponha a mão na testa / A tua mãe não presta / Ela quer sua caveira / Não tome a mamadeira /
 Ela pôs vidro moido / Você está quase perdido / Ponha a tua mão na testa / A tua mãe não presta /
 Ela é uma safada / Ela é uma tarada / A tua não presta / Já raspou sua peteca / Vai queimar sua
 boneca / Vai pegar tua maquiagem / Teu batom e sua rinsagem

MORTE DE NÓIS

É o FIM / De MIM / É o fim / Eu vou cavar minha cova / e me enterrar / Eu me estrepei / e me azarei
 / Uma cicuta beberei / É o fim da minha vida de chupim / Que vida boa / Que vida à toa / O Krakatoa
 / Eu vou pro céu lá pro beleléu / Levo meu chapéu / Lavo meu pincel / Como Patton serei herói? /
 Adeus, ó meu / Adeus, ó meu / Prá mim, o FIM / O FIM / TCHAU / Eu vou cavar minha cova / E me
 enterrar / Eu me estrepei / E me azarei / Uma cicuta beberei

CANÇÃO DO POVO

Ronca a barriga de indignação / faz 3 semanas que não como feijão / Movimento peristáltico já não
 tenho neum / E já faz bastante tempo não um Pum! / 12 PUM⁴³ / Quero comer toda a fauna e a
 flora / Desde ortaliga até jatobá e amora / A Rosi tem catapora / E não mais me respeita / E a neta
 da dona Dora esta com a cama feita / Chega de palhaçada / Esta boneca é deslumbrada / Vou pega-
 lo na rua / e senta-lhe a minha pua / Atropela-lo com a minha carreta / E espetalo com a minha
 vareta / Vamos pega-lo frita-lo come-lo / Cabelo ao sugo / Cabeça adoré / Omoplata temperada /
 Com cario e noz moscada / Pra servir de sobremesa / Olho a milanese / [trecho ilegível] / Já chega de
 comer terra e calor [trecho ilegível]

Esse à-vontade de alunos e professor na abordagem de personagens históricos e obras
 clássicas — com um deboche bem brasileiro, acentuadamente carnalizado, no rastro da

⁴³ Esta anotação parece configurar uma rubrica de, digamos, efeitos sonoros.

tradição de chanchadas como *Nem Sansão Nem Dalila* (1958), estrelada por Oscarito — poderia passar a impressão de que se tratava apenas de uma aventura deliciosamente irresponsável, temperada pela ingenuidade da infância e restrita a eventos escolares que, por serem fechados, não conteriam maiores pretensões estéticas. De fato, nada indica que houvesse, naquele momento, por parte de Naum e seu grupo de estudantes, qualquer pretensão além da experimentação livre e prazerosa do teatro. Entretanto, o teatro amador da Faap teria profundas conseqüências, na forma e no conteúdo, no teatro profissional que todos os envolvidos fariam anos depois, a começar pelo próprio Naum.

1.5 Artista plástico e bonequeiro

Na sala de aula da Faap, além de produzir seus próprios desenhos e pinturas Naum Alves de Souza começou a confeccionar bonecos. O primeiro foi uma tentativa frustrada de reproduzir o Mug, muito em moda no começo dos anos 1960, e que consistia em uma bolota de pano vermelho, cujo hemisfério inferior era de tecido xadrez, com olhos, nariz e um sorriso. O protótipo “até parecia um pouco com o Mug”, diz Naum, às gargalhadas.

Mas, aí, comecei a inventar e dar esses bonecos de presente para os amigos. Alguns, eu vendia.

Essa habilidade de Naum logo chamou a atenção de produtores de teatro e televisão. Dentre seus principais trabalhos como “bonequeiro” (definição que Naum recebeu em várias reportagens ao longo de sua carreira), figuram a versão brasileira do seriado infantil americano *Vila Sésamo*, exibido pela Rede Globo de televisão e pela TV Cultura de São Paulo entre 1972 e 1976, e o antológico show *Falso Brilhante*, de Elis Regina, que estreou em 1975, no Teatro Bandeirantes, São Paulo. Em *Vila Sésamo*, o diretor geral Claudio Petraglia deu a Naum a incumbência de confeccionar bonecos articuláveis, como Gugu, Funga-Funga e o célebre Garibaldo — uma enorme ave “vestida” pelo ator Laerte Morrone.

Eu disse que, sim, fazia. Mas cheguei em casa e tive uma crise de choro! Como é que eu ia fazer aqueles bonecos, aquele Garibaldo enorme? Não ficaram tão bons como os *[originais]* americanos.

Para *Falso Brilhante* (em que também assinou os cenários, os figurinos, as ilustrações, o design gráfico do programa e da capa do disco lançado em 1976, e, em co-autoria com a diretora Mirian Muniz, o roteiro), Naum criou um gigantesco boneco de aspecto monstruoso,

só com cabeça e longos braços que sufocavam a cantora em determinado momento, como que a sugerir sua conflituosa relação com a indústria fonográfica. Nas duas empreitadas, Naum contou com a colaboração de alguns de seus ex-alunos do curso de artes da Faap.

Entendidos como uma variante no campo das artes plásticas, os coloridos e inusitados bonecos de Naum logo chegaram às galerias de arte, como atesta um artigo da *Folha de S. Paulo* de 1977, sobre sua exposição realizada na M.G. Livraria (São Paulo), de 18 desenhos em nanquim e 25 bonecos feitos de pano, massa e papel:

Figuras disformes colocadas em espaços cênicos que poderiam ser de um teatro ou de um circo. Palhaços tristes, personagens grotescas aproveitadas no espetáculo sem saber o porquê. Assim são os desenhos de Naum Alves de Souza. (...) Dentro da mesma temática são os bonecos-objeto de Naum, nos quais ele procura caracterizar a beleza do mau gosto. (...) os desenhos (...) têm muita relação com os bonecos feitos quase que intuitivamente. "Eu corto alguns moldes básicos em jornal e depois trabalho em cima e a figura vai saindo. Na maioria das vezes não sei o que vai resultar, mas todos trazem o grotesco como característica principal. São misturadas de bichos e pessoas, trabalhados com plumas e lantejoulas baratas, resultando no mau gosto que todos gostam mas não demonstram."⁴⁴

Em outra matéria jornalística, no ano seguinte, Naum declarou:

Quando cheguei a São Paulo, queria mesmo era ser pintor, daqueles de boina e palheta. Estudei, fiz muitos cursos e não abandonei essa idéia (...) pinto muito, faço gravuras e desenhos e estou sempre expondo. (...) Agora estou mais em desenhos e gravuras, muito figurativos, bastante coloridos. (...) e é uma loucura a diferença entre o quadro e o boneco. Os preços são estranhos, os bonecos não têm o ar de "nobreza" do quadro e o preço não compensa, eles estão sendo feitos com muitos detalhes, com motores e são, mais que os quadros, minhas obras de arte.⁴⁵

A perenidade de sua atividade como artista plástico é comprovada em reportagem publicada no Jornal do Brasil em 1987, quando o crítico José Castello informou que, dos 18 aos 30 anos, Naum "montou pelo menos dez exposições de gravuras, pinturas a óleo e em acrílico", ainda que fosse "várias vezes fuzilado pelas análises severas de críticos com Jacob Klintowski"⁴⁶. Em outra matéria da *Folha*⁴⁷, publicada em 1982, quando Naum expôs na galeria Tenda (São Paulo) 18 aquarelas, três desenhos a lápis de cor e 15 bonecas feitas em

⁴⁴ Folha de S. Paulo, 7 jun 1977. *No grotesco, a crítica de Naum*, s.p.. As "misturadas" antropomórficas a que Naum se refere permanecem até os dias atuais. Em um bazar de Natal realizado na escola de dança de J. C. Violla em dezembro de 2006, ele pôs à venda, entre outros objetos, camisetas, colchas e aventais estampados com figuras bizarras, como um corpo humano com cabeça de raposa, vestido com uma batina, em evidente crítica à religião — umas das fixações de Naum.

⁴⁵ Última Hora, 17 ago 1978, *Qual é a sua... NAUM ALVES DE SOUZA?*, s.p..

⁴⁶ Jornal do Brasil, 5 dez 1987. *As muitas paixões de Naum*, Caderno B, p.5.

⁴⁷ Folha de S. Paulo, 18 jun 1982. *Bonecos e desenhos de Naum, artista de muitos talentos*, Ilustrada, s.p.

veludo, cetim e algodão sintético, o crítico Antônio Gonçalves Filho comentou que os quadros lembravam “vagamente o antigravitationismo das telas de Chagall” (influência admitida pelo próprio Naum), enquanto que as “esculturas maleáveis”, como o artista preferia chamar seus bonecos, traziam cores “mais sóbrias e os tipos menos lúdicos do que os personagens circenses” evocados até então. Com o tempo, a dedicação de Naum ao desenho e à pintura esmoreceu e se tornou esporádica.

Eu sempre fui diletante, não poderia ser chamado de pintor. Tive uma fase figurativa sombria, outra mais ilustrativa (quando criei os desenhos para o disco *O Grande Circo Místico*), outra influenciada pela fotografia e outra com citações de Chagall, inclusive noivas voando.⁴⁸

Desses registros de imprensa depreende-se que a deformidade acentuada, numa atmosfera de pesadelo, onde o aspecto grotesco aparece carregado de significação na direção de uma crítica social, tornou-se uma marca estilística de Naum desde muito antes de sua dramaturgia, igualmente carregada de elementos cheios de distorção, exagero e assombro.

1.6 Criação coletiva no Café Sardinha

Tanto o trabalho em artes plásticas como o teatro amador que Naum Alves de Souza e seus alunos desenvolveram na Faap acabaram por vazar os muros da escola: desencadearam a formação de um dos mais importantes grupos de criação coletiva do país, estabeleceram um estilo com identidade própria e colaboraram para construir novos parâmetros do fazer teatral na década de 1970, tanto do ponto de vista estético como do sistema de produção.

No ano de 1970, após o fechamento dos cursos livres da instituição, e “meio cansado de dar aulas”, Naum também deixou o corpo docente do Mackenzie e da Sholem. Mas não interrompeu a experimentação artística. Seguido por alguns de seus ex-alunos — agora, com idades entre 18 e 19 anos —, montou um núcleo de criação cenográfica e teatral que, em 1972, já mais organizado, viria a se chamar Pod Minoga. Naum conta que o nome foi escolhido mais pela sonoridade e pela estranheza que causava do que por seu real significado:

Um dia, na casa da mãe da Mira [*Haar*], vimos na estante um livro com esse título que, em polonês, significa “Café Sardinha”, ou “Café do Senhor Sardinha”, algo assim. E achamos legal.⁴⁹

⁴⁸ O Estado de S. Paulo, 8 jul 1995. “*Sinto muita falta de um escândalo estético*”, Caderno 2, p. D5, em entrevista a Dib Carneiro Neto.

⁴⁹ “Segundo Dionísio Jacob, Pod Minoga significa manjuba frita. O Café Pod Minoga era o local onde se reuniam intelectuais e artistas de Varsóvia.” In: COSTA, Felisberto Sabino da., op. cit., p. 246.

O primeiro endereço do grupo foi a residência do próprio Naum, um pequeno sobrado da Rua Mato Grosso, em Higienópolis. Na sala de estar foi montado o espaço teatral: uma arquibancada de madeira em três níveis, para acomodar cerca de 20 pessoas, diante de um tablado de apenas quatro metros quadrados. O restante da casa funcionava como uma espécie de oficina de criatividade, onde o grupo desenvolvia uma intensa atividade plástica, desenhando painéis e cartazes, costurando e bordando figurinos, confeccionando adereços e pintando as cortinas que davam conta da cenografia. Pouco depois, quando o núcleo se organizou a ponto de até escolher um nome — o Pod Minoga Studio —, foi alugado um pequeno galpão no trecho da Rua Oscar Freire localizado no bairro de Pinheiros. Os custos eram divididos entre todos os membros da equipe (“No começo, acho que uns doze”, calcula Naum) e as apresentações eram anunciadas no boca-a-boca, entre os amigos. Para tentar cobrir os gastos com o investimento, a renda obtida com a bilheteria às vezes era complementada com a venda de pedaços de bolo de chocolate. Cada ator era seu próprio contra-regra, fazia sua própria maquiagem. Não havia spots de luz. “Não tínhamos nem telefone”, lembra Naum.

Mais alternativo que isso, só mesmo o sistema em que os espetáculos do Pod Minoga eram elaborados. Tudo era pensado e acertado coletivamente: da proposição de temas à definição de personagens, dos figurinos e soluções cenográficas à trilha sonora, do conteúdo das cenas à sua ordenação, geralmente em uma sequência que, por escrito, resultava em não mais que uma ou duas páginas de um roteiro datilografado, à maneira do que faziam na Faap⁵⁰. Naum recorda:

Eu era um ardoroso defensor da criação coletiva e um inimigo feroz do texto. Achava que não devia ter texto, que a coisa devia nascer do improviso e não sei quê. Todo mundo [*no Pod Minoga*] era dono da criação e eu, de fora, coordenava tudo.

O resultado de tais procedimentos foi um repertório surpreendentemente novo para os padrões da época — tanto mais se lembrarmos que ainda se respiravam os ares da militância de esquerda, em que as manifestações artísticas tendiam a enfileirar-se na frente de oposição ao regime militar⁵¹. Chama a atenção o fato de que o primeiro espetáculo do Pod Minoga, ainda em sua fase de estruturação, não tenha sido uma comédia — àquela altura, já uma característica da identidade estilística da trupe —, mas um drama pesado.

⁵⁰ Segundo Naum, o Pod Minoga só produziu textos dramáticos a partir de meados dos anos 1970, e por uma razão de ordem prática: como o grupo havia se profissionalizado, com temporadas em teatros do circuito comercial, era preciso submeter o texto do espetáculo à censura. Em 1980, o Pod Minoga chegou a contar com uma dramaturga, Ana Luiza Fonseca, para montar *Às Margens Plácidas*, revista musical escrita a partir de um conto de Dionísio Jacob e encenada no Studio São Pedro, em São Paulo. Na mesma época, dois integrantes do grupo, Flávio de Souza e o próprio Tacus, também tornaram-se dramaturgos. Nessa etapa, entretanto, Naum já havia se desligado do Pod Minoga e começado a escrever suas próprias peças.

⁵¹ Sobre o contexto histórico e as tendências teatrais da época, ver capítulo 2.5: **No palco da resistência**.

Júlia Pastrana foi encenada em 1971⁵² e é a dramatização de uma desconcertante história verídica. Naum havia lido relatos sobre a pequena índia mexicana que, no século XIX, ficou conhecida como “a mulher-macaco” (ou “mulher barbada”, segundo algumas fontes⁵³), e sugeriu o tema ao grupo. A Julia Pastrana real, nascida em 1834, era portadora de uma anomalia⁵⁴ que a transformou numa exótica celebridade em exposições mundo afora, promovidas por seu marido, Theodore Lent. Com o corpo coberto de pêlos, rosto simiesco e baixa estatura, Julia surpreendeu platéias dos Estados Unidos e da Europa cantando em voz de *mezzo-soprano* e conversando sobre literatura. Morreu em Moscou, em 1860, pouco depois de dar à luz um bebê com a mesma conformação física, que não sobreviveu. Embalsamados, seu corpo e o do filho foram exibidos em turnês européias e tornaram-se objeto de fetiche, com sucessivos roubos e reaparecimentos, até chegarem a Oslo, Noruega, onde foram analisados cientificamente. Quanto a Lent, consta que teria enlouquecido, vindo a falecer em um sanatório.

Na adaptação feita pelo Pod Minoga, a saga da personagem se ergueu como metáfora da exploração dos mais fracos pelos mais fortes. Um esboço da sequência de cenas e inserções musicais do roteiro, escrito à mão e datado de 1970⁵⁵, revela uma estrutura cronológica, montada a partir de duas listas, uma com 6 “Episódios” e outra com 22 “Músicas” — esta última, com detalhamento muito maior do que o resumo contido nos “Episódios”, na verdade configura o roteiro do espetáculo.

No cruzamento de uma listagem com outra, torna-se evidente o uso que o grupo fez da estética expressionista⁵⁶. Aspergidas em três páginas repletas de anotações, desenhos e rabiscos, encontramos: a ênfase no grotesco, como o quadro das “noivas travestis” e, evidentemente, já a partir da eleição temática e da própria protagonista; o clima de pesadelo, sugerido pelas cenas que contêm “visões” e efeitos sonoros como “ruídos de xilofone de garrafas, rajadas de vento provocado pelos instrumentos”; o desalento com a condição humana, denunciado em palavras como “martírios”, “rancorosa” ou “flagelação”; rompantes

⁵² Há uma versão cinematográfica de *Júlia Pastrana*, também datada de 1971, com direção de Naum e elenco formado por Analu Prestes, Carlos Moreno e Mira Haar. Não se trata da adaptação da peça para a tela, mas da filmagem da encenação, feita pelo Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo. The Internet Movie Database (IMDB). Disponível em <<http://209.85.165.104/search?q=cache:YVHCU6ErgTEJ:www.imdb.com/title/tt0145015/+julia+pastrana&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=10&gl=br>> Acesso em 3 de novembro de 2007, 04h30.

⁵³ COSTA, Felisberto Sabino da., Op. cit., p. 207.

⁵⁴ “O relato mais famoso e pesquisado de hipertricose congênita generalizada associada à hiperplasia gengival foi o de Júlia Pastrana (...). Posteriormente, após exame microscópico, confirmou-se que sua hipertricose era do tipo terminal. Radiografias de seu crânio mostraram que, apesar de possuir uma hiperplasia gengival importante, sua dentição era normal.” In *Revista Oficial da Sociedade Brasileira de Medicina Estética* (SBME). Disponível em <http://www.sbme.org.br/portal/home.php?option=com_frontpage&Itemid=1> Acesso em 15 de novembro de 2007, 15h18.

⁵⁵ Em 1983, Naum reorganizou o roteiro da peça, numerando 13 sequências cênicas no que parece ser o esboço de um argumento de cinema, dado o grande número de personagens e locações, cortes secos entre longos espaços de tempo e uma descrição do estado psicológico das personagens, mais apropriada para os diversos enquadramentos e movimentos de uma câmera. Cópia mecanográfica. Ver **Anexos**.

⁵⁶ Sobre a influência do Expressionismo na dramaturgia de Naum, ver **Capítulo 3: A obra dramática e Conclusão: A aurora do autor**.

de violência, a exemplo da cena 10, escaletada como “Julia chicoteia o par amoroso”; a exacerbação do padecimento físico, especialmente na anotação contida na cena de número 13, “O ato sexual – gemidos, gritos – música – um ar de profanação – coral”. Outra evidência expressionista está na cena 17, “A aproximação do parto e os acontecimentos circundantes”, com a inserção de músicas de Alban Berg, Anton Webern e Arnold Schoenberg, três expoentes do dodecafonismo, movimento musical erudito que, nas duas primeiras décadas do século XX, rompeu com a estrutura da música erudita convencional e chocou a platéia pela imprevisibilidade da obra — bem ao gosto dos expressionistas.

Se este relato se demora e se estende sobre alguns elementos constitutivos de *Júlia Pastrana* é porque o primeiro espetáculo do Pod Minoga, ainda que em moldes amadores, um tanto intuitivos e inegavelmente experimentais, já continha as balizas que se tornariam presentes em toda a produção artística que Naum Alves de Souza desenvolveria a partir de então. Havia ali, como haveria em tantos desenhos, cenários e textos dramatúrgicos posteriores, a ausência de compaixão, a distorção do que é humano (maximizada no universo fantasmagórico do circo, onde todos são super ou sub-humanos), a martirização do indivíduo isolado dentro de um mundo hostil (ainda que esse mundo se restrinja à esfera familiar) e um anti-naturalismo deliberado, que Naum retomaria, temática e formalmente, em sua escritura dramática. No entanto, ao que tudo indica, àquela época diretor e companhia estavam menos comprometidos com uma vertente estética do que com o desejo de continuar o trabalho de conjugação das artes plásticas com o teatro iniciado nos tempos de Faap — e ver até onde isso, afinal, poderia dar. Naum explica:

Era uma vontade que dava de fazer coisas que pareciam impossíveis. A gente trazia [textos], discutia. Às vezes eu trazia alguma idéia, ou aparecia a de outro. Às vezes a gente fazia laboratório pra colher material... Não tínhamos formação de absolutamente nada, nenhum de nós tinha feito curso [de teatro], era o encanto pelo teatro. E acho que o nosso teatro acabou sendo muito influenciado pelo cinema também, principalmente o americano. A gente gostava de cinema europeu, Fellini, Antonioni, mas gostava muito de musical americano também. O Cine Metro fazia umas exhibições, tinha a “semana da opereta”, filmes em preto-e-branco, e a gente ia assistir. *Cabaré* [de Bob Fosse, 1972] eu acho que vimos o dia inteiro, naquele tempo podia ficar até a última sessão, e lembro que compramos muito chocolate, ficamos todas as sessões comendo chocolate. E, nisso, nós éramos até retrô. Não era habitual gostar de musical, na época isso era *kitsch*.

Na fase amadora, o Pod Minoga encenou seis espetáculos. Além de *Julia Pastrana*, *Hotel San Marino* (1971), todo construído em sketches; *Miscelânea* (1972), nos moldes de um espetáculo de *vaudeville*, “dividido em vários quadros, humorísticos, satíricos, operísticos (...)

com vários números: sapateado, strip-tease, sátira à *Madame Butterfly*⁵⁷, e uma das raras oportunidades em que Naum atuou como ator⁵⁸; *São Clemente* (1973), inspirada na “vida deste santo beerrão, *bon vivant*, que saía de casa à busca de aventuras”⁵⁹; *A Fabulosa Saga de Violeta Allegro* (1974), sem qualquer compromisso com a lógica e a plausibilidade, já que a cantora lírica Violeta, paródia do Fausto de Goethe, “inicia seu aprendizado na Grécia antiga e termina nos dias atuais (início da década de 70)”⁶⁰; e *Cenas da Última Noite* (1975), outra idéia de Naum, em que se exibia “um teatro de imagens, com a utilização da linguagem não verbal”⁶¹, por meio de painéis tridimensionais e bonecos. Como assinala Felisberto Sabino da Costa:

Todas essas criações eram elaboradas procurando extrair a máxima comicidade das situações, através de um humor que beirava o nonsense, o grotesco. O fio condutor era quase uma desculpa para acontecer as cenas. Estas, em si mesmas, tinham um significado e linguagem próprias. (...) Como observa Carlos Moreno, “o importante era mesmo o processo, a gente gostava de estar preparando o espetáculo”.⁶²

Folias Bíblicas (1976), de que Naum participou apenas como colaborador, na criação de cenários e figurinos, marcou a passagem do grupo para a fase profissional. Após algumas apresentações no Pod Minoga Studio, a peça entrou em cartaz no Teatro Experimental Eugênio Kusnet, em São Paulo, no ano seguinte. Mas marcou, também, a separação entre a trupe e o diretor geral: enquanto o grupo seguiu carreira com *Salada Paulista* (1978), *Pod Minoga Review* (1978-1979) e *Às Margens Plácidas* (1980), Naum tomou seu próprio rumo. Desde o início da década de 1970 ele vinha, cada vez mais, ocupando-se de outros trabalhos no teatro e na televisão. É certo, porém, que o Pod Minoga serviu-lhe de rico laboratório em que fundou as bases de sua carreira cenográfica, treinou-o na direção e definiu, de maneira indelével, sua relação com as artes cênicas:

Assim como aprendi a desenhar com as crianças pequenas, acho que com o Pod Minoga aprendi a praticar o teatro, a botar a mão em tudo.

⁵⁷ COSTA, Felisberto Sabino da. Op. cit., p. 206.

⁵⁸ Naum informa que seu papel em *Miscelânea* era o de “um locutor afônico, numa rádio do Cairo. Durava cinco minutinhos. Mas o Antunes [Filho] viu e cismou que eu tinha que ser ator. Aí, me pôs num comercial de um uísque horroroso, dirigido por Luís Carlos Cardoso, e depois num especial da TV Cultura que ele mesmo dirigiu, *O Bolo Perfeito*; meu personagem era um sujeito atrapalhado, tudo dava errado pra ele”.

⁵⁹ COSTA, Felisberto Sabino da. Op. cit., p. 206.

⁶⁰ Idem ibidem, p. 206. Nesse estudo, a peça aparece sob título diferente, *A Morte e Saga de Violeta Alegro*.

⁶¹ Idem, ibidem, p. 208.

⁶² Idem, ibidem, p. 207-208.

1.7 Cenógrafo, figurinista, encenador

Admirador do artista plástico, cenógrafo, autor e diretor Flávio Império, “pioneiro no entrelaçamento da arquitetura com a cenografia”⁶³, e de Helio Eichbauer (que, entre outros trabalhos, concebeu a cenografia e a indumentária de *O Rei da Vela*, histórica montagem do Teatro Oficina para a peça de Oswald de Andrade, em 1967), Naum estreou como cenógrafo e figurinista profissional em 1974, no espetáculo *El Grande de Coca-Cola*. Tratava-se de um musical de origem americana, formado por uma série de *sketches*, dirigido por Luís Sérgio Preston e apresentado no Auditório Augusta, em São Paulo. Nessa seara, porém, o trabalho que deu a Naum a grande repercussão foi um espetáculo que faria história na renovação de paradigmas da encenação brasileira contemporânea: *Macunaíma*.

Elaborado a partir da obra homônima de Mário de Andrade (de 1928), com o Grupo Pau Brasil sob coordenação de Antunes Filho, *Macunaíma* estreou em 1978, no Theatro São Pedro (São Paulo), e ficou em cartaz até 1987, somando exatas 876 sessões no Brasil e no exterior. Verdadeiro acontecimento na história do palco brasileiro, “determinando a entrada na era dos encenadores-autores, que marcará toda a década de 80”⁶⁴, tudo era inovador em *Macunaíma*: o rompimento de um diretor experiente com o *main stream* teatral; a idéia de dar o tratamento de uma saga mítica ao “herói sem nenhum caráter”, fraco, feio e sem rumo; a abordagem da obra literária, indo muito além da mera adaptação textual; o processo de criação, participativo, compartilhado por todos os profissionais envolvidos, que tirava do circuito alternativo lições da então nascente tendência das criações coletivas, abolindo o papel do dramaturgo clássico⁶⁵; E, dentre os elementos constitutivos desse novo jeito de encenar, lá estavam os cenários e os figurinos de Naum Alves de Souza.

O palco era pintado de azul e, nesse espaço colorido, é que os atores se movimentavam. Com a cor, os volumes e os atores em cena ganhavam uma outra dimensão e neles eu também joguei com as cores e com elementos muito simples. Aliás, minha cenografia sempre tem essa marca das artes plásticas, raramente necessita de grandes construções em madeira. Durante um longo tempo, usei a

⁶³ Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=745> Acesso em 13 de outubro de 2007, 17h04.

⁶⁴ Idem. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=592>, Acesso em 10 de outubro de 2007, 18h17.

⁶⁵ *Macunaíma* teve “adaptação cênica” de Jacques Thieriot, que traduzira o romance para o francês, cumprindo a função de dramaturgista do espetáculo, ou seja, colocando em palavras o resultado da pesquisa empreendida pelo grupo envolvido na encenação. Nesse sentido, o método de criação de *Macunaíma* aproxima-se do que, hoje, é conhecido como “processo colaborativo”, em que os exercícios de dramatização da equipe, ao final, resultam em uma escritura organizada pelo dramaturgista. Já na criação coletiva, como veremos, no mais das vezes nem dramaturgo nem dramaturgista são necessários, uma vez que a elaboração dramática em texto é sumariamente abolida.

cor em tecidos, usei brilhos, e depois, em Macunaíma, houve o despojamento e a síntese desses recursos.⁶⁶

Antonio Gonçalves Filho relatou que “o jornal Washington Post, quando a peça (...) foi apresentada no Entermedia Theater, em Nova York, publicou uma crítica repleta de elogios superlativos aos figurinos e cenários”⁶⁷. Por aqui, a cenografia de Naum também lhe valeu o prêmio da Associação Paulista de críticos de Arte (APCA) de 1978. No ano seguinte, a mesma APCA chegou a lhe outorgar um troféu especial, pelo “conjunto de trabalhos” como figurinista. Mas só quem acompanhara o teatro paulista desde o início dos anos 1970 sabia que não se tratava de um exagero; até então, Naum produzira incansavelmente.

Além da competência exibida em *Vila Sésamo* e da exuberância criativa revelada em *Falso Brilhante*, antes de *Macunaíma* ele havia concebido a cenografia de sete espetáculos profissionais: *El Grande de Coca-Cola*; *Ai de Ti, Mata Hari* (do grupo Royal Bexiga's Company); *O Incidente no 113* (com o Grupo de Teatro da Cidade de Santo André); três balés do Corpo de Baile Municipal de São Paulo (*Nosso Tempo*, baseado em poemas de Carlos Drummond de Andrade, *Corações Futuristas*, com músicas de Egberto Gismonti, e *Era uma Vez*, com coreografia de Victor Navarro); e a primeira peça que ele mesmo escreveu, *Maratona*⁶⁸. Antes, como vimos, atravessara dez anos como cenógrafo, figurinista e diretor de montagens do Grupo de Teatro da Faap e do Pod Minoga Studio (freqüentado, é bom lembrar, pelo diretor Antunes Filho), somando 30 espetáculos amadores.

Se *Macunaíma* impactou crítica e público, influenciando tão profundamente os rumos da criação cênica brasileira, também marcou de maneira extraordinária a carreira de Naum Alves de Souza. A partir daí, definitivamente ele se colocou entre os cenógrafos mais requisitados do palco brasileiro, e não apenas no teatro. Comentando o lançamento da coleção Verão 1990-1991 da grife brasileira Forum, em um desfile que Naum roteirizou, dirigiu e cenografou, a crítica de moda Regina Guerreiro escreveu:

[o estilista] Tufi Duek deu de presente para todo o mundo-moda Brasil uma noite diferente, em que moda e arte se casaram e foram felizes enquanto o espetáculo durou. Em plena quadra de tênis do Pacaembu, devidamente “vestida” por um supertablado, aconteceram passes de mágica, uma *melange* feiteira de imagens, luzes, cores e sons cujo objetivo era, além de vender ou propor mais uma coleção de moda, semear um pouco de sonho nestes nossos pobres campos em que a água é pouca, e onde falta mel. Não foi mesmo, nem pretendia ser, um desfile de moda. Tanto que a coleção apareceu, confusa e poeticamente, contando histórias de amor e de violência – nosso

⁶⁶ Jornal da Tarde, 26 jul 1980. *No tempo daqueles palcos fantásticos*, s.p., em entrevista a Casimiro Xavier de Mendonça.

⁶⁷ Folha de S. Paulo, 18 jun 1982. Op. cit.

⁶⁸ Ver Capítulo 3: A obra dramática.

Vietnã e nosso Woodstock de cada dia, de cada década, de cada século. Mas, com um bom calção *boxeur* 100% couro, é claro que a gente encara lindamente tudo isso.⁶⁹

Naum elaborou cenários e figurinos para diversos gêneros de espetáculos: peças de teatro, teatro-dança, balés, shows de música popular brasileira, ópera (a partir de julho de 1991), concertos líricos e eventos diversos, como o desfile de moda citado⁷⁰. Curiosamente, na única oportunidade em que foi convidado a desenhar figurinos para o cinema, não foi para a filmagem de seu roteiro original, *Romance da Empregada com o Segurador de Placa* (lançado como *Romance da Empregada*, de Bruno Barreto, 1988), mas para *Vera* (de Sérgio Toledo, 1987), em parceria com Simone Raskim.

A criação da cenografia, quase sempre aliada à de figurinos, foi exercida por Naum Alves de Souza de maneira a extrapolar os limites habituais da compartimentalização de funções e papéis desempenhados no teatro tradicional. Procedimento comum para um “homem de teatro” desde a década de 1960 — cujo grande exemplo, já tornado clássico em nossos dias, é o do americano Robert Wilson⁷¹ —, já não soava estranho um cenógrafo desempenhar também o papel de diretor ou até mesmo assinar a autoria do texto. Assim, muitas vezes assumindo a direção de atores e participando da escritura da peça em algum nível, Naum tornou-se uma espécie de referência policriadora das artes cênicas no país.

Considerando-se somente os trabalhos feitos para o palco, os quadros das páginas seguintes fornecem uma dimensão de sua atuação na relação diretor-cenógrafo-figurinista ao longo de 43 anos, com ligeira predominância da cenografia (80 trabalhos, entre amadores e profissionais) sobre a direção (75) e o figurino (72):

⁶⁹ O Estado de S. Paulo, 9 set 1990. *Ousadias da Forum para o próximo verão*. Caderno 2, p.5.

⁷⁰ Para visualizar o conjunto dessas atividades, ver **Anexos**.

⁷¹ Sintomaticamente, Naum declarou: “O último choque que levei vendo uma peça, ou que minha geração levou, foi quando Bob Wilson trouxe ao Brasil, em 1974, *A Vida e Época de Josef Stalin*. (...) Produzia aquele tipo de choque que faz com que, num primeiro momento, você copie tudo e, em seguida, transforme, gerando criatividade”. O Estado de S. Paulo, 8 jul 1995. Op. cit..

Teatro amador

De 1966 a 1969: peças encenadas pelo Grupo de Teatro da Escola de Artes da Fundação Armando Álvares Penteado. De 1971 a 1976: criações coletivas do Pod Minoga Studio.

ano	espetáculo	direção	cenário	figurino
1965	O Cavalinho Azul	X	X	X
"	A Roupa Nova do Imperador	X	X	X
1966	O Tambor	X	X	X
"	Os Irmãos das Almas	X	X	X
"	Agamênon	X	X	X
"	Coéforas	X	X	X
"	Eumênides	X	X	X
"	Macbeth	X	X	X
"	A Bomba e a Guerra	X	X	X
1967	Mistério da Paixão de N. S. Jesus Cristo	X	X	X
"	Pintura sobre a Madeira	X	X	X
"	A Farsa do Mancebo que Casou com Mulher Geniosa	X	X	X
"	O Moço Bom e Obediente	X	X	X
"	Édipo Rei	X	X	X
"	Hamlet	X	X	X
"	O Mercador de Veneza	X	X	X
1968	Fausto e Margarida	X	X	X
"	Prometeu Acorrentado	X	X	X
"	Advento	X	X	X
"	O Ouro do Reno	X	X	X
"	Macbeth	X	X	X
"	Auto de Natal	X	X	X
1969	Otelo	X	X	X
"	A Tempestade	X	X	X
"	Jogos Mortos	X	X	X
1971	Júlia Pastrana	X	X	X
"	Hotel San Marino	X	X	X
1972	Miscelânia	X	X	X
1973	São Clemente	X	X	X
1974	A Fabulosa Saga de Violeta Allegro	X	X	X
1975	Cenas da Última Noite	X	X	X
1976	Folias Bíblicas		X	X

Teatro profissional

Os títulos destacados em negrito indicam que Naum também teve participação na elaboração do texto como autor (1), co-autor (2), adaptador (3), roteirista (4) ou co-roteirista (5).

ano	espetáculo / gênero	direção	cenário	figurino
1974	El Grande de Coca-Cola / teatro		X	X
1975	Ai de Ti, Mata Hari / teatro		X	
“	Falso Brilhante / show (4)		X	X
“	O Incidente no 113 / teatro		X	X
1976	Nosso Tempo / balé		X	X
1977	Corações Futuristas / balé		X	X
“	Era Uma Vez / balé		X	X
“	Maratona / teatro (1)	X	X	X
1978	Macunaíma / teatro		X	X
“	Depois do Arco-Íris / teatro-dança (2)	X	X	X
“	Margarida Margô do Meio-Fio / teatro-dança (2)	X	X	X
1979	Eva Perón / teatro		X	X
“	No Natal a Gente Vem te Buscar / teatro (1)	X	X	
1980	Não me Maltrate, Robinson / teatro		X	X
“	Valsa para Vinte Veias / balé (4)	X	X	X
1981	A Aurora da Minha Vida / teatro (1)	X	X	
“	O Homem Elefante / teatro		X	X
“	Jogos de Dança / balé		X	X
“	À Moda da Casa / teatro		X	X
1982	Petruchka / balé (3-4)	X	X	X
1984	Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão / teatro (1)	X	X	
“	Gonzaguinha / show		X	
“	A Hora da Estrela / show	X		
“	Kleiton e Kledir / show		X	
1985	Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão / teatro (1)	X	X	X
“	A Divina Sarah / teatro		X	X
1986	El Grande de Coca-Cola / teatro	X		
“	O Falcão Peregrino / teatro	X		
1987	Cenas de Outono / teatro (3)	X	X	X
“	Francisco / show	X		
“	Nijinsky / teatro-dança (1)	X	X	X
“	Perto de Clarice / leitura dramatizada (4)	X		

ano	espetáculo / gênero	direção	cenário	figurino
1987	Dona Doida, um Interlúdio / teatro (3-4)	X	X	X
1989	Lulu / teatro	X	X	X
“	Suburbano Coração / teatro (1)	X		
1990	Big Loira / teatro (3)	X		
1992	Ópera dos 500 / ópera	X		
1993	Salão de Baile / dança (4)	X	X	X
“	Um Ato de Natal / teatro (1)	X	X	X
1994	As Guerreiras do Amor / teatro		X	X
1995	Água com Açúcar / teatro (1)	X	X	
“	Carmem / ópera	X	X	X
“	King Arthur / ópera	X		
“	Madame Butterfly / ópera	X	X	X
“	Os Pescadores de Pérolas / ópera	X	X	X
1996	Do Amor de Dante por Beatriz / teatro		X	X
“	Uma Coisa Muito Louca / teatro		X	X
1997	Bailes do Brasil / dança (4)	X	X	X
“	Muito Romântico / musical	X		
“	O Pivô / teatro (1)	X	X	X
“	O Vaqueiro e o Bicho Frouxo / teatro infantil	X		
“	Strippers / teatro (1)	X	X	X
“	Revivendo Pixinguinha / musical	X		
2002	Doze Movimentos para um Homem Só / dança (4)	X	X	X
“	A Hora da Estrela / teatro (3)	X		
“	Longa Jornada de um Dia Noite Adentro / teatro	X		
“	Mano / teatro (3)	X		
2003	A Flor do Meu Bem Querer / teatro	X		
“	Jenufa / ópera	X	X	X
2004	As Pequenas Raposas / teatro	X		
“	Soppa de Letra / musical (5)	X	X	X
2005	Os Pescadores de Pérolas / ópera	X	X	X
2006	Orfeu / ópera		X	X
2007	Lucia de Lammermoor / ópera		X	
2008	No Natal a Gente Vem te Buscar / teatro (1)	X	X	X

Não se tratava de simples acúmulo de funções em uma mesma produção. Criar a cenografia, a indumentária e os adereços concomitantemente à elaboração da linha de direção, e até mesmo escrever o texto dramático tendo em vista a identidade visual do espetáculo, a iluminação, a função da música e a encenação como um todo, parece ser um processo natural para Naum. A simultaneidade e a intersecção orgânica dos diferentes aspectos da cena são indissociáveis em sua obra, e marcadamente o modo pelo qual se dá a sua criação como dramaturgo. Uma característica que, como vimos, remonta às primeiras peças de que participou, ainda como professor de artes e na fase amadora do grupo Pod Minoga. E que, como verificaremos, determinou para sua obra autoral uma carpintaria dramática elaborada de maneira peculiar.

Capítulo 2: Contextos

Os passos de Naum Alves de Souza relatados nas páginas anteriores e no capítulo seguinte evidentemente relacionam-se com o momento histórico e cultural, e é preciso observá-lo mais de perto. Entretanto, redesenhar todo o período em que se deu o percurso artístico de Naum até os dias de hoje (um arco de tempo que abrange 66 anos de vida, mais da metade de carreira) poderia desviar o foco desta pesquisa. Mais produtiva parece ser a escolha de uma perspectiva pela qual se possa fazer um recorte temporal, aquele em que Naum se inseriu até se tornar escritor de teatro.

É por esta razão que se vai lançar agora um olhar comentador sobre alguns aspectos do Brasil do século XX, com ênfase nas décadas de 1960 e 1970, em duas frentes: tendências teatrais, carregadas de uma herança cultural brasileira; e fatos políticos, econômicos, sociais e culturais que colaboraram para traçar uma *mentalidade* — sobretudo a mentalidade definida na transposição de um ideário para o chão concreto do cotidiano do cidadão comum, e que se tornaria matéria-prima definidora da exploração temática na dramatologia de Naum. Produto histórico impalpável, que permeia tanto a atuação coletiva como o comportamento individual, e que, com o correr do tempo, enerva-se em uma sociedade a ponto de atingir uma camada psicológica, os quadros mentais interessam aqui por configurar “prisões de longa duração”, na felicíssima formulação de Fernand Braudel⁷² a propósito da construção do conceito de história das mentalidades. Tal definição sugere não apenas a permanência, mas a resistência de parâmetros de pensamento, ainda que superados por avanços em campos diversos. Movendo-se entre a tradição e o impacto causado por fatos materiais e imateriais, ora questionados e ora reforçados, os quadros mentais configuram conjuntos de valores significativos e se revelam nas tendências estéticas. Pois se a mentalidade é uma instância com a qual toda pessoa dialoga de uma maneira ou de outra, quer queira quer não, tanto mais importa quando se trata de um dramaturgo. Pela própria natureza de seu fazer artístico, o autor teatral revela a intersecção de seu tempo histórico com o momento pessoal, a herança particular e sua escolha estética, do entorno público com a esfera privada, da ideologia dominante com as opções particulares — e põe em cena o resultado de seu complexo processo de criação.

⁷² VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. Trad. Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 299.

2.1 Entre duas ditaduras

Nas palavras do próprio Naum Alves de Souza, baseado na experiência e já favorecido pelo distanciamento no tempo,

O momento histórico dá o cenário e o artista dá uma atuação nessa coisa. Mas ele não tem consciência. O artista que tem consciência faz a coisa premeditada e *[a obra artística]* não sai tão forte quanto aquele que não tá sabendo o que tá fazendo, mas tá sendo empurrado pelo meio ambiente, pela situação social, pelo momento econômico, político, tudo. É uma mistura disso tudo que vai dar numa obra de arte.

A partir desta premissa, não se pode ignorar que contextos autoritários nunca foram estranhos a Naum. A severidade do ambiente familiar e da formação religiosa foi como que reforçada da porta de casa para fora, já que ele testemunhou duas ditaduras. Na infância, cresceu sob o Estado Novo (1937-1945) de Getúlio Vargas, enquanto que, na mocidade e em boa parte da vida adulta, viveu sob o regime militar (1964-1985).

Como se sabe, governos ditatoriais, de qualquer naipes ideológico, são muito parecidos por vocação e não diferem no *modus operandi*. Mas, para além das obviedades, como o princípio elementar que caracteriza sistemas totalitários de modo geral — a onipresença do Estado como principal regulador da sociedade em todas as suas instâncias —, não seria exagero dizer que, sob a perspectiva da recepção da população, as duas ditaduras que o Brasil sofreu em menos de 50 anos formaram a imagem de um estado de coisas continuado. Tão aproximados no tempo, separados apenas por um pequeno intervalo de frágeis tentativas de estabilização institucional e restauração dos direitos democráticos, Vargas e os militares como que reforçaram um mesmo ambiente institucional. E, no regurgitar de uma ditadura para outra, deu-se o processo de realimentação de uma mentalidade que se arraigou na vivência cotidiana — e que, como constataremos mais adiante, borbulharia de maneira extraordinária na obra dramaturgica de Naum Alves de Souza.

De início, no que concerne às características comuns a ambos os períodos, há a similaridade das práticas de repressão política. Em ambos os momentos, o poder central agiu de modo semelhante para suspender direitos constitucionais e rapidamente montar dispositivos para perseguir os discordantes. Como relata o jornalista Elio Gaspari, em seu monumental ensaio historiográfico sobre a ditadura militar:

Segundo a embaixada americana, nas semanas seguintes à deposição de João Goulart prenderam-se pouco mais de 5 mil pessoas. **Pela primeira vez, desde a ditadura de Getúlio Vargas, levou-se**

brasileiros deixaram o país como exilados. (...) Sete em cada dez confederações de trabalhadores e sindicatos com mais de 5 mil associados tiveram suas diretorias depostas. Estimando-se que cada organização de trabalhadores atingida tivesse vinte dirigentes, expurgaram-se 10 mil pessoas. **Retomara-se o padrão repressivo praticado pela ditadura de Getúlio Vargas.**⁷³

Outro traço comum às duas ditaduras, em sua justificativa para os atos de exceção, foi o combate ao mesmíssimo inimigo: o avanço comunista. No tempo de Vargas:

(...) o fechamento da ANL [*Aliança Libertadora Nacional*], movimento polarizado pelo Partido Comunista Brasileiro, então Partido Comunista do Brasil (...), bem como a prisão de alguns de seus partidários, precipitaram as conspirações que levaram à Revolta Comunista de 1935 (...). Em 1937 preparavam-se as eleições presidenciais para janeiro de 1938, quando foi denunciado pelo governo a existência de um plano comunista, conhecido como Plano Cohen. Esta situação criou um clima favorável para a instauração do Estado Novo, que ocorreria em novembro deste ano.⁷⁴

No turno dos militares:

O terrorismo político entrou na política brasileira na década de 60 pelas mãos da direita. Antes mesmo da deposição de João Goulart, e sem nenhuma relação direta com as conspirações para derrubá-lo, militantes da extrema direita e oficiais do Exército atacaram a tiros o Congresso da UNE [*União Nacional dos Estudantes*] que se realizava em julho de 1962 no hotel Quitandinha, em Petrópolis. (...) A operação foi creditada ao Movimento Anti-Comunista, o MAC, e dela participou um major do Exército. Desde 1963 existia em São Paulo um Comando de Caça aos Comunistas, o CCC, formado por jovens ligados a políticos conservadores e a militares que a essa altura tangenciavam conspirações.⁷⁵

Não se tratava de coincidência ou de um ecoar estratégico-institucional. Como observa Maria Helena Moreira Alves, citando Margareth E. Crahan a propósito das origens da ideologia de segurança nacional no continente latino-americano, estas brotaram já no século XIX e

vinculam-se então a teorias geopolíticas, ao antimarxismo e às tendências conservadoras do pensamento social católico (...). Com o advento da guerra fria, elementos da teoria da guerra total e do confronto inevitável das duas superpotências [*Estados Unidos e União Soviética*] incorporam-se à ideologia da segurança nacional na América Latina. A forma específica por ela assumida na região enfatiza a “segurança interna”, face à “ação direta” do comunismo.⁷⁶

⁷³ A ditadura envergonhada. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 130-131. Grifos meus.

⁷⁴ Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV). Disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/nav/historia/htm/biografias/ev_bio_getuliovargas.htm> Acesso em 9 de maio de 2007, 00h17.

⁷⁵ GASPARI, Elio. Op. cit., p. 251.

⁷⁶ ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru: Edusc, 2005, p. 39.

Na anotação jocosa do antropólogo Darcy Ribeiro, sobre o 10 de novembro de 1937, ambos os momentos contaram até com um mesmo personagem conspirador, o general Olympio Mourão Filho:

Getulio inventa o autogolpe, funda o Estado Novo e a sacanagem política. Justifica-se depois dizendo que era “a única resposta para a crise criada pela iminência da guerra civil e da guerra mundial”. (...) O pretexto é a violência verbal da campanha eleitoral e a expansão do movimento integralista, com suas evidentes vinculações estrangeiras, bem como o desprestígio do Congresso e, ainda, o perigo comunista. Opera com o fator psicológico e propagandístico para justificar o autogolpe o Plano Cohen, supostamente “urdido pelo comunismo internacional”, mas forjado, de fato, no próprio Estado-Maior do Exército por um oficial integralista, o major Mourão, que se tornaria célebre, depois, como o “vaca-fardada”, que desencadeou o golpe de 64.⁷⁷

Como não poderia deixar de ser, um dos recursos de ambas as ditaduras foi o controle da informação. No entanto, tanto em um caso como no outro a manipulação ideológica não se deu apenas por meio da censura à imprensa e às diversas formas de livre expressão da opinião, mas pela ação combinada de censura e propaganda oficial. De uma parte, o famigerado DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), órgão da Presidência da República implantado em 1941, pretendia simultaneamente exercer controle sobre a produção cultural e jornalística, exaltar a figura de Getulio Vargas e inculcar na população uma nova escala de valores. Darcy Ribeiro lembra que, no “afã propagandístico” de Getulio, essa exaltação se dava sob um viés educativo-moralizante:

O governo promove e incentiva grupos musicais, grêmios folclóricos e festas populares. Promove, também, festivais de samba, encomendando letras e subornando sambistas para cantar o trabalho, em vez da malandragem.⁷⁸

A segunda ditadura fez coisa parecida, mas com uma diferença fundamental. Nesta, ao lado do crivo governamental na imprensa, na manifestação artística e na produção acadêmica — intervenção mais acirrada e violenta a partir do Ato Institucional Nº 5 (AI-5), de 1968, quando a censura, até então exercida regionalmente, passou a ser federal, centralizada em Brasília —, a máquina publicitária oficial não tinha cunho personalista. Dado que o golpe de 1964 desenrolou-se em uma sucessão de cinco presidentes, além dos breves interinos⁷⁹, a face

⁷⁷ Op. cit., nota 893, s.p..

⁷⁸ Idem, ibidem, nota 985, s.p..

⁷⁹ Depois de Humberto de Alencar Castello Branco (1964-1967) e Arthur da Costa e Silva (1967-1969), uma junta militar formada por Aurélio de Lyra Tavares, Augusto Rademaker e Márcio de Souza e Mello assumiu o poder por dois meses (de 31 de agosto a 30 de outubro de 1969), sucedida pelos governos de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Baptista Figueiredo (1979-1985).

auto-promocional do regime militar não teve como protagonista um líder político à imagem e semelhança do “Pai dos Pobres” (como Getúlio ficou conhecido), mas trabalhou para reforçar um conjunto de princípios independentemente de quem ocupasse a presidência. Ainda assim, como aconteceu no tempo de Getúlio, *slogans* do tipo “Brasil: ame-o ou deixe-o” (criado sob o governo Médici, 1969-1974) também reverberaram na cultura popular. Citando apenas dois exemplos que marcaram a MPB: se sob o Estado Novo foi lançado *Aquarela do Brasil* (1939), samba emblemático de Ari Barroso, em 1970 seu equivalente simbólico (menos pela qualidade musical e mais pelo eco ufanista rapidamente popularizado) veio pela dupla Dom e Ravel, que cometeu a inesquecível marchinha *Eu Te Amo, Meu Brasil*, em clima de euforia incensado pelo tricampeonato da Seleção Brasileira de Futebol na Copa do México, na vitória sobre a Itália por 4 a 1 — precisamente o palpite do presidente, para desalento da porção esquerda da *intelligensia* brasileira, então colocada na ambígua posição de “anti-torcedores”⁸⁰.

O lento (mas constante e progressivo) enraizamento no cotidiano do país de elementos forjados no plano institucional do eixo histórico Vargas-militares se fez no desdobramento para além das instâncias mediadoras entre Estado e cidadão — processo dialético em que Michel Vovelle identifica “de um lado, as condições objetivas dos homens e, de outro, a maneira como eles as narram e mesmo como as vivem”⁸¹. É sob essa perspectiva que se pode entender tanto a transposição de traços do aparelho repressor para o universo da vida privada, onde a pessoa ou grupo social replica modos e costumes decalcados do ideário vigente, quanto sua rejeição.

Fazendo um balanço parcial do primeiro punhado de aspectos comuns às duas ditaduras apontados até aqui — a implantação pela força, a perseguição e o expurgo dos opositores, a demonização do comunismo e de comunistas, a censura combinada à propaganda oficial —, e ainda que mencionados de maneira ligeira, já se podem enxergar vestígios que marcariam a mentalidade no país no século XX. É dentro desse quadro mental, por exemplo, que se explica a verdadeira disciplina de caserna que se estabeleceu entre nós, mimetizada até a instância mais miúda da vida brasileira. À moda fascista (sob Vargas) ou ao estilo militaresco latino-americano (tipificado sobretudo a partir do início da década de 1970, quando generais tomaram o poder também na Argentina, na Bolívia, no Chile, no Paraguai e

⁸⁰ “O desejo deles de que o Brasil perdesse aquela histórica partida não resultava da suposição, que pipocava aqui e ali, segundo a qual a derrota representaria um tremendo prejuízo político para o regime (...) a idéia de que a ditadura poderia sair mais forte ou mais fraca do Estádio Nacional do México era (...) simplista, mecanicista, esquemática — em português, uma tolice. (...) Era, antes, uma reação de estômago. Tinha a ver com a burrice e a prepotência escarrapachada por toda parte, com o novo-riquismo da classe média (...) e com o desinteresse geral em saber o que acontecia com os desafetos do regime (...) torcer a favor seria ‘uma forma de colaboracionismo’, no dizer do escritor Luís Fernando Veríssimo. Mas, como recorda um daqueles na contramão, quase trinta anos depois, ‘doía tanto torcer contra o Brasil, tamanha a solidão de exilado que se sentia, que, se a Seleção afinal perdesse, ninguém iria para casa feliz’.” ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEISS, Luiz. *Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*. In: *História da vida privada no Brasil* V. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 321-322.

⁸¹ Op. cit., p. 24.

no Uruguai, além do Brasil), a vida cotidiana se enrijeceu e ao cidadão comum só faltou bater continência. A população aprendeu a não expressar qualquer tipo de discordância em espaços públicos, sussurrando até mesmo dentro de casa⁸².

Do código de conduta escolar⁸³ às festividades em clubes e cerimônias variadas da vida civil, adaptamo-nos a uma ritualização de quartel em que não faltavam o hasteamento da bandeira brasileira e, mão direita no peito, o hino nacional. A marcha ordeira e ordenada estava em toda parte⁸⁴. Fosse pela intimidação ante a capacidade vigilante e punidora do Estado, fosse pela franca adesão ao regime vigente ou, a meio caminho entre uma coisa e outra, pela mais rasteira adulação, diversos setores da sociedade brasileira esforçaram-se para absorver e refletir tudo o que soasse a oficial, muitas vezes descambiando para o oficialismo⁸⁵. No outro lado — o dos que se postavam francamente em oposição à ditadura —, a reação à ordem social e política dava-se de maneira igualmente banhada pelo sentimento de temor.

Nos regimes de força, os limites entre as dimensões pública e privada são mais imprecisos e moveiços do que nas democracias. Pois, embora o autoritarismo procure restringir a participação política autônoma e promova a desmobilização, a resistência ao regime inevitavelmente arrasta a política para dentro da órbita privada. Primeiro, porque parte ponderável da atividade política é trama clandestina que deve ser ocultada dos órgãos repressivos. Segundo, porque, reprimida, a atividade política produz conseqüências diretas sobre o dia-a-dia. Pode implicar perda de emprego; mudança de casa; afastamento da família, dos amigos e parceiros; e, ainda, prisão, exílio, morte. (...) A “Revolução de Março” foi essencialmente uma ordem pouco institucionalizada. Suas regras eram cambiantes, e móveis as divisas entre o proibido e o permitido. Manteve, distorcidas, instituições e liturgias próprias do sistema democrático: eleições (semicompetitivas), partidos políticos (cerceados), espaço (estreito) para o Congresso, Assembléias Legislativas e Câmaras Municipais. (...) Nesse ambiente, fazer oposição podia significar uma infinidade de coisas. (...) as formas de participação e o grau de envolvimento na atividade de resistência variavam desde ações espontâneas e ocasionais de solidariedade (...) até o engajamento em tempo integral na militância clandestina dos grupos armados. Entre esses dois extremos, ser de oposição incluía assinar manifestos, participar de assembléias e manifestações públicas, dar conferências, escrever artigos, criar músicas, romances, filmes e peças de teatro; (...) participar de centros acadêmicos ou associações profissionais (...). Daí que a incerteza quanto às conseqüências da ação — salvo na situação-limite de participar de movimentos armados —, a insegurança e, inevitavelmente, o medo

⁸² Como nos primeiros versos do samba *Apesar de Você*, gravado por Chico Buarque em 1970: “Hoje você é quem manda/Falou, tá falado/Não tem discussão, não./A minha gente hoje anda/Falando de lado e olhando pro chão”.

⁸³ A título de depoimento, lembro que, em um concurso promovido em 1966 para escolher o nome do jornal da escola pública que cursei em São Paulo, o Grupo Escolar Alfredo Paulino, venceu *O Soldadinho*.

⁸⁴ Na legenda à foto de uma campanha publicitária do tênis Conga, em que aparecem jovens marchando e tocando tambores sob o slogan “Pise firme que este chão é seu”, Elio Gaspari escreve: “O empresariado costumava associar-se às campanhas do governo, e o ufanismo chegou aos sapatos.” In: *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, s.p..

⁸⁵ Em entrevista concedida a mim em 1997, para a revista *Playboy*, o carnavalesco Joaosinho Trinta contou que, ao ser convidado para criar seu primeiro enredo para a escola de samba carioca Beija-Flor, em 1975, entrou em conflito com o patrono da agremiação, o bicheiro Aniz Abraão David: “Pô, Anísio, samba sobre PIS-PASEP não dá!”. Joaosinho referia-se ao fundo pecuniário criado pelo governo militar em 1970, sendo o PIS para o trabalhador da iniciativa privada e o PASEP para o funcionário público.

terem sido sensações básicas, cotidianas e comuns a quem quer que tenha feito oposição à ditadura⁸⁶

É compreensível, portanto, que o legado desse mal-estar perpetrado pelo Estado permeasse a vida privada do cidadão, em suas mais íntimas, remotas e aparentemente banais oportunidades de manifestação. Senso comum moldado em clichês permeados de ameaças diretas ou veladas, acusações, desconfianças, segredos, medo, fraqueza, dúvida, covardia, angústia e uma irremediável sensação de derrota: nada disso escaparia às situações dramáticas e aos diálogos das personagens da classe média miúda que Naum Alves de Souza criaria, futuramente, em sua obra dramatúrgica.

2.2 A classe média que ruge

Para além das particularidades de cada período ditatorial — como o culto idolátrico à pessoa de Getúlio Vargas, cuja perenidade no poder⁸⁷ permitiu-lhe exercer uma política auto-referente e eminentemente populista, em contraste com o comando sem rosto exercido pelas Forças Armadas, amalgamado em um punhado de homens sob quepes e uniformes militares quase indistinguíveis pela maior parte da população, especialmente na primeira etapa, logo após o golpe de 1964 —, em ambas as ocasiões vicejou o ufanismo, a exacerbação do sentimento patriótico, a valorização de uma alma nacional face aos interlocutores mundiais e o esforço para o estabelecimento de uma identidade brasileira. Ainda que essa identidade fosse buscada também em frentes não alinhadas com as diretivas político-institucionais vigentes — mas, de todo modo, voltadas para o entendimento do próprio país⁸⁸ —, é fato que ambos os períodos ensejaram um movimento sócio-cultural de auto-afirmação. Era preciso, de alguma forma, aprumar-se em meio a tanta turbulência institucional. E é no bojo desse movimento de afirmação que se pode identificar outro aspecto importante, comum aos dois momentos políticos de exceção da vida brasileira e que (como será apontado adiante) paradoxalmente terminaria por pavimentar o fim do autoritarismo: a arrancada desenvolvimentista.

⁸⁶ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEISS, Luiz. Op. cit., p. 327-328.

⁸⁷ Vargas presidiu o país em quatro mandatos (de 1930 a 1934, de 1934 a 1937, de 1937 a 1945 e de 1951 a 1954), numa longevidade que também explica a fixação de sua imagem junto à população, e que ficaria conhecida como a “Era Vargas”.

⁸⁸ Vista como indicador histórico, a expressão cultural pode comprovar o *pari passu* estético e temático que revela tal direção. A partir da década de 1930, e depois de a Semana de Arte de 1922 expor uma brasilidade inesperada nos meios artísticos, multiplicam-se os ensaístas, romancistas e artistas plásticos mais acentuadamente focados no Brasil e no brasileiro, a exemplo de Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freire, Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa, Jorge Amado, Rachel de Queiroz e Candido Portinari, entre tantos.

Assim como era frágil o cenário econômico brasileiro na passagem da década de 1930 para a de 1940 — agravado pela interrupção do comércio de matérias-primas e produtos industrializados, entre tantos efeitos globais da Segunda Guerra Mundial —, no começo dos anos 1960 uma inflação fora de controle somava-se à instabilidade política provocada pela renúncia do presidente Jânio Quadros, em 1961. Nenhuma ditadura, porém, ganha a adesão da população à qual se impõe se apenas morder e não assoprar — e, nas duas ocasiões, o sopro foi no bolso dos trabalhadores. Tanto no Estado Novo como no regime militar foram tomadas medidas que, pela via econômica, também visavam solucionar a crise institucional e, de maneira indissociável, afirmar o viés ideológico. Como aponta Maria Helena Moreira Alves:

A ideologia latino-americana de segurança nacional, especialmente em sua variante brasileira, volta-se especificamente para a ligação entre desenvolvimento econômico e segurança interna e externa.⁸⁹

Vargas construiu a cultura do trabalhismo com a regulamentação do Salário Mínimo (1938), a organização da máquina do funcionalismo público (a partir de 1938), a Justiça do Trabalho (1939), o Imposto Sindical (1940) e a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT, de 1943), além de disparar o processo de uma industrialização que se tornaria vertiginosa, com a criação da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN, 1941) e da Companhia Vale do Rio Doce (1942), entre outras iniciativas. Sob os militares, aos primeiros tempos de arrocho salarial — expressão, aliás, cunhada justamente em 1964 — seguiram-se a implantação da correção monetária (1964), do acesso à casa própria com a criação do Banco Nacional da Habitação (BNH, 1964), o seguro pecuniário formado no Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS, 1966), a unificação dos serviços de assistência ao trabalhador do Instituto Nacional de Previdência Social (INPS, em 1966) e um pecúlio extra destinado ao brasileiro empregado (o Plano de Integração Social, PIS, em 1970), além do aumento da taxa de emprego em nível jamais registrado antes⁹⁰.

Sob a ditadura militar, além do gigantesco (para a época) crédito obtido pelo país — 125 milhões de dólares do Fundo Monetário Internacional, o FMI, obtidos em 1965 —, o maior passo na direção do desenvolvimento econômico conjugado com a expansão do mercado de trabalho e com a tentativa de reversão do quadro inflacionário foi o famigerado Milagre Brasileiro⁹¹. Elaborado no Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea, instituição criada

⁸⁹ Op. cit., p.40.

⁹⁰ Cf. GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*, p. 388. No mesmo trecho o autor informa que em 1968 houve recorde na produção de cimento e de automóveis, dois produtos indicadores do aumento do poder de consumo da população.

⁹¹ O nome alude aos “milagres” alemão e japonês, como foram internacionalmente chamados os dois programas de recuperação econômica do pós-guerra, respectivamente nas décadas de 1950 e 1960.

em 1964), esse plano macroeconômico manteve a inflação entre 20% e 25%, fez o país crescer em média 11% ao ano, desde 1968, e só perdeu fôlego a partir de 1974, por causa da crise mundial no fornecimento de petróleo, eclodida no ano anterior⁹². No entanto, como se sabe,

o aumento progressivo da desigualdade na distribuição de renda tornou-se o ponto central da crítica à "política nacional de desenvolvimento" seguida pelo governo Médici e amplamente justificada pelos adeptos do modelo. O próprio presidente da República declarou em relação ao sucesso obtido pela política econômica de seu governo que "a economia vai bem, mas o povo vai mal".⁹³

Os efeitos da expansão do emprego e do mercado interno, entretanto, ampliaram e fortaleceram uma parcela da população que seria determinante nos rumos políticos e culturais do país na segunda metade do século XX: a classe média brasileira. Não foi por acaso que seus indivíduos tornaram-se o foco da dramaturgia contemporânea de modo geral e de Naum Alves de Souza em particular: trata-se de um segmento social que já contém, por definição, as marcas da permanente tensão. Como a própria nomenclatura indica, essa camada social está no meio: luta para ascender ao mesmo tempo em que se esforça para não decair. Multiforme, contém graduações de conflitos potenciais até dentro de si mesma, a ponto de derivar-se em classe "média baixa", "média alta" ou "média média", segundo metodologia adotada em diversas pesquisas de mercado. Mas, em seu conjunto, equipara seus integrantes sob um mesmo qualificativo, dado a quem se tornou fundamental para a manutenção de quaisquer governos de sistema capitalista — o cidadão de classe média *contribuinte*.

Apesar de referir-se ao cenário americano (usando a imagem do *white collar*, o colarinho branco que ao mesmo tempo "distingue e uniformiza" seus membros), é interessante observar a descrição das características e predisposições da classe média feita por C. Wright Mills. Segundo ele, esse estrato social é uma massa de trabalhadores que se definem não por seu papel profissional,

mas em outros fatores como os de prestígio, *status* social, nível de renda. (...) trazem em si, de maneira bastante reveladora, a maior parte dos temas psicológicos característicos de nossa época. (...) Coletivamente, são mais lastimáveis que os trágicos, lutando contra uma inflação anônima, sustentando até, mesmo na miséria, a esperança de uma rápida ascensão à americana. Eles são impelidos por forças que não podem controlar, arrastados para movimentos que não compreendem; mantêm-se em situações nas quais a sua posição é a mais desamparada. O homem

⁹² As taxas de crescimento dos anos seguintes oscilaram bastante: 5,6% em 1975, 9% em 1976, 4,7% em 1977, 6% em 1978, 6,4% em 1979 e 8,5% em 1980. Em 1981, há uma queda drástica (-1,9%) e, no ano seguinte, o crescimento do Produto Interno Bruto (PIB) é zero. Cf. ALVES, Maria Helena Moreira, op. cit., p. 395.

⁹³ CPDOC/FGV. Disponível em http://64.233.169.104/search?q=cache:bh1lmoV1t8IJ:www.cpdoc.fgv.br/dhbb/verbetes+htm/3388_6.asp+%22milagre+brasileiro%22&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=4&gl=br Acesso em 21 de fevereiro de 2008, 23h39.

de colarinho branco é o herói-vítima, a criatura modesta que sofre a ação, mas não age, que trabalha despercebida num escritório ou numa loja, que jamais levanta a voz, jamais retruca, jamais toma uma posição. (...) não tem voz política (...) Quem tem medo do auxiliar de escritório?⁹⁴

Seria preciso esperar pelo menos uma década até obter a resposta; o ensaio sociológico de Mills é de 1951, período de relativa tranquilidade do pós-guerra, quando o auxiliar de escritório ainda não havia mostrado sua face de rato-que-ruge no movimento pelos direitos civis que se espalhou pelos Estados Unidos a partir dos anos 1960. Entretanto, o próprio Mills já dava a entender que esse homem aparentemente inofensivo, essencialmente urbano, cujo “estilo de vida em massa” reflete a alienação do trabalho em uma “auto-alienação”, apartado de si mesmo e esmagado entre as engrenagens política, econômica e social, carregava um potencial de reação:

Ele entedia-se no trabalho, enerva-se no lazer, e é essa terrível alternância que o esgota.⁹⁵

Pois tal esgotamento parece ter sido, justamente, o combustível altamente inflamável das transformações sociais, políticas e comportamentais que ocorreram na segunda metade do século XX, elevando a classe média ao patamar de ator histórico no século XX de forma análoga ao papel sócio-político dos operários no século XIX e, desde muitos séculos antes, dos camponeses. No caso dos Estados Unidos (e, mesmo, do continente europeu), o poder de influência da classe média na esfera política aumentaria sensivelmente na década de 1960, quando configurou-se mais fortemente a chamada “opinião pública”, no rastro da multiplicação dos meios de comunicação e já consciente de sua própria importância na relação contribuinte-eleitor. No Brasil, a camada social que se expandiu como contribuinte, mas sem usufruir de plenos direitos em ambiente democrático, seria a protagonista das reações à ditadura militar.

Observadores políticos mais atentos perceberam essa silenciosa movimentação:

No dia 15 de julho de 1975 o ex-presidente Juscelino Kubitschek almoçava no restaurante da diretoria do Jornal do Brasil. Pediram-lhe um prognóstico para a situação política, e ele respondeu: “A eleição do ano passado soltou o monstro. Tudo dependerá dele. Ele influenciará tudo. Ele está em todos os lugares”. (...) Quem é o monstro? “A opinião pública”, disse JK.⁹⁶

⁹⁴ *A nova classe média*. Trad. Vera Borda. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969, p. 9-19.

⁹⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 18.

⁹⁶ GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 13.

A prosperidade econômica brasileira, que evidentemente favoreceu a inclusão e a expansão educacional de uma parcela sensivelmente maior da população, fomentou uma classe média que, mais bem formada e informada, se rebelou. Em um primeiro momento, entre os anos 1967 e 1968, ela discordou: quando o que parecia ser um breve período de exceção, inaugurando em 1964, degingolou para a ditadura indistigada,

manifestações de rua indicavam que o regime perdera o apoio da classe média e até de uma parcela da elite.⁹⁷

Num segundo momento, quando o AI-5 afundou o país no mais longo período ditatorial de sua história, ela reagiu: fosse no *front* da expressão cultural (como veremos), fosse no combate efetivo e direto à ditadura, a resistência se organizou. Membros e ex-integrantes do Exército, sindicalistas, profissionais liberais, artistas, estudantes: a classe média foi à luta — inclusive, a armada.

A participação de membros da classe média intelectualizada no conjunto das oposições foi (...) significativa. Segundo dados de *Brasil: nunca mais*, (...), 4124 pessoas foram processadas durante o regime militar. Das 3698 cuja ocupação é conhecida, 906 — praticamente um em cada quatro do total, formando o maior grupo — eram estudantes. Seguem-se 599 profissionais liberais com formação superior (16,2%) e os 319 professores, representando 8,6% do conjunto.⁹⁸

Segundo Gaspari, já em 1968 podiam-se contar

pelo menos dez organizações clandestinas de esquerda, defendendo a luta armada contra o regime como etapa indispensável para a vitória de uma revolução popular e/ou socialista. (...) Numa estimativa grosseira pode-se acreditar que no início do segundo semestre de 1968, apesar de se contarem aos milhares pessoas capazes de sustentar que só o povo armado derrubaria a ditadura, não chegaram a cem aquelas que, de fato, tiveram uma arma na mão. A clandestinidade não se tornara uma exigência para a esquerda estudantil, e os ex-sargentos e marinheiros ainda eram suficientes para suprir os núcleos de fogo. (...) o governo farejava o problema, mas não o alcançava. Os órgãos de segurança tinham diante de si todos os sinais de um estalo de violência política, mas ainda não associavam à esquerda clandestina os assaltos a bancos e os roubos de explosivos.⁹⁹

⁹⁷ Idem. *A ditadura envergonhada*, p. 309.

⁹⁸ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de e WEISS, Luiz. Op. cit., p. 326. Os autores referem-se ao projeto *Brasil: nunca mais*, organizado por Dom Paulo Evaristo Arns, então arcebispo de São Paulo, com minucioso levantamento da tortura praticada durante a ditadura militar, que propiciou a publicação do livro homônimo, em 1985.

⁹⁹ Op. cit., p. 305-306. Em nota de rodapé, o autor lista as organizações: Partido Comunista do Brasil (PC do B), Ala Vermelha do PC do B), Agrupamento Comunista (futura ALN), Organização Revolucionária Marxista – Política Operária (Polop), Comando de Libertação Nacional (Colina), Dissidência Comunista da Guanabara (DI-GB, futuro MR-8), Partido Comunista Revolucionário (PCR), Partido Operário Comunista (POC) e Ação Popular (AP).

Em sua análise sobre a relação do Estado ditatorial com as frentes de oposição, Maria Helena Moreira Alves assinala a forma como os principais atores do embate, que se deu tanto nas ruas dos grandes centros como nos rincões do país, foram acompanhados por coadjuvantes de peso de uma, digamos, classe média esclarecida, resultando em um reequilíbrio de forças dentro do que ela chama de “ciclos de repressão e liberalização”:

O período da luta armada foi dominado pela violência simbiótica de grupos de oposição armada e das forças de segurança do Estado de Segurança Nacional. Embora conseguisse eliminar o desafio dos revolucionários armados, o Estado propiciou um deslocamento crescente da oposição para as camadas médias, a Igreja e grupos de elite preocupados com a tortura, a violência, os desaparecimentos e graves violações dos direitos humanos, que agora atingiam diretamente seus próprios membros. A extrema violência física com que o Estado esmagou o desafio armado lançou as bases para o período de “política formal” posterior a 1974. Este período foi marcado pela remobilização política e pelas atividades oposicionistas cada vez mais vigorosas de setores da elite, que atuavam através de organizações tradicionais da sociedade civil como a OAB [*Ordem dos Advogados do Brasil*], a ABI [*Associação Brasileira de Imprensa*], a CNBB [*Confederação nacional dos Bispos do Brasil*], unidas em torno de questões de liberdade de expressão, de imprensa e de associação, e da proteção aos direitos civis, políticos e humanos. O espaço político criado por essas atividades possibilitou, por sua vez, o ressurgimento do movimento estudantil (na UNE [*União nacional dos Estudantes*] reorganizada) e do setor popular, formado por operários e camponeses. A esta altura a oposição tornara-se um movimento pluriclassista de resistência ao quadro global do Estado de Segurança nacional (...)¹⁰⁰

Engrossando as fileiras dos revoltosos havia, destacadamente, jovens secundaristas e, sobretudo, universitários. Em 1970, por exemplo, 56% dos 500 presos políticos eram estudantes com idade média de 23 anos¹⁰¹. Baseada no levantamento *Brasil: nunca mais*, Maria Helena Moreira Alves informa que

dos 9.549 envolvidos em processos — como denunciados, indiciados ou testemunhas —, para os quais há informações de escolaridade, em torno de 60% tinham curso universitário, quase divididos por igual entre os que já haviam completado a faculdade e os que ainda estavam na graduação.¹⁰²

Dava-se, desse modo, um complexo quadro sócio-político formado pela conjugação da melhoria do nível de vida com a falta de liberdade.

Foram os Anos de Chumbo. [1969 a 1974] Foi o mais duro período da mais duradoura das ditaduras nacionais. Ao mesmo tempo, foi a época (...) das inéditas taxas de crescimento econômico e de um

¹⁰⁰ Op. cit., p.377-378.

¹⁰¹ GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003, p. 502.

¹⁰² Op. cit., p. 326.

regime pleno de emprego. (...) O Milagre Brasileiro e os Anos de Chumbo foram simultâneos. Ambos reais, coexistiram negando-se. Passados mais de trinta anos, continuam negando-se. Quem acha que houve um, não acredita (ou não gosta de admitir) que houve o outro.¹⁰³

Assim, contribuindo para moldar parte da mentalidade do Brasil do século XX, temos, portanto, três recortes sociais expressivos, um dentro do outro: a classe média brasileira, enfim expandida; o segmento mais instruído dessa classe média; e, mais acentuadamente, a fatia jovem dos instruídos da classe média brasileira. E mesmo sabendo-se que todo regime totalitário visa, estrategicamente, arrebanhar aquela parcela da população que ainda está por formar-se — como ocorreu na Alemanha nazista, na China comunista, na União Soviética de Josef Stalin e, hoje, nos campos de treinamento xiitas (utilizando-se aqui não apenas a acepção de milícia religiosa do termo) —, o fato é que a força do “fator juventude” no ideário da época era tanta que até a esfera oficial dirigiu esforços propagandísticos nessa direção¹⁰⁴.

Evidentemente, não se tratava de um contingente homogêneo. Havia grupos de jovens à direita, em organizações como o CCC, e milhares à esquerda, militantes divididos entre as diversas facções políticas rivais que se multiplicaram na clandestinidade. Também havia, logicamente, os nem lá e nem cá. E os politizados que, nas palavras do crítico teatral Décio de Almeida Prado, denunciavam inclusive um “sentimento de culpa típico do intelectual da nossa época, que não perdoa a própria a própria atividade literária e artística em face da fome e da miséria”¹⁰⁵.

Em termos de manifestação efetivamente articulada, em meados dos anos 1970 surgiu um movimento estudantil novo, decisivo para reforçar o avanço da sociedade civil nas demonstrações de oposição e, afinal, ajudar a empurrar a ditadura militar para o fim. Com o assassinato do jornalista Vladimir Herzog (em 1975, nas dependências do DOI - Destacamento de Operações Internas, em São Paulo), estudantes da Universidade de São Paulo (USP), da Pontifícia Universidade Católica (PUC) e da Fundação Getulio Vargas (FGV), todos de inspiração trotskista, decretaram greve e celebraram uma nova postura política, francamente contrária ao jeito PCB de agir e articular, e cuja capacidade de organização política extrapolaria a estratégia pragmática de combate para inaugurar um *estilo*.

Na primeira semana de maio [de 1977] a Universidade de São Paulo iniciou uma greve que tirou 60 mil jovens das salas de aula, levando 10 mil às ruas, onde se viram aplaudidos pela população. (...) A movimentação irradiou-se, com graus de mobilização, pelo Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte,

¹⁰³ GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*, p. 13.

¹⁰⁴ Retomando o exemplo da marchinha *Eu Te Amo, Meu Brasil*, note-se que o refrão destaca: “Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil / Ninguém segura a juventude do Brasil”.

¹⁰⁵ *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 171. O comentário pertence à crítica de Décio sobre a montagem de *Arena Conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, encenado em São Paulo pelo Teatro de Arena em 1967.

Salvador e Porto Alegre. Um silêncio mostrava que aquela garotada era mais esperta do que se pensava e estava mais organizada do que se supunha, ninguém gritava “Abaixo a ditadura”. De maneira geral, a imprensa respeitava um código de cumplicidade: não se fotografavam rostos e não se identificavam líderes. Os estudantes marchavam ao largo da opinião legal. (...) Em São Paulo, uma das molas dessas manifestações chamava-se Liberdade e luta, quintessência do trotskismo. Não eram majoritários nem hegemônicos, eram simbólicos. Nas suas festas havia pessoas bonitas, maconha e Rolling Stones. (...) As passeatas juntavam dois tipos de estudantes. (...) Os militantes aparelhados [*de organizações capitaneadas pelo PCB, PC do B e Refazendo, no caso da USP*] eram severos, hostis à maconha, apenas tolerantes com a liberação sexual. Na segunda categoria estava a multidão. Eram jovens que tinham incorporado aos seus costumes algumas das bandeiras de 1968. Em menos de uma década as mulheres haviam tomado um pedaço da política e do mercado de trabalho. Todos compartilhavam com os trotskistas o refinamento cultural e o horror à ditadura e ao partidão, nessa ordem. Nas assembléias estava a vanguarda de uma parte da mocidade, unida no seu desprezo pelos hábitos conservadores e pelas alianças táticas da esquerda tradicional.¹⁰⁶

Por um lado, essa movimentação, que modificava o padrão seguido pelos militantes políticos dos anos 1960 e se estendia até o nível do comportamento, reforçava a crença de que qualquer tipo de renovação deveria vir, necessariamente, dos atores sociais mais jovens. No *boom* jovem, ser jovem era bom. A dicotomia jovem-novo era (como, para o bem e para o mal, ainda é) diretamente associada a algo positivo, e eventuais percalços causados pela inexperiência ou pela imaturidade pareciam ser apenas o preço que se devia pagar para que houvesse avanços coletivos. Por outro lado, anunciou que não bastava ser jovem: era preciso ousar; e, dialeticamente, quem demonstrasse capacidade de surpreender — o que implicava romper com os padrões praticados até então, fosse no modo de se vestir ou no posicionamento político — aproximava-se social e culturalmente do altiplano simbólico da juventude, ainda que jovem de idade não fosse.

Nesse quadro mental, à ditadura militar, adversário primordial, colava-se um vasto conjunto de valores considerados decaídos e/ou ultrapassados. A crítica ideológica estendia-se desde aos comunistas ortodoxos até o modo de vida burguês — muitas vezes, feita pelos filhos da própria burguesia. “Não confio em ninguém com mais de trinta anos”, bradavam os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Vale, dois moços da classe média carioca, autores da música *Com mais de trinta* (1971)¹⁰⁷. Quando, ao entrar na década de 1980, esse olhar crítico sobre o conservadorismo de direita e de esquerda já estivesse cristalizado o suficiente na mentalidade da classe média urbana brasileira, a platéia estaria perfeitamente preparada para “rir

¹⁰⁶ GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*, p. 407-408. Sobre o número de militantes da “Lilelu”, apelido dado à organização Liberdade e Luta, o autor informa que não ultrapassava mais de 800 estudantes em todo o país.

¹⁰⁷ A este primeiro verso seguem-se: “Não confio em ninguém com mais de trinta cruzeiros / O professor tem mais de trinta conselhos / Mas ele tem mais de trinta, mais de trinta, mais de trinta / Não confio em ninguém com mais de trinta ternos / Não acredito em ninguém com mais de trinta vestidos / O diretor tem mais de trinta minutos / Pra dirigir a sua vida, a sua vida, a sua vida (...)”.

politicamente”, por assim dizer, das menções que o teatro faria a lugares-comuns de toda sorte. E, no que diz respeito às peças de Naum Alves de Souza, risíveis também seriam as relações familiares mesquinhas, a igreja tacanha e a escola obsoleta, ainda que elas se dessem em situações de forte tensão dramática — configurando, assim os carregados traços de humor negro de suas comédias.

2.3 Esquerda, cultura e arte

A juventude que floresceu sob o Milagre Econômico Brasileiro certamente foi a primeira a se beneficiar da expansão tecnológica dos meios de comunicação ocorrida a partir do pós-guerra. Além do desenvolvimento e da popularização da televisão, as rádios de ondas cada vez mais vastas e o crescente aparecimento de novas publicações — sobretudo revistas que, graças à implantação de parques gráficos modernos, multiplicaram-se rapidamente no Brasil, transformando a vocação da antiga “banca de jornal” — ampliavam não somente o campo de trânsito de informações, mas também o alcance, a natureza e a variedade de conteúdo. Dessa forma, e apesar da censura imposta à imprensa (proibida até de noticiar queda nos índices da bolsa de valores em 1972¹⁰⁸), durante a ditadura militar, de um jeito ou de outro, chegaram até nós diversas manifestações do chamado “poder jovem” mundo afora.

Sob o ponto de vista da contestação desabrida, assistiríamos à rebelião de universitários em boa parte da Europa, com destaque para tomada a Universidade Sorbonne pelos estudantes de Paris (1968), os protestos americanos contra o presidente Richard Nixon (destituído em 1974, sob o Escândalo Watergate) e contra a barbárie da guerra no Vietnã (encerrada em 1975). No campo da ação armada, à multiplicação de grupos terroristas europeus e latino-americanos, de diferentes tendências político-ideológicas. Pela perspectiva comportamental, à atitude de contracorrente sugerida pelo rock, pelo movimento hippie, pela popularização da pílula anticoncepcional, pelo consumo de drogas como “experiência”, pela afirmação do movimento negro, pela androginia, pela afirmação gay e pelo crescimento do movimento feminista. Todas elas, note-se, transformações sociais forjadas pela classe média do mundo ocidental.

Sob esta atmosfera de sacudida global, e como que num desdobramento natural dentro do movimento de enfrentamento ao regime militar, uma geração de jovens brasileiros ultrapassou os limites (e limitações) da luta política engajada e programática para desafiar

¹⁰⁸ Cf. GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*, p. 472.

outras instâncias da vida brasileira, envolvida com o que se convencionou chamar de contracultura. Nas palavras do poeta e antropólogo Antonio Risério,

Na passagem da década de 1960 para a de 1970, os segmentos mais inquietos da juventude urbana brasileira se distribuíram em duas vertentes radicais: a esquerda e o movimento contracultural. A aproximá-los, havia o sentimento de que os caminhos “tradicionais” da transformação social estavam bloqueados, de que as velhas estratégias já não tinham o que oferecer. Daí, de resto, o antiintelectualismo e o fascínio pelo lumpemproletariado, que podemos flagrar tanto no ambiente contracultural quanto em meio às organizações da guerrilha urbana. Eram índices que apontavam, festiva ou desesperadamente, para a falência das fórmulas canonizadas.¹⁰⁹

Segundo Cláudio Novaes Pinto Coelho, tratava-se de clara atitude política:

No Brasil, a contracultura foi um movimento social que procurou romper com a modernização da sociedade brasileira posta em prática de forma autoritária pela ditadura militar (...). No período de 1969 a 1974, apenas a luta armada — além da contracultura — procurava combater a sociedade vigente. Ao contrário da luta armada, que priorizava o combate ao aparato repressivo do estado, a contracultura dirigia-se para o que, de acordo com a sua visão de mundo, seria o fundamento do autoritarismo: a racionalização da vida social. O questionamento contracultural da racionalidade incidia nas mais diferentes dimensões da vida cotidiana. O caráter pluridimensional dessa prática aparecia nas suas principais características: a ênfase na subjetividade em oposição ao caráter objetivo/racional do mundo exterior, a aproximação com a “loucura” e a marginalidade, a construção de comunidades alternativas.¹¹⁰

Se um considerável número de jovens de classe média do Brasil dos anos 1960/1970 respirava outro tipo de revolução, não foi sempre de maneira uniforme ou ideologicamente alinhada. Tampouco formavam um bloco homogêneo, já que “muitos viveram divididos, um pé no desbunde, outro na militância”, como atesta Lucy Dias em sua “reportagem subjetiva sobre o comportamento de uma época”¹¹¹. No glossário, a autora define a palavra “desbunde” como “loucura, desvario” e “desbundar” como “cair no desbunde; perder o autocontrole; estar sob efeito de droga”¹¹². Segundo Antonio Risério,

Para falar em termos semicaricaturais, o desbundado não estava preocupado em mudar o regime político, mas em ficar na dele, em paz, queimando seu charo [*cigarro de maconha*] e ouvindo Rolling Stones. Antes que alterar o sistema de poder, ele pretendia, pela transformação interior e da

¹⁰⁹ *Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil*. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2006, p. 13.

¹¹⁰ *A contracultura: o outro lado da modernização autoritária*. In: *Anos 70: Trajetórias*. Op. cit., p. 39.

¹¹¹ *Anos 70 – enquanto corria a barca*. São Paulo: Senac, 2003, p. 19.

¹¹² *Idem*, *ibidem*, p. 353.

conduta cotidiana, “mudar a vida”, quem sabe construindo-se como novo ser de uma Nova Era, espécie de amostra grátis do Futuro.¹¹³

Com a popularização do termo, “desbunde” passou a designar qualquer atitude debochada ou irreverente no campo dos costumes e da cultura, incluindo a expressão artística. E a fonte de origem do termo (efeito de droga) se confirma na fixação de um vocabulário que, de início restrito a grupos de usuários, logo foi incorporado pelo senso comum, com alteração do significado. É o exemplo da palavra “barato”: retirada da gíria da época, até hoje alude ao estado mental provocado pelo consumo de maconha, ao “próprio fruir da coisa; o verdadeiro sentido da experiência”¹¹⁴, mas também a objeto, pessoa ou situação positiva, divertida, quase inocente. Como no refrão cantado no programa de Abelardo Barbosa na TV Globo, nos anos 1970: “Ó Teresinha, ó Teresinha, é um barato a Discoteca do Chacrinha”¹¹⁵.

Nesse sentido, compreende-se que a chamada “revolução em marcha” não abarcava apenas a ação engajada propriamente dita e efetivada, numa época em que já se assistia a uma verdadeira canonização política de Che Guevara e da Revolução Cubana (de 1959); mas podia incluir a mudança de comportamento, na postura cotidiana. Não por acaso, nessa época difundiu-se a expressão “revolução do corpo”, significando sexo antes do (e mesmo sem) casamento, “amor livre” (com a multiplicação ilimitada de parceiros), “relacionamento aberto” (infidelidade sabida e consentida), homossexualidade e bissexualidade, além de toda uma nova prescrição para o “autoconhecimento”: ioga, massagem, meditação, alimentação macrobiótica e vegetarianismo, psicoterapia, psicanálise, a vida em comunidade com o corpo nu, exposto sem vergonha¹¹⁶; e, claro, drogas de natureza, potência e efeitos variados. Por razões e motivações diversas, um determinado setor jovem da sociedade brasileira partiu, de flor em punho, para o enfrentamento com o *establishment* — o tácio político, o poder econômico e os modos e maneiras da supostamente pacata e acomodada burguesia (dado que seus filhos também faziam a “revolução”, parte dessa burguesia revelou-se não tão pacata e acomodada assim).

Do ponto de vista da atitude — inquestionável indicador da mentalidade —, é possível afirmar, ainda, que a acelerada transformação mundial dos usos e costumes no combate às

¹¹³ Op. cit., p. 13.

¹¹⁴ DIAS, Lucy. Op. cit., p. 350.

¹¹⁵ Embora a *Discoteca do Chacrinha* e sua versão para calouros, *A Buzina do Chacrinha*, fossem programas de música muito popular brasileira, divulgando cantores que, a partir dos anos 1980, seriam considerados bregas (ou cafonas), ambos ganharam o prestígio e a presença de artistas da ala mais sofisticada da MPB, sobretudo os tropicalistas, entusiasmados com a estética carnavalizada e a extraordinária popularidade do animador de auditório. Gilberto Gil chegou a cunhar outro apelido pelo qual Abelardo “Chacrinha” Barbosa viria a ser conhecido, “Velho Guerreiro”, nos versos da música *Aquele Abraço* (1969). Sem dúvida, havia nessa atitude, também, um ato de rebeldia: gostar do que, aos olhos da elite, é de mau gosto. Sobre Tropicalismo, ver a página seguinte.

¹¹⁶ Ficaram célebres os banhos públicos e coletivos em bicas e fontes naturais durante o Festival de Música Pop de Águas Claras (MG), em 1975, como ocorrera no Festival da Ilha de Wight, Inglaterra, em 1970.

formas e forças sociais conservadoras resultou em outro traço diretamente ligado àquele momento histórico do Brasil: a transgressão elevada à categoria de emblema da resistência. Artisticamente, expressou-se em experimentações estéticas impactantes, com ênfase na polêmica, no desagradável, no que pudesse chocar e/ou assumir o efeito de uma denúncia — *strictu* ou *latu sensu*. Apenas para citar quatro exemplos translúcidos e já lendários dessa postura: nas artes plásticas, a instalação *Bólido Caixa 18* (1966), de Hélio Oiticica, utilizava uma fotografia do bandido Cara-de-Cavalo, morto numa troca de tiros com policiais, sob o lema “Seja marginal, seja herói”; na música popular, ecoando a palavra de ordem dos estudantes revoltosos da Sorbonne, Caetano Veloso tentava cantar *É proibido proibir* (1968), no III Festival Internacional da Canção, sob uma tsunami de vaias; no cinema, Rogério Sganzerla dirigia *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), filme que nem de longe foi visto como uma simples história policial, enquadrando-se na corrente sintomaticamente chamada de “cinema marginal”; no teatro, José Celso Martinez Corrêa punha em cena *Roda Viva* (1968), agressiva provocação à Igreja, ao capital e à própria platéia — que, a comprovar a afirmação do início deste parágrafo, lotou todas as sessões da peça no Rio de Janeiro¹¹⁷. Eram todos jovens instruídos da classe média, montando sua trincheira tropicalista de contestação.

O próprio Tropicalismo, aliás, representou a síntese estética do mix desbunde-protesto-transgressão. Movimento cultural inspirado na antropofagia de Oswald de Andrade, na *pop art* e na poesia concreta, nasceu no bojo da música popular brasileira, tendo como marco inicial o lançamento do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968. Esse disco, hoje antológico, contou com a participação dos então jovens Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Tom Zé e Os Mutantes, sob arranjos e direção de Rogério Duprat, maestro egresso do Música Nova, movimento musical erudito de vanguarda criado em São Paulo em 1961. Provocadora, a estética tropicalista enfrentou tanto antagonistas que defendiam a “pureza” da música brasileira, avessos à utilização de guitarra elétrica (de resto, um instrumento “imperialista”, aos ouvidos dos esquerdistas mais aguerridos) quantos críticos que estranhavam o tratamento quase sinfônico dispensado a canções desbragadamente melodramáticas e piegas como *Coração Materno*, de Vicente Celestino.

O Tropicalismo nasceu musical, mas reverberou em outras artes (sobretudo as gráficas, as plásticas e o cinema), sinalizando um novo diálogo da expressão artística com a realidade circundante para uma crítica política cuja particularidade, em relação a outras manifestações de vanguarda, residia no propósito e no resultado. Como assinala Roberto Schwarcz,

¹¹⁷ “*Roda Viva* encontra sérias oposições entre a crítica e o público, e arregimenta, quer detratores, quanto entusiastas. Após bem-sucedida temporada no Rio de Janeiro, o espetáculo é invadido pelo Comando de Caça aos Comunistas, CCC, nas apresentações em São Paulo, onde parte do cenário é destruída e o elenco espancado. Numa viagem a Porto Alegre, nova agressão se registra, o que leva a produção a suspender sua carreira.” Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbetes=602 > Acesso em 30 de novembro de 2007, 23h18.

Houve um momento, pouco antes e pouco depois do golpe, em que ao menos para o cinema valia uma palavra de ordem cunhada por Glauber Rocha (que parece evoluir para longe dela): “por uma estética da fome”. (...) Reduzindo-se ao extremo, pode-se dizer que o impulso desta estética é revolucionário. O artista buscaria a sua força e modernidade na etapa presente da vida nacional, e guardaria quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico, em última análise sempre orientado pelo inimigo. A direção tropicalista é inversa: registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país. No primeiro caso, a técnica é politicamente dimensionada. No segundo, o seu estágio institucional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa. A noção de uma “pobreza brasileira”, que vitima igualmente pobres e ricos — própria do tropicalismo — resulta de uma generalização semelhante. Uns índios num descampado miserável, filmados em technicolor humorístico, uma cristaleira no meio da auto-estrada asfaltada, uma festa grã-fina, afinal de contas provinciana — em tudo estaria a mesma miséria.¹¹⁸

A confirmar tal visão sociológica sobre a “geléia geral” brasileira (para utilizar o título de uma célebre canção tropicalista de 1968, composta por Torquato Neto e Gilberto Gil), tomemos o depoimento de Hélio Oiticica, no comentário sobre uma de suas obras, exatamente intitulada *Tropicália*:

Tropicália é a primeiríssima tentativa, consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao conteúdo atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. Tudo começou com a formulação do *Parangolé*, em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e conseqüentemente outras, como as palafitas do Amazonas) e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros — a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios etc.¹¹⁹

Na transposição para as relações cotidianas com a esfera pública, pode-se dizer que o elogio da transgressão significou também ora um afrouxamento ético, ora uma relativização ideológica, tanto por parte do aparato militar e governamental¹²⁰ como por parte de alguns intelectuais, configurando o que o jornalista Carlos Leonam chamou, em 1963, de “esquerda festiva”. A propósito do “desbaratamento do Partidão” (como ficou conhecido o PCB), Elio Gaspari registra:

¹¹⁸ *Cultura e Política, 1964-1969*. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 76-77.

¹¹⁹ Apud SEVCENKO, Nicolau. *Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas*. In: *Anos 70: Trajetórias*. Op. cit., p. 22.

¹²⁰ É célebre a frase atribuída a Getúlio Vargas (“Para os amigos, tudo; aos inimigos, a Lei.”), indicadora de um quadro mental que vigora entre nós até os dias de hoje.

O regime [militar] que fazia do anticomunismo quase que uma razão de ser e da repressão um instrumento primordial de ação política dera ao PCB um tratamento diferenciado. Tão diferenciado quanto a linha do Partidão diante da luta armada. Em 1970, Luiz Carlos Prestes a classificara como “aventureirismo”, “oportunismo de esquerda” e “sarna do revolucionarismo pequeno-burguês”. Os militantes comunistas moviam-se sem assombro, numa espécie de liberdade condicional. Alguns de seus dirigentes, mesmo vivendo na clandestinidade, podiam ser encontrados nas noites da esquerda festiva carioca ou nos cinemas da moda em São Paulo. (...) Banidos do serviço público, os comunistas se adaptaram, acautelando-se nas fábricas e protegendo-se nos meios intelectuais e jornalísticos.¹²¹

No entanto, no eventual embate entre uns e outros, e entre todos com a ditadura, a juventude de classe média capitaneou um extraordinário movimento de reação no qual destacadamente a produção cultural floresceu. Formava-se, assim, o paradoxo de haver uma fecunda fase de criação artística sob um regime político de repressão e arbítrio.

O terreno impreciso, difuso e escorregadio em que caminhamos sob a vigência da ditadura militar no Brasil talvez seja uma das razões a explicar por que, ainda que houvesse a perseguição ideológica, a supressão dos direitos políticos e censura à livre manifestação do pensamento, os tempos de exceção terminaram (hoje se sabe) por acolchoar um dos períodos mais ricos da produção artística e acadêmica em toda a história do país. No ensaio *Cultura e Política, 1964-1969*, em que inicia sua análise pelo ano de vigência do golpe militar, o crítico literário Roberto Schwarz aponta esse fenômeno:

(...) para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. *Apesar da ditadura de direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.* Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estréias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado.¹²²

Essa “anomalia”, como designou Schwarz, continha as cores fortes dos contrastes tão característicos da nossa cultura política e social, em que a contradição entre a ideologia e a *praxis* não parece suscitar propriamente um conflito em seus protagonistas e coadjuvantes históricos:

(...) nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. (...) O seu domínio, salvo engano, concentra-se nos grupos diretamente ligados à produção ideológica, tais como estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte raciocinante do clero, arquitetos etc., - mas

¹²¹ In: *A ditadura derrotada*, p. 390-391.

¹²² Op. cit., p. 62. Grifo do autor.

daí não sai, nem pode sair, por razões policiais. Os intelectuais são de esquerda, e as matérias que preparam de um lado para as comissões do governo ou grande capital, e do outro para as rádios, televisões e os jornais do país, não são. É de esquerda somente a matéria que o grupo – numeroso a ponto de formar um bom mercado – produz para consumo próprio. Essa situação cristalizou-se em 64, quando grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturada e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica e artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos esta solução de habilidade durou até 68 (...). Durante esses anos, enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando etc., e sem perceber contribuía para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anticapitalista.¹²³

Esse raciocínio apresenta dois aspectos importantes para entendermos ao menos uma face da mentalidade da época. Um deles é o mercado crescente para a produção cultural do período, a que se refere Schwarz: no início do regime militar, a porção instruída e informada da classe média brasileira, em suas diversas graduações, dialogava livremente e, assim, expandia o espectro dessa mesma produção cultural. O segundo diz respeito a uma certa inconsciência das virtuais conseqüências das ações praticadas e vividas no momento. Confirmando o “sem perceber” que Schwarz identificou na movimentação intelectual e artística à época, Darcy Ribeiro anotou que “o êxodo de milhares de cientistas, artistas e professores que se exilaram em diversos países, sobretudo na América Latina”, a partir de 1964, terminou por formar

sem saber, a primeira geração de brasileiros conscientes e criticamente latino-americanos. Eu inclusive.¹²⁴

Como é sabido, a relativa tolerância da máquina governamental militar com as manifestações artísticas de pendões comunistas ou oposicionistas não perduraria. Até o endurecimento do regime militar — marcado pela instituição do AI-5, com o fechamento do Congresso, a truculência na perseguição política e o estabelecimento da censura prévia em órgãos de imprensa (já sob a ameaça dos artigos e parágrafos da Lei de Imprensa, de 1967, só revogada em 2008) e em rigorosamente todos os pólos de criação acadêmica e cultural do país —, houve relativa liberdade de expressão. Ocorre, porém, que, depois do AI-5, e como que provocados a dar uma resposta em atitude de resistência, curiosamente muitos artistas e

¹²³ Idem, ibidem, p. 62-63. Por “santuários” entendam-se as universidades, as salas de teatro e de cinema, as editoras de livros, as redações de jornais e novas revistas, as emissoras de rádio e televisão, as escolas e galerias de arte.

¹²⁴ Op.cit., nota 1825. Grifo meu.

intelectuais produziram quase que o melhor de suas carreiras — o que parece ter sido uma das razões que explicam o paradoxo de termos, à época, uma alta qualidade cultural sob regime castrador. Tanto do ponto de vista temático como sob a perspectiva formal, a saída era a experimentação, o rompimento com padrões cristalizados, buscando o que fosse *alternativo* (para citar uma palavra que se tornou corriqueira desde então, aplicada a diferentes campos da vida social e política) a procedimentos e posturas estéticas estabelecidos até então.

Mais que isso, a pertinência da produção artística daquela época nos dias de hoje¹²⁵ sugere que, embora soassem a uma reação imediata ao momento histórico, nem todas as artes e idéias elaboradas sob a ditadura militar podem ser consideradas datadas. Na avaliação do crítico Jefferson Del Rios:

Houve, sim, uma geração que, apesar de a história brasileira estar em uma página manchada, construiu uma obra que vale pela excelência, não pela sua circunstância. (...) Dessa geração de artistas, políticos em formação e acadêmicos, uns escaparam da repressão, muitos foram presos ou mortos. Houve uma variante hippie, a turma do desbunde ou piração, aqueles que cresceram entre os ecos da Revolução Cubana e o Festival de Woodstock. (...) alguns se divertiram, outros combateram de armas na mão e uns tantos piraram de vez.¹²⁶

Entre tantas manifestações de discordância, e mesmo em posição de liderança, estava o teatro encenado em São Paulo. E, na platéia, estava Naum Alves de Souza.

2.4 Marcas de nascença da cena brasileira

Fixar endereço na cidade de São Paulo, a partir de 1964, permitiu a Naum Alves de Souza conhecer o teatro profissional que ele jamais tivera oportunidade de ver no interior, onde nasceu, ou no litoral paulista, onde viveu cerca de um ano:

Adorava ir ao teatro. Cheguei a ver Cacilda Becker em *Raízes*, do Arnaldo Wesker. Vi os dois *Arena Conta* [Zumbi, de 1967, e Tiradentes, 1968]. Vi muitas peças com a Nídia Lícia lá no antigo Teatro Bela Vista, muito Ibsen, alguns brasileiros, um repertório muito bom. Vi vários Jorge Andrade: *Vereda* [da Salvação, 1964], *Os Ossos do Barão* [1963], *A Moratória* [1955]. Gostava demais dele. O conteúdo social dele, associado, assim, ao conteúdo emocional, famílias decadentes, famílias do café... Um mundo idealizado, né? Todo mundo meio Maria Antonieta. A história da família do meu

¹²⁵ *Rasga Coração*, última peça de Oduvaldo Vianna Filho, escrita no auge da repressão e da censura, foi remontada no Rio de Janeiro e em São Paulo no segundo semestre de 2007, com direção de Dudu Sandroni, sendo inclusive indicada para o Prêmio Shell.

¹²⁶ *Bananas ao vento – meia década de cultura e política em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2006, p. 12 e 15.

pai é muito parecida com a história daquilo, sabe? Acho que meu pai e os irmãos dele passaram a vida sonhando em recuperar a fazenda de escravos. E outra: a forma dele, o jeito como se desenvolvia a trama, a carpintaria... Eu não sabia o que era isso [*carpintaria*], eu tava vendo, né? Mas os diálogos, os personagens muito bem construídos, muito bem definidos... Eu embarcava com muita emoção naquelas peças.¹²⁷

O fato de acompanhar assídua e atentamente os espetáculos encenados na cidade inegavelmente determinou algumas de suas futuras escolhas estéticas como autor. Entretanto, para buscar a cena teatral da época, e dela capturar aspectos que eventualmente influenciaram ou dialogaram com a obra dramaturgica de Naum, é preciso ir além das tendências estéticas da época. Pois, se tais tendências apontavam para novos caminhos estéticos de texto e encenação, inescapavelmente carregavam vestígios da tradição dos palcos brasileiros — modificados, revistos e/ou ampliados, mas, de todo modo, ainda vivos. Isso obriga fazer um pequeno recuo no tempo, apenas o suficiente para recuperarmos os recursos estilísticos mais evidentes herdados pelo teatro que se escreveu e se encenou entre meados da década de 1960 e toda a de 1970.

Os críticos e pesquisadores que delinearam o caminho percorrido pelo teatro brasileiro desde os autos de catequese do Padre Anchieta são unânimes em apontar o nascimento de uma dramaturgia nacional apenas em meados do século XIX, sob a escola romântica e o viés nativista e nacionalista pós-Independência que, de resto, penetrou também em toda a literatura. Uma observação de Sábato Magaldi identifica as principais balizas da origem da cena brasileira: temática centrada nas particularidades do próprio país e estética de identidade contemporânea à época:

Gonçalves de Magalhães, ao escrever *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, primeira tragédia de assunto nacional, representada por companhia nacional (João Caetano estreou o espetáculo em 1838), adaptava ao Brasil as lições do Romantismo. Foi um francês — Emílio Doux — quem iniciou, entre nós, o método de maior naturalidade na representação, relegando ao passado os versos declamatórios.¹²⁸

João Roberto Faria arremata a demarcação do nascimento do nosso teatro no século XIX também por uma questão de volume, método e profissionalização da produção dramaturgica. Apoiado em estudos de Décio de Almeida Prado, ele lembra que é no Romantismo

¹²⁷ Naum provavelmente confundiu *A Moratória*, que teve uma única encenação em 1956, até ser remontada em 2008 pelo Grupo Tapa, com *Rasto Atrás*, de 1966, cuja temática e conformação de personagens é semelhante.

¹²⁸ In: *Panorama do teatro brasileiro*. p. 13.

que o teatro brasileiro se constitui como um “sistema” integrado por autores, atores, obras e público. (...) houve entre nós as condições intelectuais e materiais que puderam proporcionar uma continuidade fecunda do trabalho cênico.¹²⁹

A reforçar essas características — somadas à influência da cena estrangeira, congruente com uma cultura que se fez na relação histórica de dependência política e econômica do país — concorria a formação de um público de teatro num momento em que os centros urbanos cresciam a ponto de propiciar a constituição de platéias e, conseqüentemente, de um mercado para a dramaturgia nacional. Não deixava de ser, além de uma novidade, fator decisivo para o florescimento de autores dramáticos brasileiros, especialmente se lembrarmos que, no início do século XIX, e à exceção de uma ou outra “casa de ópera”¹³⁰, não havia um número significativo de salas de espetáculos no país — ou D. João VI não teria, em 1810, assinado decreto ordenando “a construção de um ‘teatro decente’, capaz de acolher dignamente a corte e os visitantes estrangeiros”¹³¹ no Rio de Janeiro.

Ao lado das temporadas líricas, turnês estrangeiras e das montagens de peças traduzidas, o fato é que, a partir da segunda metade do século XIX a dramaturgia nacional participou da formação de um ambiente produtor e consumidor de entretenimento cênico, ainda que modesto e circunscrito ao acesso de pequena parcela da população. Sábato Magaldi nos lembra, ainda, que foi nesse período que se cristalizou outra instância indicadora do desenvolvimento da atividade dramática brasileira: a do crítico teatral¹³². No entanto, se o teatro brasileiro de então era marcado por procedimentos cênicos estrangeiros (ainda que quase sempre com atraso cronológico em relação às mais novas tendências praticadas na Europa), por aqui firmou-se um gênero que viria a ganhar contornos tipicamente locais: a comédia de costumes¹³³.

Lançar um olhar maroto sobre os ricos por tradição ou a burguesia ascendente, burocratas e estafetas, médicos e charlatães, advogados e rábulas, passando pelos modos e modas do amor romântico, do casamento e da vida em família, tornou-se o objetivo de diversos autores. Inaugurada entre nós por *O Juíz de Paz na Roça* (1838), de Martins Pena, a comédia de costumes à brasileira também foi escrita por quem se debruçou sobre o drama (como Artur Azevedo, Franca Júnior, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Quintino

¹²⁹ *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p. 15-16.

¹³⁰ Segundo o Centro Técnico de Artes Cênicas da Funarte (Fundação Nacional das Artes), a construção da Casa da Ópera de Vila Rica, atual Teatro Municipal de Ouro Preto (MG), foi concluída em 1769 e é o mais antigo prédio teatral da América do Sul.

¹³¹ CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p. 35.

¹³² “(...) fizeram crítica teatral alguns dos grandes escritores brasileiros, e a circunstância de tê-la exercido Machado e Assis a coloca entre os gêneros da nossa literatura.” Op. cit., p. 284.

¹³³ “Comédia centrada na pintura dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo. O enfoque privilegia sempre o grupo, jamais um indivíduo, e é em geral de natureza crítica ou até mesmo satírica — que não impede que, por vezes, certos autores consigam um notável efeito realista na reprodução dos tipos sociais, apesar da necessária estilização cômica.” *Dicionário do teatro brasileiro – temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/Sesc-SP, 2006, p. 88.

Bocaiúva e Pinheiro Guimarães), embora nem sempre com os mesmos resultados artísticos. Sábato Magaldi anota que

o drama brasileiro, com raras exceções, não parece suportar a prova do palco moderno: incidindo freqüentemente no melodramático, ingênuo nos arroubos e nos conceitos, perdido em peripécias sem suporte psicológico, tende a cair no ridículo. Pouquíssimos textos alcançaram equilíbrio estrutural digno de atenção, e só merece maiores cuidados críticos, no gênero, a obra de Gonçalves Dias.¹³⁴

Na esteira da comédia vicejaram a farsa, a burleta¹³⁵ — gênero em que Artur Azevedo se destacaria e se tornaria popular, com obras como *O Mambembe* (1904) e *A Capital Federal* (1897), esta classificada por João Roberto Faria como “comédia-opereta de costumes brasileiros”¹³⁶ — e a comédia de intriga¹³⁷. As variações sobre o mesmo registro, o satírico, foram tão pródigas que receberam uma denominação comum, “teatro ligeiro” — em um primeiro momento, devido ao fato de aquela dramaturgia prever sempre a rápida evolução das cenas no palco; posteriormente, por aquele teatro ser considerado, por alguns críticos, como demasiadamente superficial (o que, de certa forma, está ligado à primeira razão; a superficialidade é o preço que o dramaturgo muitas vezes paga por uma carpintaria que, visando o ritmo veloz da cena, não permite o aprofundamento psicológico das personagens nem uma problematização mais densa das situações propostas pela trama). Como observa Sábato Magaldi:

A preferência progressiva pelo gênero ligeiro quase matou o drama e a comédia, em fins do século passado. A opereta, o canção, a ópera-bufa — tudo o que fazia a delícia da vida noturna parisiense — nacionalizou-se de imediato num Rio ávido de alegria e de boemia, que abandonava os costumes provincianos. (...) Já em 1873, no estudo “Literatura brasileira: Instinto de nacionalidade”, em que fez um balanço do romance, da poesia e da língua no país, Machado de Assis escrevia: “Esta parte (o teatro) pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas

¹³⁴ Op. cit., p. 11. O célebre drama *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, data de 1846. É interessante notar que, na crítica de Magaldi à raquítica qualidade artística exibida no filão do drama, estão incluídos autores de reconhecida competência e talento na esfera da comédia, como o próprio Martins Pena — o que nos faz pensar numa ancestral tendência dos dramaturgos brasileiros saírem-se melhor na abordagem que se faz risível do que no tratamento grave de quaisquer tipos de situação.

¹³⁵ “(...) peça cômica entremeada de canções e números de dança”. *Dicionário do Teatro Brasileiro*, p. 66.

¹³⁶ Op. cit., p. 68.

¹³⁷ “(...) seu motor é a valorização da ação, com as personagens esboçadas ou esquematizadas enfrentando rápidas sucessões de acontecimentos. A psicologia fica em posição secundária, ofuscada pela ação, muito embora exista com freqüência a opção pelo painel de costumes.” *Dicionário do Teatro Brasileiro*, p. 89.

receberia se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores?”.¹³⁸

Foi no século XIX, também, que aportou no Brasil a revista de ano, gênero diretamente importado de Paris. Tratava-se de reunir no palco uma série de quadros que recuperavam fatos ocorridos no ano anterior, da política à última moda, da literatura à ciência, do quiproquó diplomático ao caso de polícia da esquina, tudo passado *em revista*, sob a pena divertida do comediógrafo. Foi o que fez Artur de Azevedo em *O Tribofe* (1891) e o que inspirou, já nas primeiras décadas do século XX, o popular teatro de revista, produto cultural eminentemente carioca, em que a sátira política e social, as marchinhas carnavalescas e vedetes exoticamente vestidas (ou despidas) compunham um roteiro de *vaudeville*¹³⁹.

Até aqui já temos um punhado de cacoetes congêntos do teatro brasileiro, retomados nos anos 1960/1970, e que seriam tão fortes nas encenações de Naum e seu grupo de estudantes, descritas no capítulo anterior: a crítica pela via da galhofa, o olhar zombeteiro sobre a realidade presente, a utilização da música. João Roberto Faria destaca, ainda, dois aspectos da revista de ano que reapareceriam vigorosamente nas “inovações” do palco do século XX: a fragmentação (fartamente utilizada nos espetáculos de criação coletiva da década de 1970 e, como veremos, em toda a dramaturgia de Naum) e a presença cênica do narrador, elemento marcante das montagens de vocação brechtiana (perspectiva estética só aplicada aqui a partir de meados da década de 1950):

A revista de ano é forçosamente fragmentada. Os acontecimentos são teatralizados em quadros quase sempre autônomos, cada qual valendo por si. Para contornar a dispersão e evitar a confusão na mente do espectador, os revistógrafos inventaram um personagem que comenta a ação e explica o seu desenvolvimento, chamando a atenção para a passagem de um quadro a outro. É o *compère* (compadre), a todo momento rompendo a “quarta parede” naturalista, dirigindo-se diretamente à platéia para não deixá-la perder o fio da meada. Outras vezes, além do *compère*, o revistógrafo cria um enredo cômico e o desenvolve no interior dos quadros, ligando-os entre si e dando certa unidade à revista.¹⁴⁰

Já as gotas de comicidade *nonsense* que se verificariam nas peças da chamada “geração de 69” — tendo como representantes autores como Antonio Bivar e Roberto Athayde — não podem ser tomadas propriamente como outra herança do passado, na figura de Qorpo Santo, uma vez que a obra do autor gaúcho permaneceu praticamente desconhecida por todo um

¹³⁸ Op. cit., p. 152.

¹³⁹ Com o tempo e a decadência, este gênero ganhou a denominação de “teatro rebolado”, nos anos 1950, na expressão criada pelo cronista Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo de Sérgio Porto. Cf. *Dicionário do Teatro Brasileiro*, p. 267.

¹⁴⁰ FARIA, João Roberto. Op. cit., p. 69.

século. Entretanto, é preciso lembrar que foi em 1966 que Qorpo Santo entrou para a historiografia teatral do país, fato que pode ser entendido, na melhor das hipóteses, mais como uma referência para dramaturgos da época do que propriamente influência da tradição dramática. Como anota João Roberto Faria:

Até 1966, o estudioso do teatro brasileiro que se dispusesse a estabelecer a evolução da nossa comédia certamente não mencionaria o gaúcho José Joaquim de Campos Leão, o autodenominado Qorpo-Santo, que nasceu em 1829 e faleceu em 1883. A recuperação da sua obra teatral, exatamente cem anos depois de ter sido escrita, foi feita com estardalhaço e até exagero de certos críticos, que logo transformaram o autor em precursor do teatro do Absurdo, do distanciamento brechtiano e de outras coisas mais.¹⁴¹

A mesma observação se aplica aos três textos teatrais de Oswald de Andrade¹⁴²: menos que uma herança da tradição, foram uma descoberta tardia. Embora escrita e publicada na década de 1930, a dramaturgia de Oswald permaneceu inédita no palco até a montagem de *O Rei da Vela*, pelo grupo Oficina, em 1967. Na crítica sobre este espetáculo, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, Décio de Almeida Prado chega a rir da reação diante de um texto que se revela

Necrológio e epitáfio da burguesia (...) mas já encarado pela nova perspectiva marxista, típica de década de 30. E este parece ser o primeiro motivo de assombro para os jovens atores e diretores do Oficina. Como? Alguém conhecia o marxismo antes de Sartre (...) e de Fidel Castro? Ao verificar que todas as teses supostamente mais ousadas e modernas — o papel de laiaio intelectual na sociedade burguesa, o liberalismo explicado como medo do comprometimento, a sujeição econômica aos estados Unidos — tinham sido formuladas por uma peça brasileira há mais de trinta anos, não podem deixar de exclamar “como o Brasil mudou pouco”, quando, na verdade, o que não mudou mesmo nada foi o marxismo teórico (ao contrário do capitalismo e do comunismo russo, que ambos mudaram bastante). (...) Para uma geração que ouve os Beatles, com seus longos cabelos românticos e seus velhos uniformes militares do século dezenove, e lê Henry Miller, em cujos livros a própria experiência do sexo parece explodir em rebelião anárquica dos sentidos, uma peça dissolvente e anti-convencional como *O Rei da Vela* tem de parecer estranhamente contemporânea.¹⁴³

¹⁴¹ Idem, ibidem, p. 76-77.

¹⁴² *O Rei da Vela* (1933), *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937).

¹⁴³ *Exercício findo*, p. 222. Quanto à caracterização do grupo inglês The Beatles, Décio provavelmente se refere à antológica capa do disco *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band*, lançado naquele ano de 1967, em que os roqueiros vestem fardas coloridas e cujos arranjos musicais emprestaram um clima lisérgico à obra, ao mesmo tempo em que elevaram a música pop a um patamar mais complexo e sofisticado. Já sobre o escritor americano Henry Miller, possivelmente refere-se à trilogia *Sexus/Plexus/Nexus*, também conhecida como *A Crucificação Encarnada*, pois se tratava de um *cult* no Brasil desde sua publicação, no início da década de 1960.

Em relação ao passado mais recente, a dramaturgia brasileira que veio a público na segunda metade do século XX deve muito mais de seus recursos estilísticos à peça que notoriamente é considerada o marco do teatro brasileiro moderno: *Vestido de Noiva* (1943), o segundo, atordoante e paradigmático texto de Nelson Rodrigues.

Nunca é demais repetir que a modernidade de *Vestido de Noiva* se deu pela linguagem aplicada à expressão teatral. A trama, em si, é banal, de vocação melodramática e sem qualquer “mensagem” no sentido filosófico, político ou social. No entanto, a divisão do entrecho em três planos simultâneos de ação (presente, memória e alucinação), os cenários de Santa Rosa (extraordinariamente congruentes com a proposta dramatúrgica) e a direção de Zbigniew Ziembinsky (polonês de influência expressionista, recém-chegado ao Brasil) colocaram no palco brasileiro um novíssimo parâmetro de dramaturgia. Pois o resultado impactante da encenação já estava plantado na carpintaria da peça, meticulosamente construída pelo autor.

No seu anti-naturalismo de pesadelo, Nelson pôs no palco ações dramáticas descontínuas, lapsos de tempo, cortes de cena cinematográficos, personagens multifacetados que, extraídos da classe média carioca, alcançam uma dimensão arquetípica. Além disso, a cena evolui em diálogos ao mesmo tempo enxutos e plenos de subtexto, por meio da língua falada na rua e na intimidade dos lares brasileiros, formando um inesperado quadro sociológico verbal. Com *Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues fez mais: ao inaugurar as vertiginosas idas e vindas no tempo e no espaço, e costurando pedaços de diálogos para, afinal, obter uma percepção para muito além daquilo que era propriamente dito em cena, influenciou gerações futuras de dramaturgos que trabalhariam a matéria multiforme e imprecisa da memória, desde Jorge Andrade¹⁴⁴ (em *A Moratória*, de 1955, e *Rasto Atrás*, de 1966) até Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha (em *Rasga Coração*, de 1972), além de — como verificaremos adiante — Naum Alves de Souza.

É preciso lembrar, ainda, que *Vestido de Noiva* foi encenada por aquela que viria ser a companhia amadora que disparou o salto qualitativo do teatro brasileiro: Os Comediantes. Ao relatar os procedimentos do grupo carioca, Sábato Magaldi detalha os aspectos que, mesmo modificados aqui e ali, norteariam o futuro circuito comercial e, mesmo, grupos teatrais amadores e alternativos dos anos 1960/1970:

A maioria da crítica e dos intelectuais concorda em datar do aparecimento do grupo *Os Comediantes*, no Rio de Janeiro, o início do bom teatro contemporâneo, no Brasil. (...) pelo alcance,

¹⁴⁴ “O dramaturgo, intuitivamente, identificou ali o exemplo para seu vôo pessoal. Nada há em *A Moratória* que evoque *Vestido de Noiva*. Apenas, pode-se diagnosticar a transmissão de um processo, a presença da continuidade e a existência de ruptura enriquecedora”. MAGALDI, Sábato. *Um painel histórico: o teatro de Jorge Andrade*. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 673.

pela repercussão, pela continuidade e pela influência no meio *Os Comediantes* fazem jus a esse privilégio histórico. Foi seu precursor imediato, na tentativa de disciplinar a montagem, o Teatro do Estudante do Brasil, fundado por Paschoal Carlos Magno em 1938. Reunindo amadores, lançaram-se *Os Comediantes* à tarefa de reforma estética do espetáculo. Não se observou uma diretriz em seu repertório, nem coerência nos propósitos artísticos. Um lema apenas pode ser distinguido na sucessão algo caótica de montagens (...): todas as peças devem ser transformadas em grande espetáculo. Modificando o panorama brasileiro, em que o intérprete principal assegurava o prestígio popular da apresentação, independentemente do texto, do resto do elenco e dos acessórios, *Os Comediantes* transferiram para o encenador o papel de vedeta. Nessa reforma, o nosso teatro procurava, mais uma vez, com algum atraso, acertar o passo pelo que se praticava na Europa. (...) Foram necessários mais alguns anos para que, sem conhecimento efetivo do problema, não poderíamos, por nossa conta, realizar a mudança. Ela nos veio com a presença de outro estrangeiro, trânsfuga da guerra (...): o polonês Ziembinski. (...) Sob sua orientação, entrosaram-se os vários elementos da montagem. O ator de nome cedeu lugar à preocupação da equipe. Os cenários e figurinos, que antes eram descuidados e sem gosto artístico, passaram a ser concebidos de acordo com as linhas da revolução modernista (...). O conjunto harmonizava-se ao toque do diretor, que acentuou o aspecto plástico das marcações e os efeitos de luz. De subido, o palco sentiu-se irmanado à poesia, ao romance, à pintura e à arquitetura brasileiros, com os quais não mantinha contato. (...) todos os elencos novos aproveitaram a experiência de *Os Comediantes*.¹⁴⁵

O correspondente paulistano de *Os Comediantes* foi o Grupo de Teatro Experimental (GTE), que entre 1947 e 1948 daria impulso à criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado no ano seguinte pelo industrial Franco Zampari. A exemplo da trupe carioca, o GTE era composto por amadores, todos oriundos ou freqüentadores da alta burguesia, e dialogava intimamente com um grupo de jovens intelectuais, futuros críticos literários, de teatro e de cinema catalisados por seu diretor, Alfredo Mesquita — fato que denota a valorização que o GTE dispensava à qualidade do texto dramático. A jornalista e dramaturga Marta Góes nos explica como uma coisa levou a outra:

Em 1940, quando o Estado Novo asfixiou financeiramente a família Mesquita, tomando-lhe o jornal consolidado pelo patriarca Julio Mesquita [*O Estado de S. Paulo*], Alfredo abriu (...) a livraria Jaraguá, na Rua Marconi, no centro de São Paulo. Durante catorze anos a Jaraguá funcionou como ponto de encontro de intelectuais, artistas e do *society* paulistano. Em 1941, entusiasmado com o talento e o conteúdo de um grupo de estudantes da faculdade de Filosofia, da primeira geração formada pela USP, Alfredo concluiu que eles precisavam de um veículo para exprimir suas idéias. E lançou a revista *Clima*, onde estrearam profissionalmente Antonio Candido de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado e Ruy Coelho, entre outros.¹⁴⁶

¹⁴⁵ In: *Panorama do teatro brasileiro*, p. 207-208.

¹⁴⁶ *Alfredo Mesquita, um grã-fino na contramão*. São Paulo: Albatroz/Loquii/Terceiro Nome, 2007, p. 15. Como lembra a autora, *Clima* foi saudada por Mario de Andrade, ganhou colaboradores como o jovem Vinícius de Moraes, mas a reação aos artigos publicados na revista foi controversa: “Os grã-finos intelectualizados ficaram irritados” (p. 143). É célebre, também, o apelido do grupo de críticos de *Clima*, dado por Oswald de Andrade: os “chato-boys”.

Assim como Os Comediantes, o TBC também contou com a bagagem cultural de um diretor europeu, o italiano Adolfo Celi (a partir de 1949), impregnando-se das tendências teatrais estrangeiras mais recentes e trabalhando em um sistema de produção que se tornaria padrão no teatro profissional. Como lembra Sábato Magaldi:

O grupo, formado no começo por amadores, logo se profissionalizou, dentro do esquema obrigatório na época: entregue a direção artística a um encenador estrangeiro. No início da década de cinquenta, O TBC, verdadeiro novo-rico do teatro, reuniu o maior número de talentos que já pisou simultaneamente um palco brasileiro: para uma sala de quatrocentos lugares, existia um elenco estável de trinta figuras — quase todos os valores da nova geração. Certa vez, revezaram-se nas montagens quatro encenadores estrangeiros, contratados especialmente no exterior. Desencantados com as sombrias perspectivas européias do pós-guerra, esses artistas procuravam no Brasil um recanto pacífico para trabalhar.¹⁴⁷

A experiência bem sucedida do TBC — uma companhia estável, com artistas e técnicos contratados, repertório capaz de contemplar clássicos da tragédia ou novíssimos autores americanos e temporadas concorridas que lotavam o teatro rigorosamente a semana inteira — pedia que o teatro buscasse, cada vez mais, qualidade artística. Em 1948, Alfredo Mesquita fundou a Escola de Arte Dramática (EAD, com aulas de interpretação eram dadas por Cacilda Becker), mantendo-se na direção da instituição por 20 anos, até ser absorvida pela USP, em 1968. Nesse contexto, TBC e EAD tornaram-se ricos centros desenvolvedores de talentos, com atores, diretores, dramaturgos, cenógrafos e figurinistas que seriam decisivos para o traçado dos novos rumos estéticos do teatro brasileiro. As companhias multiplicaram-se no eixo Rio-São Paulo e, atendendo a uma necessidade própria de atividade em franco crescimento, surgiam novos autores.

Distanciando-se cada vez mais de antigos procedimentos cênicos (como a impositação da voz e o beletrismo literário, inibidores da verossimilhança e do encontro da platéia com uma identidade cultural), a dramaturgia brasileira, e em especial a de São Paulo, pouco a pouco conseguiu exprimir “o que há de mais autêntico em nossa cultura: a aliança do aprendizado europeu e norte-americano com as forças espontâneas da nacionalidade”, para usar as palavras de Sábato Magaldi¹⁴⁸. Como o crítico também destacou, na apresentação de seu livro escrito em 1962,

o bom teatro é exceção, em todo o mundo. A média das temporadas, nas várias capitais cênicas, é de reconhecida mediocridade. Poucos são os textos que se salvam e permitem conjecturar que

¹⁴⁷ In: *Panorama do teatro brasileiro*, p. 209.

¹⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 269.

venham mais tarde a ser citados na história. O normal da existência do teatro, pelo menos enquanto subsistirem as condições da sociedade atual, é o comercialismo, que apenas se disfarça numa montagem cuidada, fator indispensável ao seu êxito. Hoje em dia, o teatro brasileiro sofre as mesmas vicissitudes do teatro em Paris, Londres, Roma ou Nova York, e se irmana a ele, em luta idêntica pela sobrevivência. Nossas melhores peças são muito superiores à média das produções das temporadas estrangeiras, e, se essa afirmativa não tem especial significado, pode servir de antídoto ao inibidor complexo de inferioridade brasileiro.¹⁴⁹

O próximo passo do “bom teatro” viria sob a conjugação do momento histórico (a ditadura militar) com a aplicação de uma “nova” perspectiva cênica (para o Brasil), de indissociável fundamentação ideológica e, nessa combinação, com resultados decisivamente renovadores do palco brasileiro: o teatro épico de Bertolt Brecht.

2.5 No palco da resistência

O desembarque de um teatro épico no Brasil, segundo a teoria elaborada por Bertolt Brecht, precisou de um momento apropriado para acontecer. Iná Camargo Costa lembra que, se “nossos autores modernistas foram seus primeiros leitores”, especialmente dos poemas do autor alemão, seus postulados teatrais demoraram a ser adotados consciente e programaticamente no país, sendo imprecisa até mesmo a data da primeira montagem de Brecht entre nós¹⁵⁰. Para Iná, além das “óbvias dificuldades criadas pelo Estado Novo para a introdução de uma dramaturgia como a dele em nossos palcos”, o desconhecimento do procedimento teatral brechtiano — que, por meio da narração, impede o envolvimento emocional proporcionado pela ação dramática clássica, força um distanciamento crítico e vincula cena e platéia numa dinâmica de compartilhamento questionador — teria razões na tradição cultural brasileira:

Talvez a cotação zero de Brecht entre nós até o final dos anos 50 se explique melhor por nossa dependência em relação ao teatro francês, só minimizada com a transformação da Broadway em nova Meca teatral no segundo pós-guerra. Uma dependência dessa ordem implica que, para chegar até nós, o dramaturgo teria que passar primeiro pela alfândega francesa.¹⁵¹

¹⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 10.

¹⁵⁰ Em uma nota de rodapé, Iná especula: “A mais antiga encenação de Brecht no Brasil deve ter sido a de 1945. Foi a peça *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, apresentada no Salão de festas da Apisp. Mais tarde, já no ano de 1954, os alunos da EAD, dirigidos por Alfredo Mesquita, apresentaram *A Exceção e a Regra*, no TBC (...). Mas a data de 1954 é problemática, pois há uma crítica de Décio de Almeida Prado, relativa a essa mesma peça, datada de 1951.” In: *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996, p. 190.

¹⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 51-52.

Dado esse descompasso, seria improvável que Brecht houvesse inspirado diretamente os dramaturgos brasileiros da década de 1950, embora se possa verificar, aqui e ali, alguns elementos constitutivos de um teatro “não-dramático” (como define Iná) na dramaturgia de autores como Jorge Andrade. Esse caminho se deu lentamente. E, para ela, não foram razões de ordem estética ou ideológica, mas de ordem prática, que ensejaram a mudança dos padrões de criação dramatúrgica e de montagem do espetáculo:

(...) alguma coisa do modelo empresarial do TBC já não tinha mais condições de sobreviver: o elenco estável administrado como empresa agora mostrava-se economicamente inviável devido a seus custos proibitivos (...). criado em 1953, o Teatro de Arena de São Paulo no início se pensou apenas como uma versão pobre e brasileira do TBC, que era “italiano”, americanófilo etc. Isto porque, se o grupo aos poucos foi elaborando uma crítica àquilo que posteriormente ficou conhecido como “modelo TBC” (de repertório a métodos de produção e encenação de peças), ao menos em um ponto o Arena daria continuidade às conquistas do TBC a qualquer custo: a manutenção de um elenco estável. (...) Mas no início do ano de 1958 parece que as evidências em contrário haviam levado o grupo ao fim da linha: as contas indicavam que a única decisão “racional” seria fechar as portas da companhia.¹⁵²

No mesmo trecho, citando o depoimento de um dos atores do Arena, Gianfrancesco Guarnieri, a autora nos informa que a montagem de um texto nacional, *Eles Não Usam Black-Tie* — escrita pelo próprio Guarnieri — foi a última tentativa que a companhia arriscou antes de fechar as portas. Como se sabe, graças a esse espetáculo, de enorme e inesperado sucesso, o Arena de São Paulo não só manteve as portas abertas como prosperou.

Eles Não usam Black-Tie, entretanto, é um pouco mais do que uma simples peça de autor nacional. (...) A novidade era que *Black-Tie* introduzia uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo.¹⁵³

Como lembra Sábato Magaldi, o rompimento do Arena com os moldes tradicionais de encenação ia da abordagem ao conteúdo da peça e ao espaço físico do teatro:

O êxito da tomada de posição [o “abrasileiramento” do teatro, via autor nacional, a partir de *Black-Tie*] transformou o Arena em reduto inovador, que aos poucos tirou do TBC, e das empresas que lhe

¹⁵² COSTA, Iná Camargo, op. cit., p. 19-20. Sobre a crise financeira do TBC, é preciso lembrar que, na época, o empresário Franco Zampari viu-se também envolvido com os altos investimentos exigidos pela implantação da Vera Cruz, complexo de estúdios cinematográficos que ele pretendia ser uma versão brasileira de Hollywood. Além de essa meta ter malogrado em poucos anos, esteticamente a Vera Cruz se aproximou muito mais do neo-realismo italiano (o que não deixou de ser uma grande contribuição artística), compreensivelmente: quase toda a equipe especializada em cinema, dos diretores aos técnicos, fora contratada na Itália.

¹⁵³ Idem, ibidem, p. 21.

herdaram os princípios, a hegemonia da atividade dramática. (...) A tendência expressa pelo Arena tornou-se vitoriosa, marcando a linha seguida pelo Grupo Opinião, no Rio de Janeiro, e influenciando no repertório escolhido pelo TBC, desde 1960. A imagem completa do Arena não se reduz, porém, à nacionalização dos cartazes. Sua primeira insígnia diz respeito à própria forma do teatro, que abandonou as exigências do palco italiano, em troca de um local não especializado, onde simples cadeiras à volta de um espaço e iluminação precária podiam criar a atmosfera propícia ao fenômeno cênico. Em princípio, dessacralização do tradicional teatro (...) O elenco pesquisou uma possível maneira nacional de comunicar a fala do autor, sobretudo no tocante à prosódia, sabidamente descaracterizada no TBC. Esgotada essa fase, passou-se à nacionalização dos clássicos, potencializados em face de uma sintonia apreensível com a realidade do momento.¹⁵⁴

Aberta essa perspectiva artística, aditivada pelo inquieto ambiente político da época, os fundamentos brechtianos não demorariam a transpirar nas montagens das novíssimas companhias. Transpirar, sim — raramente numa transposição total, direta e absoluta. Roberto Schwzrcz lembra que, teorizando a respeito da expressão formal do Arena,

[Augusto] Boal observa que o teatro hoje [final dos anos 1960] tanto deve criticar como entusiasmar. Em consequência, opera com o distanciamento e a identificação, com Brecht e Stanislavski. A oposição entre os dois, que na polêmica brechtiana tivera significado histórico e marcava a linha entre ideologia e teatro válido, é reduzida a uma questão de oportunidade de estilos.¹⁵⁵

Por um lado, a renovação temática disparada por *Black-Tie* formou uma tendência do teatro mais compromissada e comprometida, no sentido de abordar as questões sociais dos dias correntes, e eventualmente de suas raízes históricas, convidando a platéia à tomada de uma consciência crítica ideológica. Por outro, quanto ao resultado formal, os moços e moças de teatro do começo dos anos 1960 inequivocamente valeram-se, também, da tradição teatral brasileira, à qual a prática do teatro épico se adaptava de modo confortável e natural.

Embora com objetivos e conteúdos muito mais ambiciosos do que talvez sonhassem os comediógrafos brasileiros do século XIX, em alguns de seus espetáculos memoráveis¹⁵⁶ as novas companhias teatrais de Rio e São Paulo utilizaram os irresistíveis efeitos dos aparatos da revista musical — formato, aliás, não por acaso utilizado pelo próprio Brecht e largamente explorado por Naum Alves de Souza nos tempos de amador, como vimos. Sobretudo, a renovação formal promovida pelo método introduzido no Arena por Augusto Boal — o célebre Sistema Coringa, inaugurado a partir de 1965, em *Arena Conta Zumbi*, e

¹⁵⁴ *Um palco brasileiro – o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 7-8.

¹⁵⁵ Op. cit., p. 83-84.

¹⁵⁶ *Arena Conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri (1965), *Liberdade, Liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes (1965) e *Arena Conta Tiradentes*, de Boal e Guarnieri (1967).

lapidado em seguida, em *Arena Conta Tiradentes*, espetáculos aos quais Naum assistiu com bastante interesse —, simultaneamente rompia com a representação teatral tradicional, simplificava a produção do espetáculo e despertava o público para uma postura mais consciente em relação à cena.

O Coringa tem uma função essencialmente distanciadora. Como o próprio nome sugere, ele pode a qualquer momento desempenhar qualquer papel, retomando sempre a atribuição que lhe é própria, de conduzir o espetáculo: é dele que parte a narração, é ele quem comenta e explica os acontecimentos. (...) Representando a perspectiva que preside à narração e que a conforma, pode valer-se até de entrevistas à parte com personagens para desvendar motivos que a cena não explicita. Seu inverso é a função protagonista, o único papel da peça que não admite revezamento, devendo ser encarnado, todo o tempo, por um único e mesmo ator e de maneira estritamente naturalista. Pretende-se com esse artifício recuperar a empatia, a ligação emocional imediata do espectador com a personagem. (...) A unidade da peça mantém-se porque a divisão da perspectiva é apenas formal. A tensão se resolve na medida em que herói e Coringa, por meios diversos, convergem para a mesma interpretação da realidade.¹⁵⁷

Se o Coringa nascia sob inspiração claramente brechtiana, ia além e demarcava a criação de uma metodologia cênica original, autenticamente brasileira. O problema, para alguns críticos, era o desequilíbrio que por vezes se dava entre forma e conteúdo. Desconstruir o “aconchego moral e psicológico da burguesia” (para usar os termos utilizados por Décio de Almeida Prado) era imperativo — e não admira, portanto, que muitos dos textos produzidos sob essa amarração ideológica soem *naïf*, numa desconexão sociocultural que ora é engendrada pela propaganda, ora é comprometida pela caricatura promovida pela idealização de personagens e conflitos. Embora elogiasse a originalidade do Sistema Coringa, Décio de Almeida Prado, por exemplo, lamentou o maniqueísmo do texto que, a seu ver, não era episódico:

A esquerda brasileira tem vivido nestes últimos anos num infeliz conúbio com a demagogia, sempre na esperança de surrupiar-lhe as massas eleitorais, mas tendo de se contentar de fato com o papel subalterno e pouco sugestivo de sustentáculo intelectual de um populismo de péssima qualidade. Em vez de servir-se da demagogia em seu próprio proveito, como pretende, ela é quem tem servido de retaguarda ideológica à demagogia. Talvez fosse agora a oportunidade de recomeçar em outras bases, de interessar-se um pouco mais pelos fatos e um pouco menos pelas abstrações, um pouco mais pela veracidade e um pouco menos pelas distorções deliberadas ou inconscientes da propaganda. O mais curioso é que a história de Zumbi, por si mesma, já tinha aquele alcance revolucionário que a peça tanto se empenha em lhe dar. (...) pela idéia que encarnava, idéia de liberdade que, empregada em relação aos pretos, resultava forçosamente em outra idéia, ainda

¹⁵⁷ CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1988, p. 108.

mais perigosa; a da igualdade racial, primeiro passo para a igualdade social. Esse germe de subversão já era suficientemente forte para dispensar qualquer acréscimo caricatural ou reforço romântico.¹⁵⁸

Entre tentativas, erros e acertos, o teatro brasileiro da década de 1960 caminhou firmemente rumo à renovação, inclusive, de platéias. A confirmar esse fato, voltemos ao ensaio de Roberto Schwarcz:

A primeira resposta ao golpe [*militar de 1964*] foi musical (...). No Rio de Janeiro, Augusto Boal — diretor do teatro de Arena de São Paulo, o grupo que mais metódica e prontamente se reformulou — mostrava o show *Opinião*. (...) Nesse enredo, a música resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a *opinião* que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira. Identificavam-se assim para efeito ideológico a música popular — que é como o futebol a manifestação chegada ao coração brasileiro — e a democracia, o povo e a autenticidade, contra o regime dos militares. O sucesso foi retumbante. (...) Seu público era muito mais estudantil que o costumeiro, talvez por causa da música, e portanto mais politizado e inteligente. Daí em diante, graças também ao contato organizado com os grêmios escolares, esta passou a ser a composição normal da platéia do teatro de vanguarda. Em consequência, aumentou o fundo comum de cultura entre palco e espectadores, o que permitia a alusividade e agilidade, principalmente em política, antes desconhecidas. (...) Em lugar de oferecer aos estudantes a profundidade insondável de um texto belo e de um grande ator, o teatro oferecia-lhes uma coleção de argumentos e comportamentos bem pensados, para imitação, crítica ou rejeição. A distância entre o especialista e o leigo diminuía muito.¹⁵⁹

Para Décio de Almeida Prado, instalara-se uma fase de transição estética:

Em 1964 (...) duas batalhas já haviam sido travadas e vencidas pelos palcos brasileiros nas décadas anteriores: a da encenação, idéia desconhecida entre nós antes de 1940e que encaminharia o teatro rumo à internacionalização; e, contrariamente, a da renacionalização, tanto do repertório quanto dos meios expressivos. Encarava-se já como normal o predomínio de textos brasileiros e ninguém sonhava em regressar ao sistema de peças ensaiadas — não encenadas, na acepção moderna — em uma semana. (...) já tínhamos transitado das granfinas de Abílio [*Pereira de Almeida*] e Silveira Sampaio aos operários sulistas e camponeses nordestinos do teatro social. Cabia a vez agora aos deserdados absolutos, aos que nem classe social possuíam, sendo chamados de *lumpen* pela esquerda e de escória pela direita.¹⁶⁰

Esse teatro que redirecionou seu foco de luz para o amálgama social de excluídos do país — operários, camponeses, prostitutas e marginalizados de toda espécie —, logo foi

¹⁵⁸ Op. cit., p. 67.

¹⁵⁹ Op. cit., p. 80-81. Grifos do autor.

¹⁶⁰ Op. cit., p. 16-17.

tomado como via preferencial para a manifestação de oposição ao regime militar. Na esteira desenrolada pelo Arena e pelo Opinião surgiram novos grupos de orientação esquerdista. De Porto Alegre às capitais do Nordeste, multiplicavam-se os núcleos do CPC (Centro Popular de Cultura), criado em 1961 e vinculado à UNE (União Nacional dos Estudantes), a partir da sede no Rio de Janeiro, por iniciativa de um ex-integrante do Arena, Vianinha. À luz do pensamento marxista, e agrupando jovens autores como Chico de Assis e Leon Hirszman (que se tornaria cineasta), compositores como Carlos Lyra e colaboradores que iam do ator Cecil Thiré ao “mestre” Augusto Boal, os CPCs

defendem a opção pela “arte popular revolucionária”, que deve abandonar os edifícios teatrais e os circuitos de exibição “burgueses”, para se voltar aos excluídos. Os espetáculos produzidos pelos CPCs são apresentados em portas de fábricas, favelas, sindicatos, escolas, associações de bairro, etc. As peças são didáticas na medida em que pretendem devolver ao povo “a consciência de si mesmo”. Muitas dessas peças são assinadas pela equipe, sem identificação de nomes, evidenciando a valorização do trabalho coletivo. (...) pertencem a uma época em que intelectuais e artistas oriundos da classe média uniram-se ao operariado e ao campesinato no projeto de uma distribuição de renda e riquezas mais igualitárias no país. Muito criticado pelas limitações estéticas de suas obras e produtos e principalmente pela pretensão de fazer com que uma classe dê lições a outra sobre a natureza de problemas que só esta última vive, os CPCs foram, no campo teórico, um abrangente e ambicioso projeto de ação política e popularização cultural.¹⁶¹

Além da característica facilitadora do contato imediato proporcionado pelo teatro, em sua proximidade com o público na presentificação da cena, a constatação de que o espetáculo podia fazer-se em sistemas de produção diferentes do circuito comercial (e com bons resultados) motivou toda uma geração de jovens estudantes. Tanto que, em meados dos anos 1960, também se expandiu o Teatro Universitário — igualmente atrelado à orientação política de grupos de esquerda, geralmente dissidências do PCB, e isto por uma razão muito simples: o movimento surgiu dentro dos Diretórios Centrais dos Estudantes (DCEs).

A despeito da filiação política, curiosamente os grupos saídos das universidades foram patrocinados pelo poder público. Como relata Jefferson Del Rios, isso ocorreu em 1965, a partir da união de esforços dos DCEs de três grandes instituições, a USP, o Mackenzie e a PUC (Pontifícia Universidade Católica) de São Paulo, que procuraram o governo estadual pedindo mais verba para iniciativas culturais das universidades, em vez de privilegiar projetos

¹⁶¹ Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbetes=459&lst_p_lavras=&cd_idioma=28555 Acesso em 21 de outubro de 2007, 18h20. Sobre a incongruência entre teoria e prática dos CPCs, onde a orientação política se sobrepunha à própria eficiência cênica do espetáculo, é interessante notar que, como atestam diversas fontes, a resposta do público-alvo não foi tão positiva quanto as de estudantes que eventualmente compunham sua platéia. A revisão dessa postura se daria muitos anos depois, de maneira desigual e não sem algum ressentimento da militância. No entanto, é significativo que, em *Rasga Coração*, escrita em 1972, uma das palavras mais repetidas nos diálogos do texto de Vianninha seja “auto-crítica”.

isolados¹⁶². Formavam-se assim, digamos, frentes político-dramáticas em São Paulo. O Tuca (Teatro da Universidade Católica, que encenou *Morte e Vida Severina*, com texto escrito em 1955 pelo poeta João Cabral de Melo Neto e música do estreante Chico Buarque, enorme sucesso na capital paulista e em excursões Brasil afora) foi berço da Ação Popular (AP). O Tusp (Teatro da USP, que encenou *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Brecht, sob direção de Flávio Império), foi criado por iniciativa de estudantes que integravam o Polop (Política Operária) que, segundo Del Rios, queria ser “mais revolucionário” que o Tuca.

Na mesma época organizaram-se o Tese (Teatro do Instituto Sedes Sapientiae, onde Paulo Vilaça dirigiu *As Troianas*, de Eurípedes) e o Tema (Teatro do Mackenzie, com o musical *A Capital Federal*, de Artur de Azevedo, sob direção de Ruy Nogueira). De resto, organizou-se um circuito cultural universitário que também apresentava shows, em que a MPB “de raiz” era reapresentada à platéia de jovens estudantes. Ao entrar pelos anos 1970, resgatariam nomes como Cartola, Nelson Cavaquinho, ao mesmo tempo em que abririam espaço para novos talentos como Jards Macalé, Jorge Mautner e Novos Baianos — numa já indisfarçável aproximação com a porção musical dos “desbundados”.

A experimentação estética, realizada a partir de pressupostos teóricos políticos, ramificou-se em diferentes direções, produzindo um repertório rico em propostas teatrais. É nesse contexto que, como assinala Roberto Schwarcz,

Também à esquerda, mas nos antípodas do Arena, e ambíguo até a raiz do cabelo, desenvolvia-se o *Teatro Oficina*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Se o Arena herdara da fase Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução, e uma certa limitação populista, o *Oficina* erguia-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 64. (...) Os seus espetáculos fizeram história, escândalo e enorme sucesso em São Paulo e Rio (...). Ligavam-se ao público pela brutalização, e não como o Arena, pela simpatia. O seu recurso principal é o choque profanador, e não o didatismo. A oposição no interior do teatro engajado não podia ser mais completa. Sumariamente, José Celso argumentaria da forma seguinte: se em 64 a pequena burguesia alinhou com a direita ou não resistiu, enquanto a grande se aliava ao imperialismo, todo consentimento entre palco e platéia é um erro ideológico e estético.¹⁶³

Pode-se dizer que a vontade de manifestação de oposição ao regime militar dominava o panorama teatral. Ao lado do teatro engajado — ora mais panfletário, ora alegoricamente

¹⁶² “O plano foi estimulado e viabilizado por Nagib Elchmer (...), presidente da Comissão Estadual de teatro, órgão ligado à Secretaria do Governo, que liberou 100 milhões de cruzeiros para os DCEs organizarem cursos e espetáculos. O contrato foi assinado em 1965, e no mesmo ano o Tuca foi criado.” Op. cit., p. 78. Em 1965 o Tuca montou *Morte e Vida Severina*, do poeta João Cabral de Melo Neto, com músicas de Chico Buarque de Hollanda.

¹⁶³ Op. cit., p. 85. Em nota de rodapé da mesma página, Schwarcz reproduz trecho de uma entrevista de José Celso à revista *Partisars* nº 47, em que o diretor do Oficina declara: “Se tomarmos esse público em seu conjunto, a única possibilidade de submetê-lo a uma ação política eficaz reside na destruição de seus mecanismos de defesa, de todas as suas justificações maniqueístas e historicistas (...). Trata-se de pô-lo em seu lugar, de reduzi-lo a zero.”

ideologizado —, o circuito profissional das salas tradicionais apresentava autores estrangeiros que, por sua vez, também falavam de opressão e, esteticamente, traziam novos ares à moderna dramaturgia. Era o caso de Edward Albee (cuja peça *Zoo Story* teria exercido grande influência sobre os dramaturgos do final dos anos 1960, segundo Anatol Rosenfeld¹⁶⁴), Harold Pinter (*Volta ao Lar*, com Fernanda Montenegro e Ziembski encabeçando o elenco, foi levada à cena apenas três anos depois de estreiar em Londres, em 1968) e Samuel Beckett (*Esperando Godot*, último espetáculo de Cacilda Becker, marcou a primeira montagem profissional de um texto do autor irlandês no Brasil, em 1969).

É evidente que também entraram em cartaz espetáculos de companhias estrangeiras, clássicos da literatura dramática universal e comédias ligeiras. Um meio de escapar à censura e, ao mesmo tempo, obter boa bilheteria, foi investir na temática do sexo — multiplicam-se, mais do que nunca, as “comédias de adultério”. Não que a censura fosse liberal quanto ao assunto; mas, segundo Décio de Almeida Prado,

Não mostrava com referência ao sexo o mesmo zelo dedicado à política, ou devido à crescente libertação dos costumes, ou, como se acreditava às vezes nos meios de esquerda, por uma resolução tática de natureza quase militar, a de ceder em pontos menos importantes para melhor resistir naqueles considerados capitais.¹⁶⁵

Foi, de qualquer maneira, uma fase profícua no surgimento de novos dramaturgos brasileiros. Nesse aspecto, é bastante ilustrativa a coletânea de 74 artigos e críticas publicados por Décio de Almeida Prado no jornal O Estado de S. Paulo e reunidos no livro *Exercício findo*, de 1987, que abrangem o teatro escrito e encenado sob a ditadura militar em sua primeira detenção (e sua respectiva mordedura censora), de 1964 a 1968. Além de registrar a existência de um grupo fora do eixo Rio-São Paulo (o Teatro Experimental, de Belo Horizonte, nascido amadoristicamente em 1956), Décio aponta uma nova geração de escritores, atores, cenógrafos e diretores brasileiros que, artisticamente, parecem marcar um período de mudança tanto temática quanto formal: Bráulio Pedroso (*O Fardão*, 1966, e *Isso Devia Ser Proibido*, a quatro mãos com Walmor Chagas, 1967), Chico de Assis (*Farsa com Cangaceiro*, *Truco e Padre*, 1967), Flávio Rangel (parceiro de Millôr Fernandes em *Liberdade*, *Liberdade*, 1965), Lauro César Muniz (*A Infidelidade ao Alcance de Todos*, 1966), Marcos Rey (*A Próxima Vítima*, 1967), Millôr Fernandes (*O Homem do Princípio ao Fim*, 1967, além de várias traduções, como *Volta ao Lar*), Vianinha (co-autor de *Se Correr o Bicho Pega...*, com

¹⁶⁴ “Em todas as peças é característico, como em *Zoo Story*, o sentimento de depressão, ‘fossa’ e desespero, associado a fortes impulsos sadomasoquistas e violentas atitudes anárquicas.” In: *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 167.

¹⁶⁵ Op. cit., p. 16. A eventual tolerância da censura em relação a peças centradas em sexo não perduraria; nos anos 1970, quase tudo o que dissesse respeito a nudez e sexualidade foi censurado, dentre tantos outros temas considerados transgressores da moral vigente.

Ferreira Gullar, 1966), Renata Pallottini (*O Crime da Cabra*, 1965, que se seguiu a *Nu para Vinnicius*, em parceria com Lauro César Muniz, 1964), Sérgio Jockyman (*Saravá*, 1964), Sérgio Viotti (*Vamos Brincar de Amor em Cabo Frio*, 1966), além de cenógrafos como Ciro Del Nero, Flávio Império e Hélio Eichbauer.

Mais destacadamente, a dramaturgia dura de Plínio Marcos, sem artificialismos ou discursos — e, assim, ajudando a delinear os tempos favoráveis à “arte marginal” — viria a constar entre os principais acontecimentos teatrais daquele período. Foram quatro peças encenadas no mesmo ano, 1967: *Dois Perdidos numa Noite Suja* no Teatro de Arena; *Homens de Papel* e *Navalha na Carne* no Teatro Maria Della Costa; e *Quando as Máquinas Param* no Teatro de Arte, subsolo do TBC. Além dos “novos já consagrados”, como Ariano Suassuna, Jorge Andrade e Dias Gomes, Décio de Almeida Prado lembra que Nelson Rodrigues “continuava no purgatório crítico que se seguira ao choque estético de *Vestido de Noiva*”, especialmente por apoiar o golpe militar.

Plínio Marcos também celebrou-se por ser um dos autores mais censurados da época, sempre às voltas com desgastante revezamento entre impedimentos e autorizações de suas peças, além das ameaças de prisão¹⁶⁶. Mas, embora freqüente e progressivamente castradora, a censura não foi o único obstáculo enfrentado pelo teatro. O aparato da repressão política também dispensou uma especial atenção às artes cênicas:

Nós fizemos uma reunião no CIE [*Centro de Informações do Exército*] e resolvemos agir contra a esquerda. Definimos qual era o campo mais fraco e decidimos que era o setor de teatro. Em seguida, começamos a aporrinhar a vida dos comunistas nos teatros. A gente invadia, queimava, batia, mas nunca matava ninguém.¹⁶⁷

Demonstração máxima da truculência aplicada à atividade teatral, e a comprovar a parceria dos militares com organizações civis de direita¹⁶⁸, em 17 de julho de 1968 membros do CCC invadiram os camarins do teatro Ruth Escobar, ao final de uma sessão de *Roda Viva*, para espancar o elenco. Compreensivelmente, o teatro da época tratou de falar por linhas tortas:

¹⁶⁶ Em depoimento a Jefferson Del Rios, o compositor Tom Zé relatou episódio ocorrido durante a temporada de *Arena Canta Bahia* (1964), musical que sofrera tantos cortes da censura que ficou incompreensível, mas ainda assim entrou em cartaz, sob direção de Augusto Boal: “Um dia, um corre-corre na porta do teatro. Era uma tentativa de prisão de Plínio Marcos, que fazia assistência de direção. Alguém gritou: ‘não saiam do palco porque ninguém pode ser preso no local de trabalho’. Fiquei abismado que em São Paulo nego sabe até essas leis.” In: *Bananas ao vento*, p. 38.

¹⁶⁷ Coronel Luiz Helvecio da Silveira Leite, em entrevista concedida em 1985. Apud GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*, p. 298.

¹⁶⁸ Nas palavras do mesmo coronel Luiz Helvecio da Silveira Leite, em outra entrevista, concedida a *O Estado de S. Paulo* em 1988: “Atribuíam as operações a altos escalões, mas eram operações clandestinas de escalões inferiores. [...] Os grupos dessas ações eram formados por majores, capitães, tenentes, sargentos e civis, uma frente de resistência anticomunista, contando com o apoio de civis, seja para ‘aparelhos’, seja para a execução de certas operações”. Idem, ibidem, p. 298.

Passado o impacto inicial do golpe de 1964, o teatro principiou a explorar a área que ainda lhe restara, não tão exígua quanto se pensara. Com as cautelas necessárias, podia-se enfrentar indiretamente a Revolução de Março, como fez o Teatro Arena, seja expondo em cena a falsa virtude (*Tartufo*) e a corrupção acobertada pelo aulicismo (*O Inspetor Geral*), seja abordando o presente sob pretexto de retratar rebeliões sufocadas no passado (*Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*). Outra linha de ataque, adotada pelo grupo Opinião, exaltava a liberdade através dos testemunhos de grandes homens de outras eras e de outros países que, por seu prestígio moral e sua universalidade, censura alguma ousaria cortar (*Liberdade, Liberdade*).(...) Embora não desprezando o acabamento artístico, que continuava tão cuidado quanto antes, o melhor teatro, o mais ativo, não se enxergava como uma aventura puramente estética, muito menos como uma empresa comercial. Representava concretamente, ou julgava representar, pelo próprio contato físico proporcionado pelo teatro, um dos últimos reditos do pensamento livre nacional. (...). A ambigüidade planejada foi uma das tônicas do período, no qual o teatro caminhava entre o proibido e o permitido como sobre um fio suspenso no ar. Qualquer passo em falso significava, se não a prisão, a possibilidade de cancelamento do espetáculo, com prejuízos insuportáveis. A arte da sobrevivência, que tanto preocupou Brecht por constituir-se em ocasiões de luta numa questão política, consistia em ir tão longe quanto possível — e nem um palmo a mais. (...) Todo esse panorama (...) irá entrar em crise a partir de 1969. Artisticamente, buscar-se-á nada menos do que explodir as bases tradicionais do teatro. Politicamente, a luta passará para a ação direta e para a clandestinidade. (...) A montagem de *O Rei da Vela* dá início ao mesmo tempo à beatificação literária de Oswald de Andrade, elevado a símbolo da radicalidade, e ao processo de crítica interna que não demorará em desembocar nas noções, a certo momento muito em voga, de antipeça e antiteatro.¹⁶⁹

Enfrentar a ditadura, portanto, foi uma tarefa que terminou por apontar quatro caminhos possíveis ao teatro brasileiro. Um deles, para quem pretendia apenas sobreviver da profissão e escapar ao prejuízo causado pela censura e eventuais perseguições paramilitares, seria a encenação de espetáculos “alienados”, sem conotação política ou qualquer vestígio de crítica social e/ou econômica, hipótese descartada pela maioria da classe teatral. Outros dois, mais aproximados, indicavam que se podia escolher entre enveredar pela metáfora, na qual o duplo sentido ganhava valor de ironia (fosse ao remontar um clássico, fosse por exigir da platéia o exercício de decifração das entrelinhas), ou desconstruir o teatro convencional de alto a baixo, à moda de José Celso e do Oficina (subvertendo o sistema de produção e até mesmo a relação entre cena e platéia).

Mas é preciso lembrar que, no mesmo passo em que o aparato persecutório do regime militar endurecia, o teatro mais aberta, programática e militantemente político arrefeceu. E não apenas por uma ação vinda de cima para baixo: os próprios integrantes desse segmento

¹⁶⁹ PRADO, Décio de Almeida. Op. cit., p.14-17.

foram, pouco a pouco, depondo as armas. Segundo Jefferson Del Rios, que, como crítico de teatro, assistiu a esse desmanche de muito perto,

A diluição e o fim dos elencos (...) ocorreram por obstáculos políticos, desavenças internas, outras possibilidades de ação político-cultural ou pura e simplesmente o esgotamento da idéia.¹⁷⁰

Ao que parece, o principal equívoco de autores, atores e diretores umbilicados a partidos e grupos clandestinos de esquerda foi fundamentar sua obra em uma utopia estético-ideológica — com baixíssimo retorno em termos de resultado político concreto. Leia-se o depoimento de Naum Alves de Souza, um dos espectadores que, afinal, terminaram por rejeitar o discurso do teatro épico engajado, a ponto de se preocupar com esse problema quando, anos mais tarde, se pôs a escrever dramaturgia:

Gostei de alguma coisa, depois de um tempo comecei a não gostar. Porque parecia uma pregação, assim. Eu já sabia o “por dentro” do teatro, né? Então, quando eu via determinados atores, que eu conhecia na vida real, fazendo aquela pregação... Não tinha sentido. Não era coerente aqui. Eu vim muito depois também, né? O teatro é sempre político, mas não explicitamente político. A única vez em que eu sou mais ou menos [*explicitamente político*], mas faço muita força para não ser, é naquele monólogo do primo de *No Natal a Gente Vem Te Buscar*. Eu me lembro: escrevendo, eu tomava o maior cuidado pra transformar ele numa vítima anônima. Ele tinha sido pego por acaso, o que era pior. Eu achava que era pior ele ser preso por acaso do que [*ser*] um grande militante, um Zé Dirceu¹⁷¹ da vida. O Zé Dirceu, pra mim, era um “mau teatro político”, entende? Achava ele a cafonália da política, uma coisa abominável. O que ele fazia era teatro, né? Subia na mesa e ficava se exibindo pras meninas da USP, sacudindo aqueles cabelos e falando aqueles clichês... Daí, quando esses clichês aconteciam no teatro, comecei a me desencantar. Porque aconteceu muito, né? Muito. O teatro ficou muito dominado por clichê. Tinham aquelas palavras assim: “vamos esclarecer a burguesia”, “vamos sacudir a burguesia” — e eram todos burgueses, não? Aqueles atores que a gente conhecia. E as pessoas [*da platéia*] não se reconheciam nas peças. Na verdade, muitas dessas peças tinham cara daqueles filmes neo-realistas italianos, que não era nada a ver com a realidade daqui. E outra: escrevia-se muito de longe. Você era profissional de uma coisa, mas escrevia sobre a favela, sobre não sei o quê... Saía artificial. Eu acho. Se [*o tema*] não for sobre o que você conhece, traga pra perto de você. Mas é muito difícil.

Uma quarta via que se abriu para o teatro brasileiro de contestação, quase que em decorrência das duas anteriores, formou a já citada “geração de 69”, cuja dramaturgia inclui

¹⁷⁰ Op. cit., p. 87.

¹⁷¹ Naum refere-se a José Dirceu, ex-ministro da Casa Civil no primeiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que fora presidente da União Estadual dos Estudantes de São Paulo. Exilado político, após a anistia (1980) Dirceu foi dirigente do PT (Partido dos Trabalhadores). Perdeu o cargo de ministro em 2005, em meio ao chamado “escândalo do mensalão”, acusado de orquestrar a compra de votos de congressistas a favor do governo Lula. No mesmo ano, teve o mandato de deputado federal cassado.

desde as peças de Leilah Assumpção, Consuelo de Castro e José Vicente, fincadas nas angústias da classe média urbana, até os rompantes de Absurdo nas comédias de Antonio Bivar e Roberto Athayde, em que a deterioração social passa, necessariamente, pela desintegração psicológica das personagens. Welington Wagner Andrade caracteriza essa geração de dramaturgos, que “misturou no mesmo tubo de ensaio certas formas delirantes a alguns conteúdos contestatórios e provocadores”:

Muitas das formas criadas por aqueles autores — pelos mais variados motivos — foram marcadas pela experimentação. Peças com dois ou três personagens (ou ainda monólogos), quase sempre de curta duração, veiculavam idéias e informações novas — captadas, sobretudo, do contexto cultural estrangeiro — que, no entanto, aqui eram reelaboradas e aclimatadas a um modo de ser inegavelmente brasileiro. Grande parte dos temas abordados por esses dramaturgos tratou de refletir aspirações e os anseios de uma boa parcela da juventude que procurava por caminhos alternativos de resistência. Assim, atitudes que reuniam oposição, debate e altercação não saíram de moda, mas assumiram feições diferentes.¹⁷²

Ao delinear a identidade temática e formal dessa dramaturgia construída com “contestação e desvario”, Welington aponta, entre outras características, a “invocação do banal que se revela absurdo”, “as coisas mais corriqueiras na plenitude de seu horror”, a exploração de “uma sensibilidade cosmopolita, uma maneira urbana de sentir, reagir e se comportar” e — traço que futuramente marcaria os diálogos de Naum Alves de Souza — a tendência ao texto introvertido, resvalando no depoimento autobiográfico, existencial e sem eco, como que a

demonstrar que o contato humano e a comunicação se tornaram precários. Os tipos marginais e marginalizados e a eleição de alguns dos temas banais e anônimos do cotidiano tendem a desautorizar a possibilidade do diálogo interpessoal de fato. Só assim, em vez de produzir um discurso articulado sobre o mundo, as personagens começam a falar por si mesmas, por meio de uma estrutura monológica cujo grande objetivo é acentuar a solidão humana. Uma vez que o contato humano acaba invariavelmente em antagonismo e exasperação mútua, a comunicação se esfacela, reduzindo a possibilidade do diálogo como expressão da relação interpessoal. (...) Em relação à perspectiva política, a postura destes autores é totalmente estranha aos objetivos socialistas de grande parte de seus companheiros de geração. Nas peças, a luta de classes e a representação das mazelas socioeconômicas aparecem mediadas pela dimensão individual, interdição psicológica e uma leitura ao revés do projeto racionalista da esquerda. A visão da história e da política do País, a concepção de uma escrita cênica brasileira de vanguarda e o compromisso

¹⁷² *Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*. 2006. Tese (doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 10-11.

com a originalidade se desdobram em todas as peças, mas a concepção de transformação do Brasil é essencialmente delirante.¹⁷³

À exceção da primeira possibilidade, todas as outras opções do fazer teatral que se delinearam após a implantação do AI-5 viriam a caracterizar o que ficou conhecido como Teatro de Resistência¹⁷⁴. É interessante notar que, ao estender a oposição política ao sistema econômico e ao modo de vida, essa vertente abarcou diferentes formas de denúncia social — sintomaticamente, a primeira peça de Maria Adelaide Amaral, sobre as relações de poder em uma redação jornalística, chama-se, exatamente, *A Resistência* (1975). No entanto, a despeito do rico legado temático e formal da experimentação produzida na época, ao avançar pela primeira metade da década de 1970 essa encruzilhada suscitaria crescente inquietação no meio teatral, a ponto de se configurar uma crise criativa. A propósito dessa crise, é ilustrativo o texto de apresentação ao musical *Gota d'Água* (1975), em que os autores Chico Buarque e Paulo Pontes assinalam suas preocupações ao adaptar a tragédia *Medéia*, de Eurípides. Quanto a uma delas, escreveram:

No auge da crise expressiva que o teatro brasileiro vem atravessado, a palavra deixou de ser o centro do acontecimento dramático. O corpo do ator, a cenografia, adereços, luz, ganharam proeminência, e o diretor assumiu o primeiríssimo plano na hierarquia da criação teatral. As mais indagativas e generosas realizações desse período têm como característica principal a ascendência de estímulos sonoros e visuais sobre a palavra. As causas do fenômeno são conhecidas, mas gostaríamos de chamar a atenção para uma delas, apenas pressentida: ao lado de todas as pressões amesquinhadoras, que tornaram impossível a encenação do discurso dramático claro sobre a realidade brasileira, uma fobia pela razão ia tomando conta de nossa criação teatral. (...) E este passou a ser o centro da crise da cultura brasileira: criou-se um abismo entre a complexidade da vida brasileira e a capacidade de sua elite política e intelectual de pensá-la. O desespero, o deboche, a super-valorização dos sentidos, etc — a partir de determinado momento deixaram de ser substitutivos conscientes do realismo policiado e passaram a ser, no plano teatral, a expressão da incapacidade de nossa cultura de perceber e formular, em toda a sua complexidade, a sociedade brasileira atual. (...) A forma que nós encontramos para refletir esse ânimo foi evidenciar a necessidade da palavra voltar a ser o centro do fenômeno dramático. Não foi a razão que fracassou no nosso caso; quem fracassou foi nossa racionalidade estreita. Agora é preciso reinstrumentalizá-la. A linguagem, instrumento do pensamento organizado, tem que ser enriquecida, desdobrada, aprofundada, alçada ao nível que lhe permita captar e revelar a complexidade de nossa situação

¹⁷³ Idem, ibidem, p. 222-224.

¹⁷⁴ Na definição da Enciclopédia Itaú Cultural Teatro: “Qualifica um movimento teatral e um conjunto de dramaturgos que se colocam contra o regime militar de 64. São textos que enfocam a repressão à luta armada, o papel da censura, o arrocho salarial, o milagre econômico e a ascensão dos executivos, a supressão da liberdade, muitas vezes apelando para episódios históricos ou situações simbólicas e alegóricas. Desenvolve-se entre 1964 e 1984, embora a grande concentração esteja entre 1969 (decretação do AI-5 e arrocho da Censura) e 1980 (início da distensão).” Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_texto&cd_verbetes=613&lst_palavras=&cd_idioma=28555 Acesso em 21 de outubro de 2007, às 22h50.

atual. A palavra, portanto, tem que ser trazida de volta, tem que voltar a ser nossa aliada. Nós escrevemos a peça em versos, intensificando poeticamente um diálogo que podia ser realista, um pouco porque a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move os personagens, mas quisemos, sobretudo, com os versos, tentar revalorizar a palavra. Porque um teatro que ambiciona readquirir sua capacidade de compreender, tem que se entregar, novamente, à múltipla eloquência da palavra, o centro do fenômeno dramático.¹⁷⁵

A reinstrumentalização da expressão teatral brasileira ocorreria antes mesmo do final daquela década. Não tanto em favor da revalorização da palavra, como queriam Chico Buarque e Paulo Pontes, menos ainda no enfoque de problemas brasileiros pontuais; mas, sobretudo, na revolução do modo de produção e na pesquisa da linguagem cênica.

2.6 Teatro sob distensão

A redemocratização do Brasil vinha sendo protelada desde 1968, quando os presidentes militares que se revezaram no comando da ditadura prometeram (mas não cumpriram) devolver aos cidadãos o estado de direito. Mesmo a “abertura lenta e gradual” que o governo Ernesto Geisel sinalizou à sociedade brasileira teve um soluço autoritário, em 1977, com o célebre “Pacote de Abril” que fechou o Congresso por duas semanas e baixou medidas a fim de garantir espaço político para os situacionistas. O regime militar enfrentava o mais desfavorável cenário desde que se instalara no poder, em 1964: inflação crescente, sindicatos mais organizados e atuantes, população francamente insatisfeita (cujo recado, nas eleições parlamentares de 1974, favorável ao partido MDB, fora corretamente entendido em Brasília como um crescimento sem volta da oposição), sociedade civil sem medo de se manifestar pela via da legalidade, uma preocupante desordem nos quartéis e total descontrole sobre as forças paramilitares de repressão, que culminara com o já mencionado Caso Herzog, em 1975.

Até que a transição para o regime democrático se fizesse e um Colégio Eleitoral indicasse o nome de um civil para presidir o país em 1985 — Tancredo Neves, cuja morte pôs a faixa presidencial no vice José Sarney —, e mal disfarçando o desconforto institucional diante do movimento das Diretas Já (1984), por eleições livres em todos os níveis, a ditadura militar deu ao país a experiência histórica que viria a ser conhecido como “período de distensão”.

¹⁷⁵ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p.xvii-xix. Embora tão preocupados com a inversão de valores estéticos que enxergaram no teatro brasileiro, curiosamente os autores não se importaram em torcer o eixo da tragédia de Eurípedes, colocando o crime de Medéia em segundo plano, para favorecer a disputa política que se trava na comunidade em que se passa o musical que escreveram.

Bem ao sabor da ancestral ambigüidade brasileira, a “abertura” previa a ampliação do alcance do voto (mas só até a instância dos governadores, em 1982), a volta ao pluripartidarismo (a partir de 1979), a anistia aos exilados e condenados políticos (em 1979) e o afrouxamento da censura (iniciado em 1974) — que, por sua vez, agonizava mas não morria. No que toca especificamente o teatro, e para se ter uma dimensão do volume de obras censuradas, é ilustrativo lembrar a ironia feita pela revista *Veja* em 1979: sob o título *E as outras?*, pendurou-se o subtítulo: “A censura já liberou 3 peças. Faltam só 397”¹⁷⁶.

No entanto, como observa Elio Gaspari, o fim do período de autoritarismo se deu, principalmente, por um insustentável esfarelamento do próprio regime:

Exagerar a importância do que seria uma astuciosa ideologia específica da “Revolução Redentora de 31 de Março de 1964” faz que se veja racionalidade onde não houve. (...) Quando essa mesma ditadura começou a se retrair, jogou-se fora a demonologia militar e entronizou-se a beatificação das massas. Cada recuo do regime foi entendido como consequência de uma pressão das forças libertárias da sociedade. A fé em que “o povo unido jamais será vencido” é insuficiente para explicar mudanças ocorridas antes que aparecessem, como tais, as pressões. É este, por exemplo, o caso da suspensão da censura imposta à imprensa, processo cautelosamente iniciado em 1974 e concluído dois anos depois. Atribuir o fim da censura a qualquer tipo de pressão direta sobre o governo seria um exagero, pois se a censura tem uma utilidade, esta é a de colaborar decisivamente para a desmobilização política da sociedade. Atribuí-lo a um movimento dos proprietários de jornais, revistas e emissoras, um despropósito. Devê-lo a uma resistência maciça dos jornalistas, cortesia impossível. (...) Para quem quiser cortar caminho na busca do motivo por que Geisel e Golbery [*do Couto e Silva*] desmontaram a ditadura, a resposta é simples: porque o regime militar, outorgando-se o monopólio da ordem, era uma grande bagunça.¹⁷⁷

Em termos de liberdade de expressão, o quadro institucional impreciso e imprevisível da segunda metade dos anos 1970 ensejava a desoladora combinação de alguma esperança com uma enorme desorientação. Segundo Yan Michalski,

Depois da euforia da primeira temporada pós-AI-5, quando várias importantes peças proibidas ganharam acesso nos palcos, assistimos a várias recaídas do autoritarismo (...). No ano eleitoral de 1982, um novo surto de intolerância conduziu à insólita cassação, por decreto presidencial, de vários membros liberais do Conselho Superior de Censura, que tinham assento garantido por lei, e que foram substituídos por representantes de entidades notoriamente conservadoras. E não deixa de ser tristemente irônico que durante grande parte do Governo Figueiredo tivesse ficado à frente da Divisão de Censura federal a tristemente famosa Solange Hernandez, obediente aos fanáticos padrões dos piores momentos da década de 70, e que até o último momento da sua gestão

¹⁷⁶ *Veja*, 16 maio de 1979, p. 128.

¹⁷⁷ In: *A ditadura envergonhada*, p. 41.

empenhou-se em manter incólume o clima e os critérios dos tempos de arbítrio, criando inúmeras dificuldades aos artistas cujas obras eram submetidas às suas decisões.¹⁷⁸

Mais do que haver-se com a “prisão de longa duração” da mentalidade autoritária que perdurava desde a Era Vargas, passar os últimos 21 anos sob censura fez muita gente (incluindo aí os críticos de todos os segmentos culturais brasileiros) imaginar que, no momento da suspensão das barreiras impeditivas, assistiríamos a um extraordinário jorro da atividade criativa até então supostamente represada — expectativa que, como se sabe, desconcertantemente se frustrou. E, quanto a essa questão, pode-se arriscar um palpite: de que a produção intelectual e artística do período de exceção não foi obra erguida *apesar* das limitações políticas, mas produzida justamente *por causa* daquelas limitações; teria sido uma resposta intelectual e estética gerada no confronto de ideologias e quadros mentais, no eixo ação-e-reação, aditivada pelo momento histórico mundial descrito acima.

Em seu célebre estudo sobre o panorama literário na época da abertura, Tânia Pellegrini sugere que, talvez, aquela suposição é que estivesse equivocada: em vez de esperarmos mais do mesmo, seria o caso de atentar para aquilo que, atravessada a fronteira da cultura sob censura, haveria de emergir como desdobramento da experiência vivida:

Se acrescentarmos à censura o crescimento da indústria cultural, aqui introduzida no quadro específico do capitalismo instalado durante o “milagre” brasileiro, teríamos um panorama não muito alentado para a cultura desse período, calcado sobretudo na homogeneização do produto cultural, que influi diretamente na pluralidade de pensamento e na criatividade individual. (...) as tão propagadas “gavetas vazias” encontradas após a atenuação e o desaparecimento da censura institucionalizada apresentavam-se, na verdade, cheias de interrogações (...). Havia muita coisa por baixo do chamado “vazio cultural”: um fervilhar subterrâneo de idéias, de questionamentos, uma espécie de não-conformismo, de rebeldia, de outros caminhos que se esboçavam.¹⁷⁹

Yan Michlaski salienta que, embora ensaiasse uma abordagem da história recentíssima do país, o teatro, então sob distensão, parecia perder o fôlego, resultando em uma dramaturgia que não chegava a se completar em cena:

Houve, sem dúvida, tentativas de corajosa ocupação dos espaços temáticos tecem-abertos: em *Fábrica de Chocolate* Mário Prata colocava a tortura em cena, em *Sinal de Vida* Lauro César Muniz discutia o comportamento dos intelectuais diante da repressão, em *Caixa de Cimento* (...) Carlos Henrique Escobar criava uma espécie de *Mãe Coragem* brasileira, mergulhada num clima de horror

¹⁷⁸ In: *O teatro sob pressão – uma frente de resistência*, p. 84-85.

¹⁷⁹ *Gavetas vazias – ficção e política nos anos 70*. Campinas: Mercado de Letras/EDUFScar, 1996, p. 5-14.

que despertava inevitáveis lembranças e analogias. Mas nenhuma destas peças ia até o fim nos seus propósitos, e nenhuma recebeu uma encenação particularmente convincente.¹⁸⁰

A produção artística, inapelavelmente em constante movimento de busca e reformulação, durante a “abertura lenta e gradual” procurava uma *alternativa* — palavra que, sintomaticamente, caracterizou aquele momento histórico: era preciso encontrar outros caminhos. Foi nessa perspectiva, por exemplo, que tivemos uma imprensa alternativa (com os tablóides “nanicos”, filão capitaneado pelo irreverente semanário carioca *O Pasquim*), uma música alternativa (com discos lançados pelos chamados “selos independentes”, no rastro do barateamento tecnológico que propiciou a proliferação dos pequenos estúdios) e até o sonho de uma sociedade alternativa (utopia de conceituação vaga que podia incluir desde a vida em comunidade até a adesão a diversos níveis de esoterismo). Eram, todos estes, indícios de um desejo de independência em relação tanto ao ideário do sistema capitalista tradicional como às propostas mais ortodoxas da esquerda militante.

A partir dessa premissa, no que diz respeito às artes cênicas, expandiu-se o Teatro Independente, conceito que

ganha impulso desde os primeiros anos da década de 1970, que qualifica uma recusa, desvio ou oposição aos mecanismos criados e impostos pelo mercado. Costuma apresentar-se associado ou paralelo aos de marginal, alternativo e experimental. Ainda que esses rótulos mostrem-se ambíguos ou pouco claros em suas propostas, muitas vezes mescladas entre si, nascem de um impulso interior à criação ou à circulação das obras artísticas, pugnando pela originalidade contra a massificação, a criação oposta à repetição, o diferente frente ao estabelecido.¹⁸¹

O Teatro Independente se organizaria principalmente em grupos que, embora descendentes diretos das companhias teatrais — sobretudo das que se afastaram das convenções temáticas e formais do teatro burguês, como o Arena e o Oficina —, organizaram-se de modo a pulverizar entre seus integrantes as funções artísticas, operacionais e, muitas vezes, até mesmo a autoria da obra — caso do Pod Minoga, coordenado por Naum Alves de Souza. Segundo Mariângela Alves de Lima,

O desejo de ser coletivo, de produzir uma arte que não seja apenas expressão individual, nasce de uma oposição explícita da história do país a esse modo de convivência e trabalho. Antes de corresponder a um ideário artístico, o grupo responde a uma desarticulação real da sociedade,

¹⁸⁰ Op. cit., p. 82.

¹⁸¹ Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=621 Acesso em 24 de outubro de 2007, às 18h27. Sobre os procedimentos do grupo Pod Minoga, ver capítulo 1.6 Criação Coletiva no Café Sardinha.

prevista inclusive no modo de produção predominante nessa sociedade. Se os homens de teatro se agrupam é porque há um inimigo externo que obriga a invenção de estratégias de associação. (...) o grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho. (...) Mil grupos de teatro podem irradiar para áreas circundantes à produção artística a idéia de que é possível arregimentar, unir, socializar. O grupo em vez da empresa, a coletivização do produto em vez do lucro retornando ao dono do capital.¹⁸²

Para Silvia Fernandes da Silva Telesi, entre esses grupos

distinguiam-se duas correntes claramente identificadas. A primeira, definida pelo teor político das propostas, reunia grupos que desenvolviam atividades na periferia e se auto-denominavam Independentes. Sua principal característica se prendia à intenção de desenvolver uma linguagem popular, conjugada a uma motivação política. Além disso, afastavam-se do circuito comercial de produção e veiculação do teatro. (...) Na segunda corrente alinhavam-se os grupos envolvidos com o teatro enquanto manifestação artística, geralmente preocupados com pesquisas de linguagem, mas distantes de expressar uma vinculação política. A única semelhança entre eles, à primeira vista, localizava-se no projeto coletivo de seu teatro: caracterizavam-se como equipes de criação teatral e se organizavam como cooperativas de produção.¹⁸³

É preciso delimitar cuidadosamente o sentido do termo quando se fala, neste momento, em “teatro político”. Parece tratar-se de uma resposta ao esgotamento da proposta politicamente engajada, na linha CPC e de outros espetáculos encenados em portas de fábrica e palcos estudantis, cujos paradigmas programáticos, ao longo dos anos 1960, haviam-se mostrado limitados e/ou limitadores, ocasionais e/ou ineficientes. Na verdade, o que veríamos na década seguinte seria o sentido político da *encenação*, por meio de um teatro mais experimental.

Por um lado, grupos que estabeleceram um objetivo “político”, no universo do Teatro Independente dos anos 1970, pretendiam ir muito além da orientação teórico-partidária na abordagem dos problemas brasileiros, seu foco temático; era, ainda assim, um teatro apoiado na atitude pragmática. Por outro lado, a corrente que não carregava qualquer motivação política *latu sensu* não deixava de ser política, *strictu sensu*, em sua desconstrução dos paradigmas teatrológicos estabelecidos até então, fosse pelo sistema operacional, fosse pela busca de novas linguagens; era um teatro apoiado, sobretudo, na atitude estética. Segundo Mariângela Alves de Lima:

¹⁸² Quem faz o teatro. In: NOVAES, Aduato (org.). *Anos 70 – ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Senac, 2005, p. 236-237.

¹⁸³ *Grupos teatrais: percurso e linguagem*. 1987. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 6-7.

A produção isolada, nos seus melhores momentos, não chega a constituir um fator que abale ou modifique de alguma forma a linguagem disponível do teatro. Muda o texto, mudam os atores, mas os grandes espetáculos são mais ou menos aquela coisa que a gente já sabe o que é antes de ter chegado lá. Para se ter uma idéia da importância do processo de produção basta lembrar que um texto tão importante como *Gota d'Água* tem o mesmo impacto, quando encenado, de uma comédia de costumes do Sr. João da Silva. Ou seja, não tem impacto nenhum. O espetáculo fica muito tempo em cartaz, é sucesso de bilheteria, mas sai de cena sem deixar atrás de si um único herdeiro que possa aproveitar alguma idéia em outros trabalhos. Dentro desse panorama, a formação de grupos não representa apenas uma alternativa, mas sim uma postura antagônica cuja base envolve tanto uma nova forma de pensar a arte como uma nova forma de organização social. A linguagem é o campo da experimentação, mas o fim é atingir, através desse labirinto, novos conteúdos.¹⁸⁴

De todo modo, os grupos teatrais da época orientavam-se por um conjunto de procedimentos que confirmavam a marca de independência dos alternativos de modo geral, gerando novas relações entre sujeito e objeto, conteúdo e forma, cena e espectador. Silvia Fernandes destaca os traços do caráter *outsider* das apresentações:

A estréia em espaços alternativos, como o porão de um teatro, é bastante freqüente no início da carreira dos grupos. Apoiando-se em divulgação boca-a-boca, cobrança de ingressos abaixo do preço de mercado e apresentações em horários inabituais, as equipes caracterizavam um esquema semi-amador de trabalho, onde o teatro não é desenvolvido como atividade profissional prioritária de seus integrantes, que sobrevivem de outras ocupações sociais mais estáveis. O espaço alternativo nem sempre é uma nem sempre é opção. Resulta, por um lado, da relutância dos organismos oficiais em ceder um teatro para grupos que não tenham a relativa solidez das companhias profissionais e, por outro, da impossibilidade financeira dessas equipes arcarem com o ônus do aluguel de uma casa de espetáculos. Por outro lado, a ocupação desses espaços acaba atraindo um público interessado em formas divergentes de arte, de onde resulta um novo relacionamento palco-platéia, mais íntimo e informal.¹⁸⁵

O momento cultural, de seu lado, era propício a avanços nessa linha de experimentação. Na década de 1970, mais do que nunca se assistiu à solene derrubada das fronteiras entre papéis e funções do profissional de teatro. Atores passaram a escrever e dirigir, diretores puseram-se a escrever, cenógrafos fizeram ambas as coisas (movimentação de que Naum Alves de Souza seria um dos maiores expoentes) e quase todos eles pretendiam, ainda, envolver-se diretamente com a produção. Felisberto Sabino da Costa nos fornece o panorama:

A década 1975-1985 caracteriza-se pela produção de espetáculos isolados, através do teatro empresarial e, numa outra vertente, a atuação dos grupos de teatro alternativos (...), a

¹⁸⁴ Op. cit., p. 246-247.

¹⁸⁵ Op. cit., p. 28-29.

fragmentação foi uma característica desse período. Poucos foram os que se pautaram por um trabalho que se caracterizasse pela pesquisa de uma linguagem própria e contínua. Esses grupos perfazem um mosaico, constituído por inúmeras tendências estilísticas. Cada grupo, enquanto fragmento, possui um contorno muito peculiar. (...) Um número superior a uma centena e meia de grupos atuou durante esse período na cidade de São Paulo, considerando-se apenas aqueles que tiveram veiculação na mídia. Desse total, a grande maioria não conseguiu ultrapassar a primeira encenação.¹⁸⁶

A profusão de grupos (fenômeno verificado não apenas em São Paulo, e cujo exemplo já clássico é o carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone), chama a atenção a ramificação de uma subvertente que coletivizou não apenas o sistema de produção e a montagem do espetáculo, mas a autoria do objeto dramático: o grupo de *criação* coletiva. Não se tratava mais de um modelo em que uma trupe fixa que se reúne em torno de um projeto estético-político (como ocorreu no Arena), mas de uma verdadeira comunidade que socializava o processo criativo já a partir da concepção da cena e do texto teatral. O significado revolucionário contido nessa postura se alastrou, entusiasmando diretores como José Celso Martinez Corrêa (*Gracias, Señor*, de 1972, foi um espetáculo inteiramente concebido pelos integrantes do Oficina) e Antunes Filho (no já citado *Macunaíma* que, apesar de seguir o método compartilhado de criação, ironicamente inaugurou a “era dos encenadores” no palco brasileiro).

Em tese, um grupo de teatro não admite a preponderância deste ou daquele setor do espetáculo ou mesmo o monopólio de uma área por um único indivíduo. Como resultado artístico, a obra é de autoria coletiva. Quem faz o texto, quem organiza a produção executiva ou quem sobre ao palco é sempre o intérprete.¹⁸⁷

Coerentemente, quando os componentes da companhia passam a operar a tessitura da obra, basicamente apoiados na ferramenta da improvisação para chegar ao roteiro, à construção das personagens, aos diálogos e à conformação das cenas, naturalmente brotam “autores” que terminam por falar de si mesmos. Nesse processo de redefinição temática, o ator é elemento central,

cabendo à direção efetuar notações a partir das idéias e estímulos improvisados pelo grupo, de onde surgem, conjuntamente, texto, cenário, figurinos e interpretação. A base das improvisações está assentada na experiência vital do ator, que aprende a teatralizar seu cotidiano (...) A

¹⁸⁶ A *dramaturgia nos grupos alternativos do período de 1975 a 1985*. 1990. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 584.

¹⁸⁷ LIMA, Mariângela Alves de. Op. cit., p. 238.

emergência do indivíduo em cena como intérprete de si mesmo resulta num texto configurado a partir de pequenas cenas justapostas, fruto da colaboração dos vários criadores.¹⁸⁸

Constituídos como “um grande laboratório de dramaturgia, direção, atuação etc”, como afirma Felisberto Sabino da Costa, os grupos de criação coletiva moldaram uma identidade estética.

Há uma nítida predominância de textos estruturados em quadros. (...) profusão de personagens, os quais são revezados pelos atores (...) abundância de temas, o que implica também a proliferação de esquetes (...) o texto não pode ser dissociado segundo as coordenadas escrita/espetáculo. A narrativa tem estreito vínculo com sua concepção de montagem. (...) Encontramos também o que poderíamos denominar como dramaturgia da vivência nas criações dos autores e também nas adaptações. (...) Muitos deles constituíam, a rigor, roteiros com indicações cênicas, não se realizando enquanto literatura. (...) Inúmeros textos foram elaborados conforme o modelo metateatral. (...) Há um espírito de *agit-prop* nas encenações, principalmente nos anos 70. (...) O caráter cômico é predominante da dramaturgia do período. Mesmo quando assumem um tom de maior seriedade, os textos não se inscrevem no domínio da tragédia, antes os autores preferem o drama ou o melodrama, basicamente. (...) as peças apresentam elementos líricos e dramáticos alternados à comicidade. (...) Assim, a revista musical revela-se uma matiz adequada a este espaço de criação, onde cada quadro, em geral, constituía-se numa forma própria.¹⁸⁹

Quanto a eventuais influências de outros dramaturgos, Felisberto Sabino da Costa enxerga uma forte presença de Nelson Rodrigues (“a respeito do tratamento da questão familiar visto pelo prisma do melodrama psicológico”), Plínio Marcos (“na perscrutação social do submundo”) e Augusto Boal (“no suporte musical e também o método Coringa”); quanto à temática, a preocupação com a infância e a adolescência, quase sempre revelada na primeira encenação de cada grupo¹⁹⁰. De resto, essa perspectiva se fortalecia na dramaturgia criada mesmo por teatrólogos que não quiseram mais do que ser autores, como Antonio Bivar e José Vicente.

Ninguém terá dificuldades em reconhecer um ponto de contato entre os talentos da nova geração: todos se confessam no palco, exprimem, sem rodeios, a sua experiência, vomitam com sinceridade o mundo que reprimiram nos poucos anos de vida. Essa postura carrega as obras, fundamentalmente, de uma grande sinceridade, logo percebida pelo espectador, em geral aparentado ao drama na

¹⁸⁸ TELES, Silvia Fernandes da Silva. Op. cit., p. 10. Foi o que fez o Pod Minoga desde quando ainda era um grupo de estudantes, fazendo “teatrinho” para o professor, como vimos no primeiro capítulo.

¹⁸⁹ COSTA, Felisberto Sabino da. Op. cit., p. 587-591.

¹⁹⁰ Idem ibidem, p. 593. Tais influências, logicamente, não foram privilégio dos grupos teatrais, mas de boa parte dos dramaturgos surgidos na passagem da década de 1960 para a de 1970. Como assinala Anatol Rosenfeld: “Realistas pela linguagem coloquial e drástica, eivada de palavras — linguagem sem dúvida influenciada por Plínio Marcos —, [os novos autores] avançam para uma expressividade que, em muitos momentos, se abeira do expressionismo confessional, do surrealismo e do absurdo.” Op. cit., p. 4.

experiência urbana das metrópoles. Eles se põem a nu, com uma liberdade de linguagem que poderia assustar certos pudores e os ouvidos tímidos. Como o teatro funciona pela autenticidade, as peças novas representam a iluminação de um mundo interior que a platéia tem prazer em devassar.¹⁹¹

Todos estes cacoetes podem ser identificados na trajetória do Pod Minoga Studio, na fase em que o grupo foi coordenado por Naum — embora, segundo diversos autores, com resultado *sui generis*. As preferências heterodoxas do Pod Minoga, que resultavam em espetáculos extravagantes, mesmo em comparação ao que outros grupos de criação coletiva apresentaram naqueles tempos, também lhe renderam uma reação azeda de parcelas do público, da crítica e da classe teatral, debaixo do que o cineasta Cacá Diegues chamou, nos anos 1970, de “patrulha ideológica”. A razão, como informa Naum, estava na própria origem e na motivação do grupo:

Claro que a gente sabia tudo o que tava acontecendo, eu tinha a convivência com os amigos, sabia da situação política, passava aqueles medos que todo mundo passava. Mas, uma vez, chamaram a gente de alienado. E, de certa forma, acho que a gente era mesmo. Porque, naquele período, se cobrava muito a postura política, né? Anos 70. E a gente não tinha engajamento porque a gente era um movimento fora das universidades. Era mais preocupado com a arte.

Para a mentalidade dos militantes e engajados (de alguma forma) daquela época, era difícil perceber que político também pode ser “o modo como você trabalha a percepção das coisas”, nas palavras de Han-Thyes Lechmann, partindo de uma afirmação de Luckaks: “O que é verdadeiramente social na arte é a forma”¹⁹². O deboche do Pod Minoga, expresso no palco de maneira tão inesperada e exuberante, talvez tenha mascarado o fato de que era, sobretudo, deboche — uma farpa reluzente de purpurina, mas nem por isso menos pontiaguda. Como Naum lembrou muito tempo depois:

Tínhamos um conteúdo crítico em cima da classe média que se recusavam a notar.¹⁹³

Ao todo, foram dez anos de experimentação teatral que, ao final, equiparou artisticamente alunos e professor para atuarem, separadamente, no palco do circuito profissional. Segundo Naum:

¹⁹¹ MAGALDI, Sábado. Apud VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.4.

¹⁹² Sala Preta nº3, 2003. *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*, p. 9.

¹⁹³ Jornal da Tarde, 23 jul 1983. Op. cit.

Com o tempo, comecei a me cansar daquilo. Porque é penoso o processo de criação coletiva. Tem um lado que é muito rico, no resultado. Mas tem um outro que... É uma disputa a dentadas, quase, pra você ganhar terreno, ganhar espaço, impor a tua idéia. E aí tinha aquela coisa sempre, aquela decisão de dez, né? Que tinham que fazer valer *[suas idéias]* e, depois, amarrar tudo aquilo. E eu era o único adulto ali! Cada um ali era muito talentoso já estavam crescendo, quase na fase de cada um ser autor, cada um falar por si. Então, acho que aquele amadurecimento se deu mais ou menos junto: eles começaram a amadurecer e eu, com dez anos a mais que eles, comecei a amadurecer mais ainda. E começou a acontecer a vontade de escrever, de me desligar daquilo, até de falar pela minha idade. *[rindo]* Dá impressão até de que a minha adolescência foi meio tardia, junto com eles.

Capítulo 3: A obra dramatúrgica

A primeira dificuldade que se encontra para traçar um panorama da dramaturgia de Naum Alves de Souza é procurar quantificá-la. Não podemos nos guiar apenas pelos títulos, uma vez que o autor não se furtou a reescrever alguns textos que, se não mudaram quanto ao recorte temático, encaminharam-se por desdobramentos sensivelmente diferentes (caso de *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*, peça desdobrada em uma versão masculina e uma versão feminina) ou por uma dinâmica interna que implica, necessariamente, uma encenação completamente diversa da peça de origem (caso de *Água com Açúcar*, originalmente um monólogo). Além disso, o autor também assinou adaptações da literatura para o palco, co-autorias, roteiros de teatro-dança, de musicais, de balés e de eventos, somando 24 trabalhos; quatro roteiros de cinema; e um incalculável número de páginas para seriados, especiais e programas humorísticos de televisão¹⁹⁴.

Sendo assim, serão consideradas aqui os dezenove textos que efetivamente configuram o conjunto de sua obra escrita para o teatro, descritos à luz da recepção da crítica especializada e do público, além do comentário analítico indispensável à proposta desta pesquisa. Dessa forma, é possível erguer uma perspectiva para delinear a trajetória autoral de Naum, que percorre um ciclo evolutivo bastante claro: a estréia (com *Maratona*), a fase de firmação (com *No Natal a Gente Vem te Buscar*, *A Aurora da Minha Vida* e as duas versões, masculina e feminina, de *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*), as tentativas de ruptura (com *Nijinsky*, *Suburbano Coração*, *Um Ato de Natal*, *Água com Açúcar*, *O Pivô* e *Strippers*) e as peças inéditas (*Ódio a Mozart*, *Arrebatada*, *Dominho Feliz no Calçadão*, *A Tia É Muito Esquisita*, *Um Menino*, *Ilmo. Sr.*, *Três Cunhadas Baixas* e *Aquele Ano das Marmitas*). Informações sobre exercícios paralelos de escritura dramática, que evidentemente dialogam com a obra principal, foram incluídas a fim de melhor contextualizar o processo de criação.

Em nome da precisão, sempre que necessário foram feitas correções de datas e esclarecimentos que, espera-se, colaborem para um claro, objetivo e confortável acompanhamento da carreira dramatológica de Naum. E em nome da honestidade intelectual, nunca foi omitida a opinião franca sobre a qualidade teatral dos textos selecionados, fundamentada no estudo teórico, na leitura criteriosa de todas as peças e no direito ao contraditório, seja em relação aos comentadores da obra em questão ou, mesmo, ao autor pesquisado.

¹⁹⁴ Ver Anexos e Referências bibliográficas.

3.1 *Maratona*

Uma reportagem publicada na *Folha de S. Paulo* em 1977¹⁹⁵ afirma que a primeira experiência de Naum Alves de Souza como dramaturgo se deu a seis mãos. A matéria dá a entender que se tratava da peça *Viva Olegário*, escrita com Ana Luíza Portugal e Luiz Carlos Cardoso, e não encenada. No entanto, entre as informações sobre as “Atividades do São Pedro desde 1968”, publicadas no verso dos programas dos espetáculos levados em suas duas salas — o Teatro e o Studio —, consta que *Viva Olegário* é de autoria apenas de Luiz Carlos Cardoso, tendo sido montada em maio de 1977, sob a direção de Afonso Gentil; enquanto que no arquivo pessoal de Naum há, de fato, um texto em parceria com aqueles autores, sem data e com título diferente: *Alice Candura Pura, Pura*, seguido da anotação “comédia musical delirante e jocosa de Harpo, Meng e Marco”¹⁹⁶. Ainda assim, aquele registro jornalístico, devidamente esclarecido, é relevante por indicar que, antes de partir para sua própria escritura dramática, Naum de certa forma treinou, com outros jovens escritores, o ofício de expressar em palavras uma concepção cênica — que, como vimos, os procedimentos de criação coletiva do grupo Pod Minoga não favoreciam.

Entretanto, se quisermos puxar o fio da meada de uma literatura dramática particular, que permita a identificação de um trabalho autoral, é preciso colocar à margem eventuais co-autorias (embora sem perdê-las de vista) e delimitar a produção individual. Dessa forma, é possível localizar sua gênese e acompanhar sua evolução para, eventualmente, construir um panorama historiográfico, temático e estético que caracterize o conjunto dessa obra. Nessa perspectiva, podemos considerar que o primeiro texto teatral de Naum Alves de Souza é *Maratona*.

Escrita em 1976, a *Maratona* estreou no Studio São Pedro, em São Paulo, em 3 de agosto do ano seguinte. Naum também assinou a direção, a cenografia e os figurinos — estes, com Anna Frida. No elenco, os semi-profissionais Regina Wilke, vinda do Pod Minoga, e o bailarino J.C. (de José Carlos) Violla, que Naum conhecera em 1975, nos ensaios do show *Falso Brilhante*, de Elis Regina, e com quem inauguraria, a partir daqui, uma parceria pelos próximos dez anos. No palco, costurando cenas da vida de um casal desde a infância até a idade adulta, as personagens literalmente corriam, na direção de um objetivo que vai se esgarçando até não se saber mais qual é. Uma “voz gravada” provoca a dupla, logo no início do primeiro ato¹⁹⁷:

¹⁹⁵ Folha de S. Paulo, 2 ago. 1977. *Loucuras da classe média: realidade ou apenas teatro?*, Ilustrada, p.31.

¹⁹⁶ Cópia mecanográfica, s.d..

¹⁹⁷ Cópia mecanográfica da versão revista pelo autor em 1983, ano em que a peça foi reencenada no Teatro dos Quatro, Rio de Janeiro, sob direção de Milton Dobbin. Há cortes e trocas de palavras feitos à mão sobre o original datilografado. Ver **Anexos**.

VOZ: Por que vocês correm tanto?

ELE: Para construir o futuro.

ELA: Nós somos a esperança da pátria.

VOZ: Quem falou isso pra vocês?

ELE: Todo mundo sabe disso.

ELA: Está escrito em toda parte.

VOZ: Qual é a sua meta?

ELA: Para a frente e para o alto.

VOZ: Que significa isso, para a frente e para o alto? A felicidade?

A mesma VOZ volta a questioná-los, marcando passagens de tempo: “Já chegou o futuro?”, “Falta muito?”, na cena intitulada *Adolescência/Ginasianos*; “Será que já não passou da hora?”, quando os personagens, jovens adultos que experimentaram o amor e a frustração, correm mais devagar, perdendo o fôlego; “Contentes, realizados? É este, afinal, o futuro que perseguiam? Dever cumprido?”, no final, quando ambos, maduros, tornam-se estrelas da televisão e recitam clichês declaratórios à imprensa, típicos da cultura das celebridades.

Como nota Alberto Guzik no prefácio à coletânea de treze peças de Naum publicada em Portugal¹⁹⁸, já havia, em *Maratona*, sinais que apontavam um caminho tanto temático quanto estilístico que se alongaria por quase 30 anos de escritura dramática. Desde então as crueldades de infância, as atrapalhões da juventude, os ressentimentos na vida adulta e o abandono na velhice seriam reiteradamente retomados pelo autor, em maior ou menor grau. Além deste aspecto, definidor do estilo de Naum sob o ponto de vista do campo temático, já em *Maratona* se verificava a formatação fragmentada, numa sucessão de cenas completas em si mesmas, sem relação direta de causa e consequência, que em muitos momentos lembra a técnica de edição cinematográfica — sobretudo na bela sequência que mixa discursos dos “oradores” ao “baile de formatura”, ao final do primeiro ato¹⁹⁹.

Embora com público reduzido, a peça ficou cinco meses em cartaz. Por *Maratona*, Naum receberia da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) o prêmio de autor-revelação de 1977. Ainda assim, e como é natural ocorrer com estreantes, os críticos de teatro encontraram pontos fortes e pontos fracos nessa estréia. Sob o título de *Uma promessa de grande texto, cumprida pela metade*, o comentário de Sábato Magaldi sobre esse “grande texto falhado” foi franco e direto:

Quando terminou a primeira parte (...), eu imaginava que talvez estivéssemos diante de uma das obras-primas da dramaturgia brasileira contemporânea. Ao fim do espetáculo, eu lamentava que

¹⁹⁸ A condição humana segundo o teatro de Naum Alves de Souza. In: SOUZA, Naum Alves de. *Teatro*. Coimbra: Cena Lusófona, 2005, p. 15.

¹⁹⁹ Ver Anexos.

Naum Alves de Souza não tivesse conseguido ordenar melhor suas idéias (...). Não me lembro de outro autor brasileiro que recriasse tão bem as primeiras idades do homem, sem falseá-las pela inserção de uma discutível perspectiva adulta. (...) ao passar para a análise, com as personagens adultas, ele se perde inteiramente.²⁰⁰

No mesmo artigo, Magaldi também apontou problemas na encenação:

Como diretor, Naum não mostra a mesma inventividade de suas outras funções, sobretudo no campo das artes plásticas. (...) nota-se uma preocupação excessiva de trocar a todo momento a roupa dos atores, o que, além de poluir visualmente a cena, incide ainda em gratuidade.

A crítica foi lida atentamente pelo criticado. Tanto que trechos do artigo de Magaldi (editados em sua porção favorável) foram incluídos em um folheto distribuído durante a temporada, ao lado dos elogios publicados por Ilka Marinho Zanotto em *O Estado de S. Paulo* de 11 de agosto de 1977, como “prodígios de observação psicológica” e “saldo altamente positivo”²⁰¹. À primeira vista, o folheto tinha objetivo promocional, pois indicava os horários das sessões, os preços dos ingressos e a ficha técnica, além de anunciar: “ATENÇÃO: Cada ingresso dá direito, grátis, ao livro DIFICULDADES DO AMOR, de Flávio Gikowate.”. No entanto, a intenção daquelas quatro paginetas de papel tosco parece ter sido outra, pois Naum fez questão de escrever já na página de rosto:

Em MARATONA eu quis falar de nossa infância, nossa adolescência, nossa geração nos tempos de agora. Todos se identificam, riem ou choram se lembrando dos tempos passados. E os de agora? Tenho visto todos os dias as mais variadas reações: uns falam que gostaram mais da primeira parte, outros da segunda, outros furiosos e incomodados, muitos apaixonados, emocionados, aplaudindo de pé. Quando vejo que não fizemos apenas uma coisa a mais, que ninguém sai indiferente, fico feliz e agradecido à equipe e ao público que, ao fim do espetáculo, ficou do nosso lado. Quem não gostar, que escreva e monte sua própria peça, como quiser e achar certo. É preciso ter coragem. Ou inconsciência... Eu me lembro de ter visto trabalhos de interpretação ou direção ou mesmo ter lido textos de pessoas que atualmente são críticos e escrevem nos jornais e revistas coisas medonhas a nosso respeito. Curiosamente, quase todos arquivaram a chave os seus passados. Mas eu me lembro.

Carinhosamente
NAUM ALVES DE SOUZA

²⁰⁰ Jornal da Tarde, 13 ago. 1977. Divirta-se, p. 13. É interessante notar que o mesmo problema detectado por Magaldi em 1977 foi apontado por Macksen Luiz seis anos depois, por ocasião da montagem carioca, a despeito das mudanças feitas no texto por Naum: “Como qualquer primeiro texto, *Maratona* é um tanto desigual como dramaturgia”. Jornal do Brasil, 24 jun. 1983. *A ciranda vital*. Caderno B, p.7.

²⁰¹ Todos os programas de teatro citados nesta dissertação foram encontrados na biblioteca do Museu Lasar Segall, São Paulo.

E não se satisfaz com este desabafo. Nas páginas seguintes, Naum incluiu outros dois textos, sob os títulos *Observação do autor* e *Os que picharam*, que na verdade somam um só, dada a relação de continuidade entre o segundo e o primeiro. Embora longo, vale a pena reproduzi-lo aqui. Não fosse pelo testemunho do assombro de um escritor iniciante ao se deparar com a recepção da imprensa, principalmente por algumas passagens denunciadoras de seu processo de gestação como autor de teatro, incluindo aí o anúncio de elementos temáticos de sua futura produção dramatúrgica, como veremos mais adiante. Por enquanto, voltemos ao folheto de 1977:

OBSERVAÇÃO DO AUTOR – Procurando respeitar pontos de vista de profissionais responsáveis, sérios e que gostam de sua função, que sempre mostraram amor ao teatro (porque alguns não gostam, têm preguiça e já vão aos espetáculos dispostos a não gostar e a aprovar somente o já aprovado, massacrando e desanimando grupos que ainda precisam de tempo para crescer), baseado em reações e depoimentos de pessoas que falaram exatamente o contrário, tomo a liberdade de discordar dos críticos quanto à segunda parte do espetáculo, motivo de muita discussão.

OS QUE PICHARAM – Dois críticos, um do Jornal da Semana, cuja celebridade lhe permite (ou o jornal tem medo de perdê-lo, tal a excelência) assinar apenas as iniciais, e um certo senhor, o José Arrabal (de semelhança com o outro apenas no sobrenome e na aparência de “pinguim de enfeitar geladeira”), falaram o diabo. Os dois falaram que a peça é chorona e cheia de auto-comiseração pela classe teatral. Não sei se os dois indivíduos participam da dita classe ou qual classe será a deles que lhes permite tanta euforia, esperança e força. Sugiro aos dois religiões tipo Seicho-No-Iê, que distribuem sorrisos e mensagens positivas. Um bom campo para o Sr. Arrabal empregar suas emboloradas palavras, de antiguidade tão recente. Citei, honestamente, apenas as que esse moço escreveu e não farei como ele que me atribui coisas como: pessoas “tão sofridas”, tão “mal realizadas”, “sujos erros do passado”, “dessa gente tão perdida”, “próprias mazelas”. Eu me mataria se tivesse escrito tais coisas. E também, se tivesse escrito as seguintes: **cosmogonia crítica idealista e utópica** (cruzes: ai que saudades que eu tenho dos recreios e dos pátios onde tanto discutíamos e tão pouco fazíamos); **mais matreiro que sincero** (não parece redação de fábulas de raposas matreiras e cordeiros sinceros?); **comiseração e autocomiseração** (um festival, pela quantidade. Que moço amargo, impiedoso! De amarga, chega a vida, Sr. Arrabal!) E um conselho: o melhor é o senhor nunca escrever um texto de teatro porque com essa linguagem o público dorme ou vai embora. Se o senhor está tão em desacordo com o teatro brasileiro, tão cheio de “autocomiseração”, escreva sobre outros assuntos: astronautas, pílulas, mini-saia, pílula anticoncepcional, assuntos de modernidade contemporânea à sua linguagem. Uma pergunta: qual o caminho que nós autores, atores, compositores, devemos seguir? Mas responda de maneira clara, não em forma de peça, pelo amor que tem a Deus e aos seus familiares e amigos queridos. Uma peça escrita pela sua confusa pena seria de uma chatice insuportável. A propósito de Arrabais, em respeito e memória às peças anteriores, prefiro o Sr. Fernando Arrabal, nascido em terras de Espanha. E agora, uma última pergunta: porque **UTOPIA**? problemas com a língua portuguesa ou foi feita uma revisão de conceitos em tal palavra?

Venham ver, pessoalmente, **MARATONA**. Poderão gostar, detestar, rir, chorar, odiar e ter “comiseração” pela classe teatral. E juro que ficarão até o final. E mandarão, conosco, o Sr. Arrabal e o outro das iniciais, lamber sabão.

Sem comiseração.²⁰²

É no mínimo surpreendente que, aos 35 anos de idade, vindo de experiências sempre bem sucedidas como cenógrafo e figurinista, e de certo já familiarizado com os diferentes graus de profissionalismo do jornalismo cultural brasileiro, Naum tenha sido tão resistente à crítica logo de saída. Talvez estivesse com melindres de artista — mas esse tipo de interpretação não cabe aqui. Do folheto zangado de *Maratona*, o que nos pode ser útil, para conhecer o início de sua trajetória dramática, são alguns aspectos relevantes que, conscientemente ou não (provavelmente não), Naum deixou transpirar em seu texto-manifesto.

Há, por exemplo, em estado de latência, o mote de *A Aurora da Minha Vida*, peça que estrearia quatro anos depois (1981), na passagem “ai que saudades que eu tenho dos recreios e dos pátios onde tanto discutíamos e tão pouco fazíamos”. Seja por evocar o ambiente escolar, seja por remeter ao poema *Meus Oito Anos* (1859), de Casimiro de Abreu, que daria título à peça — “Oh! Que saudades que tenho / Da aurora da minha vida / Da minha infância querida / Que os anos não trazem mais!” —, a frase já revela a motivação temática daquele que seria seu maior êxito como dramaturgo²⁰³.

Há, também, referências irônicas à religião, outra presença temática que seria recorrente no conjunto dramatológico de Naum, com maior ênfase em *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão* (1984) e *Strippers* (1997) e *Ilmo. Sr.* (2003). Há, ainda, o desprezo pelas instâncias que, mal ou bem, dialogam com a produção cultural — incluída aí a crítica teatral, ou parte dela, alvo do ataque do folheto de *Maratona* — e que Naum debulharia vigorosamente em *Ódio a Mozart*, escrita e reescrita entre 1991 e 2004, com tamanho deboche que não admira a peça permanecer inédita até hoje.

Entretanto, no desafoço daquele folheto há, sobretudo, sinais de que o dramaturgo estreante de alguma forma se sentiu desafiado a refletir sobre a dificuldade de *escrever* dramaturgia. A pergunta “qual o caminho que nós autores, atores, compositores, devemos seguir?” é tão repentina e desabrida que não soa a protesto: parece, de fato, uma pergunta. A frase seguinte, “Mas responda de maneira clara, não em forma de peça”, chega mesmo a traí-

²⁰² Grifos do autor. Passados 30 anos desde então, em entrevista para esta pesquisa Naum comprovou que ainda se aborrece com os comentários desfavoráveis da imprensa: “Crítica ruim é ruim, não adianta.”

²⁰³ A mais recente montagem profissional de *A Aurora da Minha Vida*, encenada em 2004 no Teatro Leblon, no Rio de Janeiro, também foi apresentada nos dias 26 e 27 de março de 2004 no 13º Festival de Teatro de Curitiba, sob direção do autor.

lo, dando margem a entender que ele era, sim, capaz de reconhecer o risco de um autor se perder pelo caminho e desperdiçar boas oportunidades criativas, como escreveu Magaldi. Estaria Naum fazendo a pergunta a si mesmo, como quem subitamente toma consciência de que toda escritura requer alguma prática e habilidade, e que era preciso buscar o domínio sobre a carpintaria dramática para poder dizer o que tinha a dizer?

Anos depois, o próprio autor concordaria que *Maratona* é um texto imaturo²⁰⁴; sequer incluiu essa peça em sua coletânea. Tal constatação, porém, se deu ao longo do tempo, pois a cronologia dos fatos sugere que, depois de estrear como autor de teatro, Naum iniciou uma jornada de descoberta do fazer dramático. E que, antes de voltar à cena com um novo texto, passou por uma experiência-chave em seu processo de maturação como escritor.

3.2 No Natal a Gente Vem te Buscar

Em 1978 Naum Alves de Souza assinou, em co-autoria, dois roteiros de espetáculos de teatro-dança. Ainda que esses trabalhos não se encaixem rigorosamente no conjunto dramático de Naum Alves de Souza, é importante mencioná-los aqui porque parecem conter o valor da experimentação: no confronto entre o fazer de um e de outro, é bem possível que Naum tenha encontrado o meio de aprimorar sua técnica dramática e dar o salto de qualidade que apresentaria em seguida. Pois ambos foram encenados no mesmo local, contaram com talentosos bailarinos-atores, mas impressiona a diferença de estrutura²⁰⁵ entre os dois textos-base.

Depois do Arco-Íris, com roteiro de Naum e diálogos do jornalista Alberto Guzik, fez curta temporada no Galpão do Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, com elenco formado por Alexandra Corrêa, Artelino, Cristina Brandini e J.C. Violla. Naum fez a direção, a cenografia — tendo Regina Wilke como assistente em ambas as tarefas — e os figurinos. No programa, ele explica (e, de novo, provoca):

DEPOIS DO ARCO-ÍRIS, que também se chama POR GENTILEZA, NÃO O ACORDEM..., que quase se chamou ALÉM DO ARCO-ÍRIS ou ALÉM DO HORIZONTE, OVER THE RAINBOW e muitos outros nomes, é a primeira realização de um combinado que Alberto e eu fizemos em 1964. Naquele ano um dia

²⁰⁴ Em entrevista a Heloísa Araújo de Pereira, Naum declarou: “As pessoas gostavam do primeiro ato, mas quase ninguém gostava do segundo. Eu mesmo, quando reli o texto da peça há pouco tempo, achei que ela tem coisas demais”. *Jornal da Tarde*, 3 jul. 1981. E Naum continua mostrando que não é só o cenógrafo, *Divirta-se*, p. 14. Em entrevista para esta pesquisa, fez a seguinte crítica sobre o segundo ato de *Maratona*: “Dá impressão de que eu queria fazer aquele filme, *Crepúsculo dos Deuses* [de Billy Wilder, 1950], sem ter vivido ainda. Eu era muito, muito imaturo.”

²⁰⁵ Nos termos colocados por Patrice Pavis, “estrutura indica que as partes constituintes do sistema são organizadas segundo um arranjo que produz o sentido do todo.” *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (org.). São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 149.

falamos em jogral “Vamos fazer um trabalho juntos?” e daí nós fizemos e temos outros planos, novecentas idéias fervendo na cabeça. Este é um espetáculo de dança, texto, pantomima, fantasia. Gostem ou não, já vou avisando que nós, envolvidos com o trabalho, gostamos muito e muitas pessoas vão gostar e muitas não. Claro que só concordaremos com as que gostarem. Para os amigos um abraço, para os inimigos, votos de muita infelicidade e uma boa sacudida de ombros.

No mesmo impresso, Guzik foi mais sucinto: “A gente quer um jogo. Um jogo deve tentar o imprevisível, senão onde a graça? O melhor de tudo é sempre a decifração”. Pela leitura do texto²⁰⁶, a platéia teve, realmente, que lidar com um jogo de adivinhação, pois não há nada além da proposição de um *leitmotiv* que não se completa. A fala inicial do personagem HOMEM — que termina com a pergunta: “Será que existe um jeito de sonhar só aquilo que a gente bem entender?” — serve de prólogo para uma série algo descosturada de cenas habitadas ora por um casal de velhos, ora por um casal de jovens, todos visitados por anjos, borboletas, a “Morte” e até uma vedete. Subitamente, o cenário idílico e idealizado se torna tenso. Os casais se desentendem, uma criança morre, todos morrem, não se sabe de que ou por quê. O sonho, fosse ele qual fosse, acabava por aí.

Já o texto-base do outro espetáculo de teatro-dança, *Margarida Margô do Meio-Fio*, encenado no mesmo Galpão do Teatro Ruth Escobar em janeiro de 1978, apresenta uma admirável coerência interna. Concebido a partir de um projeto da bailarina e atriz Clarisse Abujamra, que passou cerca de seis meses gravando depoimentos de “margaridas” (apelido dado, na época, às varredoras das ruas da cidade de São Paulo), o espetáculo foi-se arredondando durante os ensaios²⁰⁷. No pôster-programa do espetáculo, Naum atesta: “Ela já estava com uma idéia e o roteiro básico. Combinamos e começou o trabalho. Fizemos e refizemos roteiros”. Novamente Naum assinou a direção e a cenografia, enquanto Clarisse, além de interpretar a personagem-título, criou a própria coreografia.

A temporada, curtíssima, foi um fiasco de público²⁰⁸. Sábado Magaldi mais uma vez lamentou uma boa oportunidade perdida, escrevendo que

o roteiro (...) tende à simplificação e não consegue oferecer uma imagem muito orgânica. O potencial dramático não está explorado até as últimas consequências²⁰⁹

²⁰⁶ Cópia mecanográfica, com anotações do autor sobre o original datilografado, provavelmente para o trabalho de direção, s.d..

²⁰⁷ Em entrevista concedida para esta pesquisa em 26 de julho de 2006, em São Paulo, Clarisse Abujamra contou: “Eu tinha tudo aquilo, mas precisava de um diretor. A partir de um ponto, não tinha mais o que era meu e o que era do Naum, o roteiro era nosso. E Naum deu sonho a *Margarida Margô*, tirou um pouco da aspereza da minha matéria-prima crua. Inclusive fez uma adaptação de um poema de Brecht, *Jenny dos Piratas*, para o final”.

²⁰⁸ Segundo Clarisse Abujamra: “Com exceção de uma apresentação especial para 370 ‘margaridas’, havia noites em que tínhamos apenas seis, sete pessoas na platéia. E aplaudindo de pé! Mas não ficamos mais do que um mês em cartaz. Era um espetáculo lindo, mas teatro tem isso: o imponderável”. Na entrevista citada.

²⁰⁹ Jornal da Tarde, 9 fev. 1978. *Uma imagem simplificada da rotina das Margaridas*. Divirta-se, p. 14.

No entanto, independentemente do resultado de bilheteria ou da avaliação da crítica, o roteiro de *Margarida Margô*²¹⁰ revela uma construção dramatúrgica que contrasta enormemente com *Depois do Arco-Íris* quanto à estrutura, por pelo menos duas razões. A primeira é que *Margarida Margô* pretende algo aparentemente simples: descrever o cotidiano agri-doce de uma única personagem, ainda que ela represente todo um estrato social. Como se trata de um espetáculo-solo, o texto-base prevê o diálogo da heroína com personagens sugeridos por efeitos sonoros, pela mímica ou por meio de pouquíssimas falas que respondem a falas prováveis. Aqui ainda persiste uma “voz gravada” para marcar situações, como a do chefe das varredoras, de um repórter, de outras margaridas da vida real. Mas o foco da cena está na personagem presentificada, que alinhava todo o espetáculo e tem pouco mais do que uma vassoura e um carrinho de lixo, entre os objetos cênicos, para evoluir no palco. Se à “condensação temática corresponde uma condensação formal”, como assinala Szondi²¹¹, a escritura deste roteiro teria, necessariamente, que ser enxuta — e, por isso mesmo, com grandes possibilidades de ser mais certa. Não por acaso, *Margarida Margô* tem apenas oito páginas, quase metade das quinze de *Depois do Arco-Íris*.

A outra razão que contribui para a qualidade de *Margarida Margô*, no que diz respeito à urdidura do roteiro, é que ela se aproxima da técnica do drama de estações²¹². Esta linguagem cênica, nos moldes apresentados por Strindberg em *Rumo a Damasco* (1898), atende eficientemente a uma raiz temática que atravessa o século XX, “a imagem do indivíduo isolado”²¹³ de que fala Szondi; que não é outra senão a cicatriz de *Margarida Margô* e, ainda, aquela que marcaria toda a dramaturgia de Naum Alves de Souza, numa relação forma/conteúdo que se tornaria característica de sua obra. Se antes Naum podia desviar-se do fio condutor, como ocorreu em *Maratona*, ou aspergir cenas e personagens de modo um tanto aleatório, como em *Depois do Arco-Íris*, com *Margarida Margô* Naum teve ao menos a oportunidade de observar a unidade que é propiciada por uma maior organização interna do texto, dando-lhe, enfim, um sentido.

É difícil saber se as lições tiradas da experiência de criar *Margarida Margô* foram absorvidas conscientemente pelo autor. Ele mesmo costuma repetir que aprendeu “fazendo”, bastando-se com esta explicação. Mas é pouco provável que tenha sido por sorte, obra do

²¹⁰ Cópia mecanográfica, s.d..

²¹¹ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 142.

²¹² Também chamado “drama de estação”, este formato dramatúrgico dispõe uma série de momentos (ou quadros) que se sucedem e cujo elo de ligação costuma ser um único personagem. *Ladrões de Bicicleta* (1948), filme de Vittorio de Sica, é um bom exemplo de drama de estações. A origem do nome remonta à Idade Média, quando as dramatizações religiosas descenderam do altar das igrejas para ganhar o espaço público de cidades e aldeias, especialmente no Natal, que nos legou a tradição do “presépio vivo”, e na Páscoa, com a representação da Paixão de Cristo. Segundo Margot Berthold: “Em locais especialmente preparados, erguiam-se plataformas e tabladros de madeira, *tableaux vivants* [quadros vivos] eram carregados em procissões e encenados em estações predeterminadas”. In: *História mundial do teatro*. Trad. Clóvis Garcia et al. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 185.

²¹³ Op. cit., p. 123.

acaso ou mera coincidência que, no trabalho seguinte, Naum Alves de Souza veio a público para se colocar entre os mais importantes dramaturgos do teatro brasileiro surgidos na época.

Em *No Natal a Gente Vem Te Buscar* (1979), uma solteirona abre o álbum de retratos da família, durante uma viagem de trem, e inicia outra viagem: pela memória, pelas relações familiares opressivas e pelo baú de medos e preconceitos do passado que a levaram a se tornar apenas uma pessoa que está sobrando. Quem, na platéia, não poderia identificar nesta sinopse uma situação dolorosamente conhecida, concreta? A intenção parece ter sido exatamente esta, pois no rascunho do programa de sua segunda peça teatral Naum Alves de Souza oferece:

Esta peça é dedicada às pessoas relacionadas abaixo e a todas as que se sentirem retratadas ou que têm um irmão, um primo, um parente, um tio, um avô (e suas versões femininas) “muito parecido com alguém dessa família.”

Talvez prevendo que tamanha identificação permitiria supor que ela se dava já a partir do próprio autor, no mesmo rascunho Naum colocou a advertência:

Tudo nesta peça foi inventado. Ela é baseada em incidentes nunca acontecidos na família de ninguém. Tudo é fruto da imaginação do autor.

Como a contradição é evidente — afinal, “incidentes nunca acontecidos” não podem servir de base para coisa alguma —, restou a dúvida se Naum fez ironia ou pretendia precaver-se contra possíveis indagações sobre sua vida privada. Entretanto, se nos lembrarmos da máxima de que “não se deve escrever sobre o que não se conhece”²¹⁴ (como avisa Gabriel García Márquez); de que “não pode haver imaginação sem lembrança”²¹⁵ (como escreve Cecília Almeida Salles); e de que Naum incluiu este drama no “Ciclo Memorialista” de sua coletânea, podemos concluir que qualquer eventual observação pessoal — de perto ou à distância, aqui não importa — apenas colaborou para a eleição de um tema e para a construção de uma personagem muito bem definidos; o que, como vimos, favorece a estruturação da escritura e a unidade da obra.

Além disso, já no texto Naum indica claramente a linha a ser seguida pela encenação, por meio de um procedimento que viria a utilizar em peças futuras. Ao fixar uma atriz para viver a protagonista, identificada apenas como SOLTEIRONA, e distribuir treze personagens

²¹⁴ *Como contar um conto*. Trad. Eric Nepomuceno. Niterói: Casa Jorge Editorial, 1996, p. 206.

²¹⁵ *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006, p. 71.

entre os três atores restantes²¹⁶, Naum lançou mão de elementos do célebre Sistema Coringa, inaugurado por Augusto Boal em *Arena Conta Zumbi* (1965) e reverberado em *Arena Conta Tiradentes* (1967), espetáculos a que Naum assistiu com grande interesse. Dessa maneira, conseguia trabalhar com elenco reduzido, provocar uma relação mais crítica entre espectador e personagens em cena (quando as particularidades de um se dissolvem nas potencialidades de qualquer um) e, afinal, permitir uma extraordinária agilidade ao seu já característico estilo de narrar, via sucessão de cenas completas e isoladas. Sobretudo, ao cumprir a função protagônica do método de Boal e produzir identificação emocional, a personagem principal de *No Natal* — a SOLTEIRONA — é quem mantém o fio condutor²¹⁷. Em nenhum momento, apesar dos saltos no tempo e no espaço, o leitor ou espectador se esquece do que se trata. Em nenhum momento o autor “se perde”, como ocorrera em *Maratona*.

Outro aspecto importante que alavanca a eficiência teatral de *No Natal a Gente Vem te Buscar* é a comicidade provocada pelos clichês das relações familiares, colocados em falas e atitudes das personagens, em que lateja um punhado de rancores encapados pelo código do ritual interpessoal do universo pequeno-burguês. Como assinala Henri Bergson,

o lado cerimonioso da vida social deverá, pois, conter uma comicidade latente, que só precisará de uma oportunidade para vir à luz. (...) Para que uma cerimônia se torne cômica, basta que nossa atenção se concentre no que ela tem de cerimonioso, e que desprezemos sua matéria, como dizem os filósofos, para só pensar em sua forma. (...) Assim que esquecemos a seriedade do objeto de uma solenidade ou de uma cerimônia, os que tomam parte dela produzem em nós efeito de marionetes. Sua mobilidade se rege pela imobilidade de uma fórmula.²¹⁸

No caso de *No Natal*, a oportunidade a que se refere Bergson é justamente a reconstrução de situações domésticas para os embates travados entre as personagens, seja nas brincadeiras pouco inocentes de infância (que o autor já havia colocado em *Maratona*), nas disputas verbais da adolescência (replicando o *stablishment* social, político e religioso, também presente em sua primeira peça), nas cobranças da fase adulta ou no ressentimento que domina a velhice, explicitados nos retalhos de memória da SOLTEIRONA. Além disso, ao inserir diálogos risíveis em situações mais afeitas ao drama, Naum produziu a mistura que, à época, já originara uma nova nomenclatura de gênero dramatúrgico — a

²¹⁶ A rubrica se mantém na versão da peça revista pelo autor em 2004, para a publicação de sua coletânea: “Nota: Exceto a ‘Solteirona’, papel feito pela mesma atriz, os outros são assim distribuídos: o ator que faz o ‘primo’, faz o ‘último homem’ na viagem; o que faz o ‘irmão’, faz o ‘pai’ e o ‘1º homem’ na viagem; a atriz que faz a ‘tia’, faz a ‘irmã’, a ‘mãe’ e a ‘mulher espírita’ na viagem.” In: SOUZA, Naum Alves de. Op. cit., p.55.

²¹⁷ Para uma análise do aproveitamento que Naum faz de elementos constitutivos do Sistema Coringa, e suas conseqüências dramatúrgicas, ver **Conclusão: A aurora do autor**.

²¹⁸ *O riso – ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 33-34.

comédia dramática²¹⁹ — enveredando, muitas vezes, pelo humor negro. Evidentemente, foi um sucesso.

No Natal fez-se na progressiva propaganda boca-a-boca desde que estreou, no início de agosto de 1979, na Sala Guiomar Novaes do Auditório MEC-Funarte, em São Paulo, ficando seis meses em cartaz. A montagem contou, novamente, com direção e cenografia do próprio autor, e figurinos desenhados por Leda Senise. No elenco, Alexandra Corrêa, Isa Kopelman (no papel da protagonista), J.C. Violla e Paulo Giandaglia, depois substituído por Roberto Arduin. E, fato inédito na carreira de Naum até então, em seguida a peça foi levada no Rio de Janeiro, estreando em outubro de 1980 no Teatro Gláucio Gil. Com produção de Marieta Severo (que também fez o papel principal), a montagem contava ainda com os atores Analu Prestes, Mário Borges e Rodrigo Santiago; e fez mais sucesso que em São Paulo, numa temporada que se estendeu até o final de julho de 1981, encerrando-se numa sessão especial, no Teatro João Caetano, para cerca de 1.800 pessoas.

Entre uma e outra encenação de sua segunda peça, Naum fez ajustes no texto, o que demonstra uma disposição maior do autor para “jogar fora”, cortar diálogos, eliminar cenas inteiras. Na primeira publicação da peça em livro, ele informa:

A primeira versão de “NO NATAL A GENTE VEM TE BUSCAR”, encenada em São Paulo, teve seu texto terminado num sábado, em 14 de abril de 1979. A segunda versão, montada no Rio de Janeiro, com cortes gerais, espontâneos, teve seu texto terminado na madrugada de um sábado, em 27 de setembro de 1980.²²⁰

Pela autoria e pela direção, Naum recebeu o prêmio Molière de 1979; o da APCA de 1979, pela cenografia; e o Mambembe de melhor autor de 1980. A APCA também premiou Leda Senise pelos figurinos e Marcelo Kujawski pela iluminação. Em 1979, Isa Kopelman levou o Mambembe de melhor atriz. Em 1980, Marieta Severo recebeu o Mambembe e o Molière na mesma categoria. Marieta ganhou mais: um *turning point* que a colocaria entre as grandes atrizes do teatro brasileiro²²¹.

Desta vez, os comentários publicados nos cadernos culturais foram francamente favoráveis. Sábado Magaldi abriu seu artigo com ares de notícia:

²¹⁹ Embora não conste de obras sobre teoria teatral, a expressão “comédia dramática” é de uso comum para identificar a dramaturgia em que são combinados momentos graves e risíveis, com prevalência do humor.

²²⁰ SOUZA, Naum Alves de. *No Natal a gente vem te buscar*. São Paulo: MG Editores Associados, 1983, p.20.

²²¹ Sob o título *O triunfo de Marieta*, uma matéria da revista *Veja* comenta que só com este espetáculo a atriz deixou de ser “a mulher de uma celebridade”, o compositor Chico Buarque de Hollanda, apesar de já ter 17 anos de carreira. *Veja*, 25 mar. 1981, p.109. Na mesma publicação, anos depois, Marieta reconheceria: “Naum foi o encontro profissional mais importante da minha vida”. *Veja*, 21 mar. 1984, *Naum rouba a cena*, p. 16.

Naum Alves de Souza está se firmando como uma das personalidades jovens mais ricas do nosso teatro.²²²

Ilka Marinho Zanotto também notou a evolução do autor:

A nova obra de Naum Alves de Souza representa esplêndido salto qualitativo na já importante contribuição do artista e um marco de criatividade no panorama do teatro atual.²²³

Por ocasião da temporada carioca, o crítico Claudio Bojunga elogiou a habilidade de Naum no uso da palavra:

Os diálogos, que sabiamente evitam vôos altos, fluem com uma naturalidade algodoada, com uma credibilidade que faz desse espetáculo uma antinovela.²²⁴

Yan Michalski reconheceu que “poucos artistas de teatro explodiram ultimamente no Rio com o mesmo impacto que Naum Alves de Souza”²²⁵; e, na crítica da semana seguinte, atento à rica camada de subtexto contida no diálogos e no gestual exibido na encenação, pontuou aspectos temáticos e formais que lhe permitiram chegar a uma identificação de ordem estética:

No Natal... talvez seja, antes de tudo, uma peça sobre a educação. (...) O que nos é mostrado são os frutos de uma má educação, em forma de pequenos rituais do cotidiano – da infância, da adolescência, da idade adulta e da velhice – sobre cujo significado e razão de ser tragicamente ninguém se questiona. Todos foram desde sempre condicionados a cumpri-los mecanicamente; e a obediência cega a esse condicionamento tem de ser paga com nada menos do que o sufocamento ou a morte — morte morrida ou morte em vida, não importa. (...) E se no segundo ato a pungência explode de maneira incômoda — incomodando para valer o espectador, que custa a aceitar, após tanta alegria, tamanho sofrimento — ela não chega a adquirir dimensão trágica, e permanece na linha de uma crônica meio serena, meio melancólica. Isto porque o autor tem uma qualidade rara na dramaturgia brasileira: a do **understatement**, da capacidade de dizer explicitamente pouco para insinuar muito.²²⁶

Mas, segundo a imprensa, se Naum progredira como dramaturgo, ainda havia o que avançar. Na mesma crítica Michalski ponderou que “os trechos menos satisfatórios da obra são aqueles, raros, em que a narrativa se torna explícita ou repetitiva”. Embora reconhecendo

²²² Jornal da tarde, 4 ago. 1979. *Um quadro familiar brasileiro, com muita argúcia*. Divirta-se, p. 12.

²²³ O Estado de S. Paulo, 15 ago. 1979. *O cotidiano vivido na sua sutileza e força poética*, p. 21.

²²⁴ Veja, 15 out. 1980. *Belo álbum*, p. 124. Na comparação, Bojunga refere-se à novela de televisão.

²²⁵ Jornal do Brasil, 3 out. 1980. *Cenógrafo é autor*, Caderno B, p. 11.

²²⁶ Jornal do Brasil, 11 out. 1980. *Pequenos rituais de um Natal que não virá*. Caderno B, p. 2. Grifos do autor.

virtudes no texto, e que “não é cômodo fazer restrições a um espetáculo realizado com empenho e senso profissional”, Jefferson Del Rios evocou autores e cineastas para objetar:

O seu azar, ou o seu limite, é o de abordar um assunto exaustivamente explorado no romance, no teatro e no cinema (...) numa linha intimista-subjetiva que não consegue assegurar grande interesse além do primeiro ato.²²⁷

Magaldi, porém, entendeu que os problemas de urdidura da segunda peça teatral de Naum Alves de Souza pertenciam ao processo de amadurecimento dramatúrgico do autor, que estaria em andamento:

As falhas de **No Natal** não me preocupam: nascem antes do excesso do que da carência. Naum não é um criador de inspiração rala. Seus defeitos vêm da abundância, do desejo de aproveitar tudo que lhe passa pela cabeça. Quando o mal se resume a isso, a corrigenda torna-se fácil. Um domínio da técnica teatral, que a disciplina e o tempo trazem, vai aparar as arestas e produzir um texto perfeito. Porque o talento de ficcionista — o que é de fato precioso — Naum exibe de forma inconfundível.²²⁸

Em 1990, quando a peça voltou a ser encenada em São Paulo, com Lucélia Santos no papel da SOLTEIRONA, o diretor João Albano já considerava *No Natal a Gente Vem te Buscar* “um clássico brasileiro”²²⁹. Mas a corrigenda prevista por Magaldi se revelaria muito antes, quando Naum Alves de Souza pôs em cena seu texto mais bem elogiado e reencenado.

3.3 A Aurora da Minha Vida

No começo de julho de 1981, o pequeno palco do Teatro do Bixiga, em São Paulo, foi tomado por quatro velhos bancos escolares, uma mesa, uma cadeira, um quadro-negro e oito atores (Cristina Pereira, Eliane Giardini, Isa Kopelman, J.C. Violla, Maria do Carmo Sodré, Paulo Betti, Ricardo Arduin e Tacus, apelido de Dionísio Jacob) que se encarregavam de nada menos

²²⁷ Folha de S. Paulo, 30 ago. 1979, *Poema da solidão fechado por quatro paredes*, p. 37.

²²⁸ Jornal da Tarde, 4 ago. 1979. Op. cit.

²²⁹ Apud GOES, Marta. *A radiografia da família*. O Estado de S. Paulo, 20 set. 1990. Caderno 2, p.1. Sob direção de Naum, *No Natal* re-estreou em 26 de março de 2008 no Teatro Leblon, Rio de Janeiro, com Cláudia Jimenez no papel da SOLTEIRONA. Sobre esta recente encenação, a crítica Barbara Heliodora escreveu no jornal *O Globo*: “Naum Alves de Souza é o memorialista genérico de um Brasil que vai ficando distante, mas é reconhecível para todos os brasileiros. Os quadros que ele pinta com seu teatro provocam no espectador, tenha ou não conhecido aquele universo, uma forte reação emocional, nascida da identificação com raízes comuns. (...) Passados quase 30 anos, “No Natal a gente vem te buscar” continua a ser um retrato tão nostálgico quanto implacável de nossa história cultural; um retrato que merece muito ser visto.” *No Natal a gente vem te buscar é tão bom quanto o espetáculo de 1979*. O Globo Online. Disponível em http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2008/03/29/teatro_critica_no_natal_gente_vem_te_buscar_tao_bom_quanto_espetaculo_de_1979-426600143.asp> Acesso em 29 de março de 2008, 20h33.

que 34 personagens. Na recriação daquela sala de aula, a platéia podia acompanhar a torturante rotina de quatro meninos e quatro meninas desde o primeiro ano do “primário” até a formatura do “ginásio” — um período que, hoje, corresponde ao Ensino Fundamental. E lá vinham os hinos patrióticos, os poemas parnasianos, as broncas dos professores, brincadeiras, brigas, risadas, choros, perguntas, angústias, desaforos.

A Aurora da Minha Vida tinha ares de uma revista de humor negro, mas com uma tonalidade verde-amarela. Os figurinos, criados por Leda Senise, pareciam versões infantis de uniformes militares. A trilha sonora, resultado de uma ampla pesquisa do diretor musical, Samuel Kerr, ia de adocicadas canções em homenagem ao Dia das Mães a marchas ufanistas. Das frases disparadas nos diálogos à caracterização de cada tipo, tudo remetia à escola autoritária, à família autoritária e à reprodução, via crianças, de um sistema social tão autoritário quanto falido. Em pleno período da chamada abertura política do país, Naum Alves de Souza apresentava ao distinto público as franjas da repressão impregnada no cotidiano.

O público paulistano lotou o teatro ao longo de onze meses. No Rio de Janeiro, foram quase dois anos de temporada (mais exatamente, vinte meses) desde que o espetáculo estreou, em 19 de fevereiro de 1982, no Teatro Arena, com elenco formado por Analu Prestes, Carlos Gregório, Cidinha Milan, Marieta Severo, Mário Borges, Pedro Paulo Rangel, Roberto Arduin e Stela Freitas. Ambas as montagens foram dirigidas por Naum. Em 1983, a peça foi encenada no Canadá, pela Escola Nacional de Quebec. Em 1984, em Portugal, pelo Teatro Experimental de Cascais.

Os críticos também responderam positivamente. Na *Folha de S. Paulo*, Antonio Gonçalves Filho, remetendo à célebre fantasia autobiográfica de Federico Fellini, chamou a peça de “o *Amarcord* de Naum”²³⁰. Na revista *IstoÉ*, Carlos Amaral estendeu os elogios à direção “a *tempo giusto*, excelente no ritmo, exato no *timing*, coeso na exploração das marcas”²³¹. No *Jornal da Tarde*, Sábato Magaldi foi efusivo:

Ao realizar-se como cenógrafo, diretor e agora dramaturgo, Naum Alves de Souza vem emprestando ao palco uma sensibilidade muito particular, em que uma imaginação fora dos moldes convencionais se envolve sempre de secreta poesia. As qualidades, visíveis em **No Natal a Gente Vem te Buscar**, se confirmam em **A Aurora da Minha Vida**. (...) As personagens vibram pela teatralidade, pelo que funcionam nos quadros vivos, nos diálogos bem ritmados e atuantes. O interesse pela ação não esmorece em nenhum momento. Naum sabe dosar os efeitos dramáticos, sem perder de vista, permanentemente, a leveza cômica.²³²

²³⁰ Folha de S. Paulo, 12 jul.1981. O “*Amarcord*” de Naum, sem plumas e purpurina. Ilustrada, p. 43.

²³¹ IstoÉ, 8 jul. 1981. A escola risonha e crítica de Naum, p. 6.

²³² Jornal da Tarde, 18 jul. 1981. Uma crônica escolar, com toque de mestre. Divirta-se, p.11.

O crítico de *Veja*, Jairo Arco e Flexa, observou que a peça está “ambientada num tempo histórico deliberadamente impreciso, que tanto pode ser a década de 40 — a infância do autor — como a atual”. E disse mais:

Naum mostra-se um autor seguro de si o bastante para ser, aparentemente, pouco ousado. Nenhum personagem tem alguma grande tirada em cena e os recursos formais do espetáculo estão depurados ao extremo. Nisso, precisamente, reside sua atração.²³³

Qual a razão de *A Aurora da Minha Vida* ter empolgado tanta gente, da platéia às redações de jornais e revistas, e por tanto tempo?

Antes de mais nada, podemos apontar a unidade de espaço: o microcosmo do ambiente escolar, cuja abrangência é quase universal. E, ainda, o recorte no tempo: banhada por referências ao regime político totalitário, cuja ferida aberta na sociedade brasileira, de corte profundo, ainda permanecia em carne viva nos tempos de “abertura política”, a peça reforçava-se ainda mais por evocar uma memória compartilhada com a platéia. Quanto a este aspecto, Sábato Magaldi lembra que

A eficácia de uma obra sobre o público está intimamente ligada à sua contemporaneidade absoluta. As grandes épocas do teatro se fizeram com peças criadas no momento, na língua original da representação. Um autor de gênio escreve para ser ouvido, naquele instante, por um público ávido de reconhecer-se nos diálogos. Fugir dessa lei importa em trazer ao espetáculo outros valores, que não os da comunicação direta entre texto e platéia.²³⁴

O fato de *A Aurora* ser reencenada até os dias de hoje certamente deve-se muito mais por tratar de uma instância em que o indivíduo enfrenta a autoridade em espaço público, ainda que a dinâmica escolar tenha-se transformado sensivelmente ao longo dos últimos trinta anos (não por acaso, suas platéias atuais são praticamente formadas por jovens secundaristas) do que por remeter a um período histórico que, embora recente, é praticamente desconhecido das novas gerações em suas sutilezas transmitidas à vida cotidiana²³⁵. Lembrando que “toda memória coletiva tem por suporte um grupo limitado no espaço e no tempo”²³⁶, Maurice Halbwachz assinala que nosso entorno material leva ao mesmo tempo nossa marca e a dos outros:

²³³ *Veja*, 8 jul. 1981. *Um cristal no ar*, p. 106.

²³⁴ In: *Panorama do teatro brasileiro*, p. 11.

²³⁵ Em entrevista para esta pesquisa, Naum contou que, para a remontagem de 2004, teve de retirar do texto o segmento da “aula de canto orfeônico”, porque as jovens platéias atuais não fazem idéia do que venha a ser isso.

²³⁶ *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice/Editora Revista dos Tribunais, 1990, p. 86.

Na memória, as similitudes passam para o primeiro plano. O grupo, no momento em que considera seu passado, sente acertadamente que permaneceu o mesmo e toma consciência de sua identidade através do tempo. (...) A memória coletiva, ao contrário [*da História, que examina os grupos de fora, porque abrange uma duração bastante longa*], é o grupo visto de dentro, e durante um período que não ultrapassa a duração média da vida humana, que lhe é, freqüentemente, bem inferior. Ela apresenta ao grupo um quadro de si mesmo que, sem dúvida, se desenrola no tempo, já que se trata de ser passado, mas de tal maneira que ele se reconhece sempre dentro dessas imagens sucessivas. A memória coletiva é um quadro de analogias (...).²³⁷

Lida na perspectiva da escritura dramatúrgica de Naum, pode-se dizer que *A Aurora* depura o mote abordado no primeiro ato de *Maratona*, e o torna ainda mais agudo justamente por centrar-se inteiramente no universo infanto-juvenil, sobretudo quanto à linguagem e à exposição do ideário pequeno-burguês. Tematicamente, também é impossível deixar de lembrar o monólogo *Apareceu a Margarida* (1973), enorme sucesso de Roberto Athayde, em que a crise de poder explode na metáfora de uma professora em surto. A comédia de Naum, porém, segue um caminho diferente, e não menos brilhante. Em uma nota publicada na primeira edição da peça em livro, sob o título *Para evitar mal-entendidos ou Como foi escrito este texto*, o autor deixa claro que escreveu sobre um universo que conhecia bem²³⁸; mas o ponto de vista que prevalece em todo o entrecho é o do estudante, a começar pela experiência do próprio Naum:

A escola, eu acho que é sempre um reflexo do que os governos querem, né? A minha, escola pública, era getulista, nazi-facista: tinha aquela poesia patriótica, na aula de desenho tinha que desenhar a bandeira, na de música, cantar os hinos. Uma escola muito chata!²³⁹

Essa perspectiva dramatúrgica, sem dúvida alguma, por si só seria suficiente para provocar enorme identificação na platéia. No entanto — e este é o ponto principal no escopo desta pesquisa —, em *A Aurora da Minha Vida* a proposição temática só se completa plenamente graças à carpintaria utilizada por Naum, e que o crítico Yan Michalski chamou de “hábil artifício estrutural”²⁴⁰. Menos literatura do que expressão formal, *A Aurora* é mais uma prova veemente de que a qualidade artística e a eficiência de um texto dramatúrgico se revelam na linguagem cênica que é construída já na própria escritura dramática. Não por meio de rubricas, como poderia supor um dramaturgo incauto; mas por meio do manejo dos recursos estilísticos.

²³⁷ Idem, *ibidem*, p. 87-88.

²³⁸ “O autor teve a idéia a partir do fato de ter sido aluno muito tempo e professor outro tanto”. In: SOUZA, Naum Alves de. *A Aurora da Minha Vida*. São Paulo: MG Editores Associados, 1982, p.5.

²³⁹ Em entrevista concedida a mim em 4 de outubro de 2004, para reportagem da revista *Bravo!*, trecho não publicado.

²⁴⁰ *Jornal do Brasil*, 18 de ago. de 1982. *Tortura com ternura*, Caderno B, p.7.

Uma das maiores qualidades dramatúrgicas *A Aurora da Minha Vida*, por exemplo, é a impressionante agilidade com que o espetáculo se desenrola. Trata-se de uma qualidade que nasce no texto: a exemplo do que fizera em *No Natal a Gente Vem te Buscar*, Naum fixou oito personagens-chave — um aluno para cada ator — e, na maioria das cenas, fez com que um ou outro estudante se ausentasse da aula, para que o ator correspondente pudesse assumir outros papéis, como do DIRETOR, da MÃE ou qualquer um dos diversos professores.

Essa formatação, que imprime uma vertiginosa movimentação ao espetáculo, também propiciava a montagem com elenco mínimo (para os padrões da época), viabilizando a produção. Note-se, porém, que Naum operou uma utilização toda particular, especialíssima, dos fundamentos retirados do Sistema Coringa de Boal. Em *A Aurora*, a função protagônica não se revela em uma única personagem que atravessa toda a peça (caso da SOLTEIRONA de *No Natal*), mas se reparte entre os personagens dominantes de cada seqüência, de cada quadro, momento ou situação. Nesse sentido, em termos formais Naum radicalizou o procedimento que já havia aplicado a *No Natal*, estilizando o protagonismo — e, ainda assim, mantendo uma admirável unidade dramática.

Este achado dramatúrgico de Naum, de vocação eminentemente brechtiana, permite um desdobramento da sintaxe da cena, trazendo uma camada de significação com inegável componente ideológico. Na esgrima de forças que se dá no rodízio de atores, a todo momento somos tentados a pensar que aquelas crianças *serão* como aqueles adultos, e que aqueles adultos já *foram* como aquelas crianças, numa ciranda em que o ideário da classe média, bem brasileira, se reproduz e se auto-alimenta. Indo um pouco mais adiante nesta interpretação, é possível dizer até que, longe de serem personalizados ou episódicos, os conflitos de *A Aurora* poderiam não só ser vividos por qualquer um deles (os atores) como por qualquer um de nós (leitores e espectadores). Não por acaso, Naum sequer nomeia as personagens, não as individualiza: as rubricas nominativas constroem tipos, como ADIANTADA, BOBO, GÊMEA 1, GÊMEA 1, GORDA, ÓRFÃO, PUXA, QUIETO, FREIRA, MÃE, PROFESSOR DE PORTUGUÊS etc.

O próprio Naum reconheceu que, aquela altura, tinha mais domínio técnico sobre a escritura teatral e a encenação como um todo:

Até ‘Maratona’ eu era tentado a colocar tudo no palco de uma vez só. Era o ‘rei do entulha-palco’.²⁴¹

²⁴¹ Apud PEREIRA, Heloísa Pereira de, op. cit. Esta observação de Naum também se refere ao seu papel como cenógrafo e figurinista, cujo aprendizado via experiência direta levou-o a perceber a importância da parcimônia na utilização dos elementos constitutivos da cenografia e da indumentária, a ponto de declarar, anos depois: “O bom cenógrafo é o que tem propriedade para dar ao espetáculo apenas o que o espetáculo precisa dele, sem exageros, sem aparecer demais, sem simbolismos óbvios. Os figurinos também não devem cobrir o corpo do ator de forma a já contar a história antes”. O Estado de S. Paulo, 8 jul 1995. Op. cit.

Para Jairo Arco e Flexa, Naum já admitira que o fato de *No Natal* ter feito mais sucesso entre cariocas do que entre paulistas provavelmente se devia ao enxugamento do texto: “Acho que foi porque no Rio criei coragem e cortei o que era excessivo”²⁴². Entretanto, se Naum tomara a decisão de eliminar várias páginas de *A Aurora* até mesmo durante os ensaios, para Clóvis Garcia, por exemplo, foi pouco:

A peça está longa e repetitiva. (...) Teatro, por ser ação, exige uma linguagem concisa e o espetáculo, que dura duas horas e meia, poderia ser reduzido, com maior rendimento, para uma hora e meia.²⁴³

De certa forma, o autor estava atento às suas próprias limitações:

Acontece que eu escrevo muito, sabe? Sento na máquina e tudo vai saindo num jato, duma vez só. Daí, quando a peça fica pronta, depois é que vou cortando. O que não é mole. Dói muito.²⁴⁴

Para Magaldi, o problema dos cortes feitos em *A Aurora* não dizia respeito tanto à extensão, mas ao conteúdo:

As críticas ao texto não se colocam no que ele mostra, mas no que deixa de mostrar. Provavelmente o receio de cansar o público levou Naum a uma excessiva economia de informações, o que sugere, às vezes, acabamento incompleto. (...) O espetáculo, porém, cobre as lacunas existentes no texto. Naum dirige-o com mão de mestre.²⁴⁵

Yan Michalski (que, em *No Natal a Gente Vem te Buscar*, percebera que “a fatalidade da decadência do grupo familiar tem algo a ver com vários textos de Jorge Andrade”²⁴⁶) já não tinha dúvidas de que Naum vinha construindo uma dramaturgia de inclinação memorialista:

Agora, o autor e diretor **volta a retirar dos escaninhos da sua memória** o mesmo tipo de climas e personagens.²⁴⁷

Em *A Aurora da Minha Vida*, Michalski identificou “uma capa de poesia” para “uma peça maldosa, cruel”. Mas nada daquela comédia dramática poderia se comparar à crueldade que Naum Alves de Souza destilava em sua peça seguinte.

²⁴² Veja, 8 jul. 1981, op. cit.

²⁴³ O Estado de S. Paulo, 17 jul. 1981. ‘*A Aurora da Minha Vida*’, apenas um bom espetáculo, p. 16.

²⁴⁴ Folha de S. Paulo, 21 set 1981. *Um encenador do teatro mágico*, s.p.. Em entrevista a Miguel de Almeida.

²⁴⁵ Jornal da Tarde, 18 de jul. de 1981. Op. cit.

²⁴⁶ Jornal do Brasil, 11 out. 1980. *Pequenos rituais de um Natal que não virá*, Caderno B, p.2.

²⁴⁷ Jornal do Brasil, 18 ago. 1982. “*A Aurora da Minha Vida*” ou *a infância não muito querida*, Caderno B, p.7. Grifo meu.

3.4 *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*

Por ocasião da estréia de *No Natal a Gente Vem te Buscar* no Rio, uma reportagem publicada no *Jornal do Brasil* deixa entrever onde foi parar a conversa da repórter com Naum Alves de Souza. “Existe algo pior que cunhado, o elemento de fora que irrompe no universo familiar?”, provoca a matéria, preparando as aspas do entrevistado: “Acho que farei uma próxima peça sobre cunhados”²⁴⁸. Mas só quatro anos e uma comédia depois Naum apresentaria o drama *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*, em que a tensão de um núcleo familiar é multiplicada pela presença do “elemento de fora”.

A trama tem alma melodramática. Em um lar da classe média baixa do interior, guiado pela fé protestante, o pai mata o rapaz que engravidou sua filha, é preso e a garota se suicida. O personagem MOÇO – protagonista, filho mais novo, professor que escreve poemas às escondidas –, sofre a perda da irmã, a ausência do pai e, torturado por uma homossexualidade incestuosa latejante, deseja o IRMÃO. A MÃE, porém, é a personagem que mais se ressentida da presença de “estranhos” dentro de casa: a nora fogosa e a cunhada católica que vive ali “de favor” (quase um decalque da SOLTEIRONA de *No Natal a Gente Vem te Buscar*). “Antes você tivesse se casado com sua prima!”²⁴⁹, diz a MÃE ao filho mais velho, em uma das várias falas que denunciam uma relação simbiótica, doentia.

Quando o MOÇO é empurrado para o casamento com uma aluna, entra em casa uma nova “estranha”, aumentando a atmosfera hostil na sala de jantar. Rejeitada pelo marido na noite de núpcias, a jovem ESPOSA, antes dócil, imediatamente passa a falar no tom rude e amargo do resto da família. Sendo assim, não se pode deixar de notar que uma tal transformação termina por contrariar o comentário jocoso da matéria do *Jornal do Brasil*, pois a cena parece dizer que, se existe “algo pior” que os “de fora”, é a capacidade perniciosa de aniquilação dos “de dentro”.²⁵⁰

Esta, sem dúvida, é a força motriz do drama: o enredamento sufocante que a família fechada em si mesma, incapaz de se relacionar com o mundo exterior, cria para seus próprios membros. Apesar de o autor afirmar que a religiosidade, com seu preceituário repressor, é a razão de todo o conflito e da própria peça — visão inclusive cancelada pela crítica

²⁴⁸ WYLER, Vivian. *Jornal do Brasil*, 7 out. 1980. *Uma família sem heróis desfeita em fantasias*. Caderno B, p. 9.

²⁴⁹ SOUZA, Naum Alves de. *Teatro*, p. 375.

²⁵⁰ Quanto a este aspecto, é difícil concordar com a afirmação de Guzik, de que *Um Beijo* “atinge os planaltos da tragédia (...) movida não por sentimentos nobres, ou grandiosos, mas por ambições mesquinhas, corporificadas na Cunhada/Cunhado, o pomo podre que corrói o frágil grupo familiar.” (In: SOUZA, Naum Alves de. Op. cit., p. 20-21). A tentativa de vilanizar tais personagens não se sustenta, pois o texto não resiste a premissas ou interpretações maniqueístas. Em um prefácio à primeira publicação da versão feminina, o psiquiatra Carlos Byington observa: “De um lado temos o bloco simbiótico da mãe e das três irmãs junto com o pai, a repressão, a homossexualidade, o incesto e a decadência. De outro, os dois cunhados desempenhando forças criativas sexuais e sociais externas, mais sadias ainda que menos refinadas, e que são ambigualmente aceitos para logo serem anulados ou rechaçados em bloco.” *Interpretação psicológica*. In: SOUZA, Naum Alves de. *Um beijo, um abraço, um aperto de mão*. São Paulo: MG Editores Associados, 1986, p. 109-110.

teatral —, uma leitura mais atenta do texto revela que o código religioso apenas vem reforçar o controle (moral, psicológico, cotidiano) que uns tentam manter sobre outros, como uma ferramenta perfeitamente adequada às mais mesquinhas intenções. Para comprovar esta interpretação, basta fazer um exercício. Mantenham-se as personagens, o tempo e o lugar, mas retirem-se deste texto a igreja, o púlpito, os versículos recitados e qualquer outra referência religiosa; substitua-se, então, a religião por outro universo de valores — por exemplo, a fantasia de prosperidade e projeção social confrontada com a realidade medíocre e a pequenez da classe média empobrecida, como ocorre em *A Morte do Caixeiro Viajante* (1949), de Arthur Miller —, e o que descobrimos? Que a tensão da família simbiótica e doente permanece, pulsando nervosamente, e assim capaz de desdobrar-se em teatro.

O próprio Naum parece não se ter dado conta de que apontou, ele mesmo, essa sutil duplicidade temática em uma declaração à imprensa:

Me perguntaram se nesse novo texto também apareceriam crianças. Fiquei meio irritado, meio sem ar, mas consegui responder: — ‘Crianças, não. **Apenas adultos imaturos**’. Depois de tanta Bíblia e tanta repressão, espero que ninguém se sinta atraído e se converta em mais um protestante.²⁵¹

A conjunção “e”, ponte entre as palavras “Bíblia” e “repressão”, dá uma boa medida do que podemos chamar de sobreposição temática enfrentada por esses “adultos imaturos” que, sem dúvida, utilizam a Bíblia para reprimir, não que reprimam por causa da Bíblia. No máximo, pode-se dizer que há, neste texto, uma dualidade temática — mas com uma inegável hierarquia a favor da célula familiar. Além disso, não é de estranhar a pergunta feita a Naum: o título da peça remete a uma brincadeira de crianças (na tradicional escolha entre “um beijo, um abraço, um aperto de mão ou uma voltinha no quarteirão”), de evidente teor erótico e que mais uma vez reitera a inclinação do autor para denunciar uma dinâmica psicológica infantil no microcosmo adulto e vice-versa.

Um Beijo é uma peça longa, intrincada, e só não escorrega para o dramalhão pela solução dramatúrgica encontrada pelo autor. De forte inclinação expressionista — à maneira de Nelson Rodrigues, como a imprensa da época bem notou —, o texto entrelaça planos narrativos do passado, do presente, pesadelos e momentos de “irrealidade”, como rubrica o autor, marcando uma função dramática do uso da luz em toda a peça. Nessas oportunidades, podem entrar em cena a IRMÃ MORTA, vestida de noiva, a própria MORTE (em duas ocasiões), o PAI e a MÃE em atitude erótica junto ao púlpito do templo, ou ainda a MÃE e a IRMÃ MORTA subindo a saia para exhibir o sexo ao MOÇO. A cenografia, novamente criada pelo próprio

²⁵¹ Apud MAGALDI, Sábado. *Jornal da Tarde*, 21 mar. 1984. Naum, *entre o exorcismo e a crítica*, p. 18. Grifo meu.

Naum, completa o irrespirável clima de opressão ao colocar no palco uma sala empobrecida, um quartinho de solteiro e bancos de igreja sob um painel de anjos com trombetas.

Naum, porém, complicou ainda mais o que já não parecia fácil: escreveu duas versões para *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*. Na “versão masculina”, o MOÇO chega a ser internado no clímax de sua perturbação, volta ao lar, casa-se e sucumbe ao círculo vicioso e viciante da família; aprende a engolir a frustração e leva a vida que sempre teve até a velhice. Já a “versão feminina” — em que é a vez do CUNHADO surgir como multiplicador involuntário da discórdia — encaminha-se para um desfecho mais radical, com a MOÇA rumo ao sanatório.

Segundo Naum, o desdobramento do texto em duas versões se deu porque sua intenção, a princípio, era fazer uma adaptação de *Orlando* (1928), romance de Virgínia Wolf em que ocorre a inusitada mudança de sexo do personagem-título no salto de 400 anos que ocorre na história. No entanto, como contou à imprensa, “no final não sobrou nada, a não ser a presença do ato de escrever e a confusão mental do personagem principal”²⁵². Além disso, como revelou, na época estava sob o impacto da morte de seu pai, que fora membro atuante de uma igreja protestante.

O tom auto-referente, transpirado no texto, já podia ser detectado pelos observadores do teatro. Em um prefácio à primeira publicação de *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*, Yan Michalski referiu-se à “traumatizada memória” do autor e, analisando esta peça na relação a seus textos dramáticos anteriores, observou pontos tangenciais entre Naum, Jorge Andrade e Nelson Rodrigues:

(...) Naum faz pesca submarina no oceano de suas lembranças, extraindo das suas profundezas elementos que se juntam para formar uma das mais significativas obras de memorialista da dramaturgia brasileira. Em termos de coerência e de profundidade do mergulho só o ciclo das peças (assumidamente ou não) autobiográficas de Jorge Andrade se compara ao conjunto de trabalhos de Naum. E os dois autores parecem irmanar-se na mesma imperiosa necessidade que os impele a trazer à tona a trazer à tona da consciência, no ato de escrever, sensações e vivências ligadas às suas raízes, para poder conviver pacificamente com os fantasmas do presente. (...) no fundo, o grande tema comum às três peças me parece ser aquilo que existe entre o passado e o presente; ou, mais precisamente, aquilo que transforma o presente no passado; o Tempo. Nesse sentido, os textos de Naum talvez sejam, em última análise, mais metafísicos do que memorialistas. (...) Considerada sob este enfoque, a memória não é mais o objeto central da investigação de Naum, mas um instrumento — talvez o único disponível — de que ele lança mão para levar a bom termo a sua lírica reflexão sobre os efeitos da passagem do tempo na vida das pessoas. Outro grande tema (...) é a noção do Pecado. (...) o principal conflito dramático reside no choque entre o hábito de dócil obediência aos códigos de comportamento que vêm das raízes da infância e o impulso de infringir esses códigos (...). Neste sentido, Naum Alves de Souza aparece, ao lado de Nelson Rodrigues, como um dos mais

²⁵² Apud PEREIRA, Edmar. *Jornal da Tarde*, 16 mar. 1984. *Naum, discutindo a família e a religião*. Divirta-se, p. 18.

assumidos moralistas da moderna dramaturgia brasileira. Só que, enquanto moralista, ele se coloca numa postura oposta à de Nelson. Enquanto este se indigna sistematicamente diante dos pecados que ele próprio obriga seus personagens a cometerem, Naum como que torce para que os seus personagens consigam transgredir as normas tradicionais da moral, embora tenha respeito pelo medo que a perspectiva da transgressão lhes inspira, e embora deixe claro que a transgressão é sempre passível de castigo.²⁵³

É importante ressaltar que a proximidade de Naum com ambos os autores citados por Michalski não se deu apenas no campo temático. Dramaturgos profundamente impregnados de procedimentos formais do Expressionismo, como atestam Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo²⁵⁴ e Eudinyr Fraga²⁵⁵, Jorge Andrade e Nelson Rodrigues utilizaram largamente recursos como *flash backs*, um traçado não linear de diálogos e seqüenciamento de cenas, assim como rubricas determinantes para a encenação, entre outros aspectos.

A versão masculina de *Um Beijo* foi montada em São Paulo, onde estreou em 16 de março de 1984, no Teatro Maria Della Costa, com Cristina Mutarelli, Hugo Della Santa, J.C. Violla (no papel principal), Maria Luiza Jorge, Raimundo Matos e Tereza Freitas. A criação dos figurinos foi de Leda Senise e a trilha sonora, inspirada no hinário protestante, do maestro Samuel Kerr. A montagem carioca, com a versão feminina, estreou um ano depois, no Teatro Villa-Lobos, com figurinos de Bisa Vianna e elenco formado por Ana Lúcia Torre, Analu Prestes (por um breve período, substituída por Ângela Vieira), Bebel Gilberto, Cidinha Milan, Emily Pirmez, Marieta Severo (no papel da MOÇA), Mário Borges, Matusa, Murilo Basto e Pedro Paulo Rangel.

Tratava-se de um projeto ambicioso e complexo. Naum reescreveu *Um Beijo* oito vezes antes de chegar à primeira versão, terminada em novembro do ano anterior, 1983. Mas a mudança de gênero do protagonista inevitavelmente exigia alterações na tessitura do texto²⁵⁶. Desta vez, Naum evitou dar aos atores mais de um personagem, com uma única exceção. Na versão masculina, indica que “os papéis de Mãe e Aluna/Esposa deverão ser feitos sempre pela mesma atriz. Idem para os papéis de Pai e Coveiro”²⁵⁷ – numa evidente intenção de dar significação arquetípica à interpretação destas exatas personagens pelos mesmos atores. Na feminina, além de reescrever cenas inteiras, inserindo novos diálogos, Naum acrescentou três

²⁵³ *O tempo, a morte e o pecado*. In: SOUZA, Naum Alves de. *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*. Op. cit., p. 104-107.

²⁵⁴ Cf. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. 2002. Tese (doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

²⁵⁵ Cf. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

²⁵⁶ Como ilustração, basta nos lembrarmos de procedimento semelhante adotado por Arthur Miller em *Panorama Visto da Ponte* (*A View from the Bridge*): enquanto a primeira versão, de 1955, se desenrola em um ato, a segunda, de 1956, é urdida em dois atos, o que implicou mudanças de cenas, rubricas e diálogos, além da inclusão de novos personagens, os Vizinhos. Cf. MILLER, Arthur. *Collected plays 1944-1961*. New York: The Library of America, 2006, p. 507-636.

²⁵⁷ SOUZA, Naum Alves de. Op. cit., p. 365.

personagens (MULHER NA IGREJA, ENFERMEIRA e ENFERMEIRO), sem recomendar qualquer duplicidade de papéis para nenhum ator.

Entretanto, uma mudança tão seminal para o desenvolvimento da obra não pedia apenas pequenos ajustes. As personagens principais não poderiam se comportar da mesma maneira a partir de fundamentos tão opostos como as angústias de um MOÇO e as de uma MOÇA, ainda mais se o universo de valores em questão é acolchoado pelo ideário conservador, de inescapável cacoete machista. Talvez por isso a comparação entre as duas versões resulte tão desequilibrada: enquanto o MOÇO soa infantilizado no embate com a CUNHADA, aproximando-se perigosamente da caricatura do homossexual, o conflito da MOÇA ganha mais verossimilhança, densidade e ambigüidade no confronto com o CUNHADO.

Por outro lado, o desnível entre a força dramática dos dois textos talvez também decorra do intervalo entre uma escritura e outra – a versão masculina tendo sido criada antes da feminina, os desafios da primeira ajudando a resolver os que surgiram na segunda –, ainda que esse tempo tenha sido curto e tumultuado. Pois, para aumentar a complexidade da empreitada, aconteceu de as montagens de São Paulo e do Rio terem entrado em pré-produção quase que simultaneamente. Isso exigiu interferências no texto a todo momento, num árduo trabalho de recriação durante os ensaios, como o próprio Naum atestou no programa do espetáculo, em *Meus especiais agradecimentos*:

Ao Adaury Dantas, que produziu esta montagem, confiando num precário roteiro. À Marieta Severo, que leu e enlouqueceu com todos os roteiros, versões, cortes e recortes que escrevi e fiz até esta peça chegar ao palco. Estes agradecimentos feitos à Marieta se estendem também ao Violla, ao Flávio de Souza, à Leda Senise e ao Samuel Kerr. Todos, embora mostrassem terror em suas faces, foram compreensivos e magnânimos quando o autor chegava e informava com poucos rodeios que a cena tal do primeiro ato agora estava no meio do segundo e que o cunhado se converteu em irmão e a irmã em cunhada. Os atores também foram generosos se esquecendo rapidamente de cenas ou falas cortadas pelo diretor (aliás o autor) durante os ensaios, cenas e falas essas que lhes tinham custado horas de estudo e decoração de texto.

Os críticos, de modo geral, gostaram do que viram. Em um longo artigo de análise interpretativa, Ilka Marinho Zanotto concluiu: “A saga de Naum Alves de Souza, iniciada com ‘Maratona’ e continuada por ‘No Natal a gente Vem te Buscar’ e ‘A Aurora da Minha Vida’, é aqui audazmente ampliada”²⁵⁸. Para a dramaturga e jornalista Marta Góes, da revista *IstoÉ*, *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão* era a confirmação de um “artista completo”, capaz de “recheiar seus textos de figuras altamente verossímeis” e cuja linguagem aplicada nos diálogos revelava o talento de dramaturgo:

²⁵⁸ O Estado de S. Paulo, 11 mar. 1984. *Naum, o teatro retoma a metafísica*, p. 27.

Essa proximidade do público com o que se diz no palco é um dos motivos do sucesso crescente das peças de Naum.²⁵⁹

Ao mesmo tempo, a revista *Veja* classificava-o como “o mais brilhante autor teatral do país” e “a ilustração viva de que um teatro de autêntica produção brasileira prosseguiu em sua trilha (...) – um teatro de qualidade, e que conseguiu renovar-se”²⁶⁰; e emendou à matéria uma crítica em que João Cândido Galvão destacou a adequação da forma ao tema:

Os quadros se sucedem sem preparação, cada um deles mantendo somente seu clímax, numa construção quase cinematográfica em que os personagens, incapazes de encarar o próprio sofrimento, movem-se como feras enjauladas.²⁶¹

Jefferson Del Rios também viu sinais de evolução da carpintaria dramatúrgica: “Naum agora domina mais a técnica de multiplicar personagens, planos de ação, recuos cronológicos, ocorrências simultâneas. Tornou-se ainda mais contundente”²⁶².

Clóvis Garcia foi dos poucos que discordaram. Embora reconhecendo que “quanto à estrutura dramática do texto, o autor, sem dúvida, vem apresentando um constante e firme progresso, de peça para peça”, voltou a pedir cortes e ponderou que o projeto estético sugerido por *Um Beijo* não se cumprira:

Adotando as lições do expressionismo, com a desestruturação da ação dramática em cenas curtas, muitas vezes sem ligação imediata com a anterior, utilizando personagens irrealis, o tempo da memória, da imaginação, chegando mesmo a não dar nome aos personagens (...), o autor não vence todas as dificuldades dessa difícil proposta dramática, especialmente quanto à falta de unidade e o equilíbrio entre as cenas, além de muitas vezes não atingir o símbolo e ficar no estereótipo. (...) a falta de um diretor distanciado não permitiu que os defeitos do texto fossem corrigidos na encenação, especialmente o repetitivo que, no caso, não funciona como reforço, mas como excesso. Alguns cortes, um ritmo mais acertado, dariam dimensão maior ao espetáculo.²⁶³

Outro crítico que viu problemas nessa peça foi Sábato Magaldi. Ainda que afirmasse ser Naum “uma das presenças vigorosas do palco brasileiro”, e que *Um Beijo* podia ser considerada “a obra mais ambiciosa do autor”, pontuou os principais tropeços da carpintaria aplicada à escritura da peça e revelada na encenação:

²⁵⁹ IstoÉ, 21 mar. 1984. *O toque raro de Naum*, p. 46.

²⁶⁰ Veja, 21 mar. 1984. *Naum rouba a cena*, p. 114-115.

²⁶¹ Idem, p. 115.

²⁶² Folha de S. Paulo, 23 mar. 1984, *Um beijo e um aperto no coração*, Ilustrada, p. 37.

²⁶³ O Estado de S. Paulo, 27 mar. 1984. *Elenco, ponto alto de “Um Beijo...”*, p. 20.

O diálogo às vezes se eleva ao clima do questionamento superior e às vezes baixa a certas trivialidades da comédia de costumes. Frequentemente há o risco de cair no ridículo. A indefinição de Naum prejudicou o alcance do texto. Acresce que o autor ainda não domina o instrumento literário (proveniente das artes visuais, nota-se sua insegurança no campo da literatura dramática). A peça poderia ser muito melhor estruturada, perdendo o reiterativo, sem acréscimo real, de muitas cenas. O espetáculo torna-se, assim, desnecessariamente, demasiado longo. (...) ao invés de contornar os aspectos esquemáticos do texto, sublinha-os, a ponto de incidir em caricatura.²⁶⁴

Magaldi ainda levantou a questão de autor e diretor serem a mesma pessoa, o que, a seu ver, comprometeu ambos os trabalhos:

Ando convencido de que o dramaturgo não é o diretor ideal de suas peças. Se ele não trai, teoricamente, as intenções que o motivaram, não consegue distanciar-se da própria obra, para realizá-la como criação autônoma no palco. Qualquer encenador afinado com Naum teria dirigido de outra forma **Um Beijo**. Desapareceriam as complacências com repetições e os defeitos do texto poderiam ser atenuados.²⁶⁵

Quanto ao público, e apesar das profundas diferenças entre as versões masculina e feminina, o fato é que a platéia não gostou de *Um Beijo*. Ambas as montagens, no Rio e em São Paulo, fracassaram. Como registrou Naum muito tempo depois, no texto de apresentação de sua coletânea:

Mesmas reações, uma parte mínima do público emocionada mas, em compensação, os que haviam se divertido pelo menos com os primeiros atos de *No Natal a Gente Vem te Buscar* e *A Aurora da Minha Vida*, saíram do teatro decepcionados. Evidentemente, fiquei muito magoado. O grande público havia me abandonado? Como autor, deveria parar de escrever por causa dessa dura experiência?²⁶⁶

Para piorar o estado de ânimo do autor, em 1984/85 a imprensa já afirmava que *Um Beijo*, *um Abraço*, *um Aperto de Mão* completava uma “trilogia”. Segundo os críticos que acompanhavam a trajetória dramatológica de Naum Alves de Souza, isso era evidente, fosse pela “coesão temática”, como notou Clóvis Garcia²⁶⁷, fosse pelo “tríptico mural dramático” como classificou Maksen Luiz²⁶⁸. Havia em *Um Beijo* ecos de elementos constitutivos das duas peças anteriores, como a personagem da tia velha, solteira e abandonada de *No Natal a Gente*

²⁶⁴ Jornal da Tarde, 21 mar. 1984. Naum, *entre o exorcismo e a crítica*, p. 18.

²⁶⁵ Idem, *ibidem*. Grifo do autor.

²⁶⁶ *Um autor tem que nasceu em algum lugar*. In: SOUZA, Naum Alves de. *Teatro*, p. 38-39.

²⁶⁷ O Estado de S. Paulo, 27 mar. 1984. Op. cit.

²⁶⁸ Jornal do Brasil, 12 abr. 1985, *As sutilezas do trágico*. Caderno B, p. 5.

Vem te Buscar, e de adultos que “sofrem inseguranças, terrores e ciúmes infantis como os alunos da escola que Naum focalizava em *A Aurora da Minha Vida*”²⁶⁹.

A idéia de que estava formado um conjunto dramático com unidade, reforçada na identificação da recorrência de tipos, situações e até mesmo um palavreado comum às três peças, imediatamente aludiu a possíveis vestígios autobiográficos do autor — o que, para a crítica, era muito positivo. Como escreveu Jefferson Del Rios:

Pirajuí-Proust. As madeleines de Naum Alves de Souza são amargas. Ele decidiu refazer no teatro partes da sua vida, dissolvendo-a em poesia e em espelho para que todos saibam, ou confirmem, que se a infância é o reino onde ninguém morre, também é o território onde os mais sensíveis sofrem o peso da família, a banalidade agressiva dos amigos, a prepotência da escola e uma série de outras violências e mesquinharias cometidas pelos adultos. (...) Uma curiosidade: terá Naum consciência de que materializou no palco, através do personagem central, o que se chama a força dos fracos?²⁷⁰

Entretanto, Naum não leu essas observações, todas indubitavelmente elogiosas, com entusiasmo. Após apresentar sua quarta peça, o dramaturgo entendeu que, ao em falar em trilogia, o jornalismo cultural havia anunciado o fim de uma carreira — e o início de uma crise. Nas anotações de sua auto-apresentação para a coletânea publicada em 2005, escreveu:

(...) li em tudo o que foi publicado – matérias de lançamento e críticas – que, com esta peça, eu havia encerrado uma trilogia. Embora eu fizesse brincadeiras dizendo a todos que não me considerava tão inteligente assim a ponto de ter concentrado tudo o que eu pensava e me indagava da vida em apenas três peças, fiquei preso nessa história de trilogia. (...) Teria eu já falado tudo? (...) Fiquei paralisado pela praga da trilogia. A partir desse ponto supostamente final, eu não tinha nada mais a dizer? Mas não era isso exatamente o que eu havia pensando quando escrevera as três peças. Aliás, nunca planejei nenhuma trilogia, só estava preocupado com o que estava criando no momento. Apesar da constatação de que minha carreira, num país tão difícil, tem sido relativamente boa pois, enquanto não escrevia, criava cenários, figurinos, dirigia shows musicais, concertos de música erudita, óperas, eu andava infeliz. O teatro me falava ao ouvido: “E as suas peças? Era só aquilo?”²⁷¹

A resposta viria dois anos depois. A partir de 1987, sinalizando a busca de solução dessa crise, e num evidente esforço para superar o desapontamento com a performance de *Um Beijo*

²⁶⁹ IstoÉ, 21 mar. 1984. Op. cit., p. 46.

²⁷⁰ Folha de S. Paulo, 23 mar. 1984. Op. cit.. Del Rios faz referência ao poema de Edna Saint Vincent Millay, *Infância é o reino onde ninguém morre*, traduzido e adaptado por Naum para integrar uma cena de *Um Beijo*. Ao revisar os textos em 2004, para a edição de sua coletânea, o autor retirou a anotação sobre o poema entre as indicações que fornece sobre citações e adaptações de outros textos: Salmos, Eclesiastes, Cânticos, Naum, Apocalipse de São João (todos da Bíblia), na versão masculina; na versão feminina, Salmos, Naum, Eclesiastes e trecho de um soneto de Shakespeare, traduzido pelo autor como *O espelho não me prova que envelheço* (SOUZA, Naum Alves de. Op. cit., p. 365 e p. 502).

²⁷¹ Op. cit., p. 35-36.

e desmontar a virtual expectativa de continuação de uma obra dramatúrgica de inspiração autobiográfica, Naum tentaria a diversificação temática — um fator determinante em sua trajetória como escritor, do qual, como veremos, ele não conseguiu escapar.

3.5 *Nijinski*

O texto que Naum Alves de Souza encenou em seguida — *Nijinsky*, escrito em 1986 — marca o início do que parece configurar-se como uma fase de tentativa de ruptura do autor com o que vinha escrevendo até então. Ao que tudo indica, a rejeição do público e os comentários publicados na imprensa sobre *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão* puseram Naum em dúvida quanto a algumas certezas arrebanhadas em dez anos de dramaturgia.

Em relação à forma, Naum manteve a prática de estruturar suas peças pelo ajuntamento de cenas independentes, pendurando no fio condutor diversos momentos cênicos, inclusive em *flashback* ou que sugerissem uma atmosfera de “irrealidade”, como ele tantas vezes rubrica. Mas, em relação ao conteúdo, procurou desviar-se da esfera das relações familiares, das reminiscências de infância e das dores carregadas vida afora para contar “uma vida na visão de um ficcionista”, especialmente escrita para J.C. Violla.²⁷²

Pela primeira vez seus personagens recebiam nome e sobrenome, retirados de um ambiente real, histórico e de inquestionável valor cultural. Mas há, nesta peça, outras evidências de que Naum tentou escapar ao que chamou de “praga da trilogia”. *Nijinsky*, em termos autorais, é um texto que ao mesmo tempo olha para frente e para trás. Por um lado, procura referências temáticas externas e aparentemente distantes da esfera doméstica que, até então, haviam sido postas em cena; por outro, retoma a dinâmica do teatro-dança que Naum havia experimentado em 1978, embora numa proporção muito mais acentuada de diálogos (das 37 cenas, menos da metade delas contêm algum tipo de coreografia) e de personagens (nada menos que 22, além de 11 vozes em *off*, gravadas, que abrem e fecham o espetáculo, no que poderíamos chamar de prólogo e epílogo).

Naum não havia se esquecido do poder do humor que tanto agradara ao público de *No Natal a Gente Vem te Buscar* e *A Aurora da Minha Vida* — e, talvez por isso, todo o drama de *Nijinsky* foi encaixado entre dois segmentos escritos para provocar o riso. São justamente os diálogos em *off* do prólogo e do epílogo, em que pessoas de uma platéia invisível trocam impressões sobre arte, sobre eventos culturais e sobre suas próprias vidas, durante uma solenidade que faz homenagem póstuma ao bailarino russo. Novamente se faz a oportunidade

²⁷² Nas palavras do próprio Naum: “(...) rara soma de ator e bailarino, serviu de inspiração para a escrita de *Nijinsky*. Depois de ter atuado em minhas peças *No Natal a Gente vem Te Buscar*, *A Aurora da Minha Vida* e *Um Beijo, Um Abraço, Um Aperto de Mão*, achei que era hora de escrever para ele algo onde pudesse usar a palavra e a dança.” Op. Cit., p. 47.

cômica de que fala Bergson, a propósito do que seria “uma regulamentação automática da sociedade”²⁷³ em situação cerimoniosa. Mas é difícil rir em Nijinski, por duas razões.

A primeira é que os diálogos em *off*, carregados na caricatura que se forma pela repetição de clichês — a ponto de alguns interlocutores serem identificados, no texto, como BICHA 1 e BICHA 2 — na verdade revelam-se pouco risíveis. É Bergson, mais uma vez, quem nos lembra de duas certezas:

é preciso distinguir a comicidade que a linguagem exprime da comicidade que a linguagem cria.²⁷⁴

Obtém-se efeito cômico transpondo para outro tom a expressão natural de uma idéia.²⁷⁵

A segunda razão é que, do ponto de vista da coerência interna do texto, a utilização deste recurso dramatúrgico desafina em relação a todo o resto: por ser extenso, especialmente no trecho inicial, o trecho cômico desequilibra a cena e se arrisca perigosamente a uma recepção confusa por parte do espectador. Afinal, uma vez provocado para a gargalhada logo de início, acompanhando o longuíssimo diálogo de personagens que sequer estão no palco, como poderia o público se re-situar rapidamente para o drama, seguir os dolorosos conflitos do protagonista rumo à loucura e à morte, e de novo voltar a rir com as falas do segmento final? E ainda: como rir e ao mesmo tempo sentir-se à vontade para gostar ou não do espetáculo (direito legítimo de toda platéia) após ouvir o recado embutido nos últimos *offs*, demonstração de que Naum fica desconfortável com senões e comentários desfavoráveis? Eis as últimas linhas:

MULHER : O senhor me desculpe perguntar mas “o senhor gostou”?

HOMEM : É... No todo é um trabalho bom, tem algumas coisas que eu não gosto, outras que eu discordo do autor, da direção, acho que alguns atores não têm o tipo físico para o papel, que a vida da personagem não é bem assim, que a cenografia é meio pesadona, sem imaginação, os figurinos não são lá muito fiéis, alguns são coisa emprestada, ganhas de outra produção, tem uns sapatos ali que são de liquidação do Mappin... Achei um pouco longo, repetitivo, poderia sofrer alguns cortes, mas os autores e os atores não deixam cortar nada. O final é previsível e eu tenho que ir embora, escrever a crítica, dormir, acordar cedo para dar minhas aulas e, amanhã de noite, toca assistir outra peça! Que vida! (*sai*)

MULHER: Que homem infeliz. Eu adoro teatro. Não entendo nada mas sonho!²⁷⁶

²⁷³ Op. cit., p. 35.

²⁷⁴ Idem, ibidem, p. 76.

²⁷⁵ Idem, ibidem, p. 92.

²⁷⁶ In: *Teatro*, p. 1473. É de estranhar a rubrica “(*sai*)” ao final das linhas ditas pelo HOMEM, já que se trata de uma voz gravada.

O fato mais curioso — e relevante, se quisermos entender a trajetória de um autor na construção de sua obra — é que, se Naum buscava um novo caminho dramático, terminou por voltar às proposições formais e temáticas que já caracterizavam suas peças. Ao contrário do que afirma Alberto Guzik, que diz ser *Nijinsky* “também uma perturbadora reflexão sobre as relações entre criação e loucura”²⁷⁷, a tensão dramática que domina a cena é apenas uma: a homossexualidade torturada do protagonista, com foco no triângulo amoroso formado por ele, o produtor SERGEI DIAGHILEFF e a bailarina RÔMOLA DE PULSKY, com quem NIJINSKI se casou. Frágil e infantilizado em seus “rompantes de gênio”, o personagem principal lembra muito o MOÇO da versão masculina de *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*. O Nijinsky de Naum chora, sente culpa (“Eu fiz com o príncipe porque precisava...”²⁷⁸) e vive amedrontado (“Foi ela, eu não queria.”²⁷⁹), diz ele, ao ser surpreendido por DIAGHILEFF no momento em que é eroticamente abraçado por ISADORA DUNCAN).

O ideário conservador e as relações mesquinhas que Naum abordara em *No Natal, A Aurora e Um Beijo* também estão presentes neste texto. Novamente há referências a problemas de dinheiro em família (“Minha mãe escreveu que está precisando.”²⁸⁰) e ao “viver de favor” (“Por acaso eu lhe cobro para morar comigo?”²⁸¹). Lá estão também o ciúme, a inveja, a maledicência, o ressentimento. Sobretudo, mais uma vez o sexo causa mal-estar em um homem, seja com outro homem (“Você é mau, Sergei, você gosta de rapazes.”²⁸²), seja com uma mulher (a exemplo do que ocorre em *Um Beijo*, a relação sexual não ocorre na noite de núpcias).

No linguajar, as personagens conversam como se estivessem na sala da decadente classe média dos textos anteriores. Além disso, a menção à misoginia, ensaiada nas entrelinhas das peças anteriores e abertamente colocada em *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*, explode em *Nijinsky*: “Todas as mulheres são estúpidas!”, “Foi tudo culpa daquela mulher!”, “Deixe as mulheres para os medíocres.”, brada DIAGHILEFF²⁸³. São feridas que há muito vinham ardendo na obra de Naum Alves de Souza, a despeito de ele ter, neste caso, baseado-se em fontes históricas. Note-se a ressalva do autor em sua coletânea:

Depois de pesquisar uns quinze livros sobre Vaslav Nijinsky, coreógrafo e bailarino russo (Kiev 1889, Londres 1950), e seus contemporâneos, comecei a escrever o texto. (...) Este texto, embora baseado em fatos, não é uma biografia fiel pois **os diálogos entre os personagens foram basicamente**

²⁷⁷ Idem, ibidem, p. 21.

²⁷⁸ Idem, ibidem, p. 1384.

²⁷⁹ Idem, ibidem, p. 1390.

²⁸⁰ Idem, ibidem, p. 1397.

²⁸¹ Idem, ibidem, p. 1397.

²⁸² Idem, ibidem, p. 1408.

²⁸³ Idem, ibidem, p. 1380, p. 1381 e p. 1385 respectivamente.

escritos por mim. Alguma coisa saiu dos diários de Nijinsky ou das biografias ou memórias de Diaghileff, Stravinsky, Isadora Duncan, Karsavina e outros (...) ²⁸⁴

Essa anotação, confrontada com a leitura do texto de *Nijinsky*, evidencia dois aspectos importantes. O primeiro é que, como escritor, Naum continuava envolvido com a questão da memória. O segundo indica que, mesmo no caso de ter tomado como ponto de partida uma memória de *outros*, Naum tratou-a de maneira bastante particular, sob o viés que já estabelecera antes, puxando fios de passado semelhantes aos de personagens de suas peças anteriores – movimento que, assim, consolidava uma tendência temática inequívoca e cada vez mais sólida.

Nijinsky, produção do bailarino J.C.Violla, estreou em 13 de abril de 1987 na Sala Rubens Sverner do Teatro Cultura Artística, em São Paulo, onde ficou em cartaz por quatro meses, seguindo para apresentações em Porto Alegre e Pelotas (RS). Como não poderia deixar de ser, Naum assinou a direção geral, os figurinos (com acessórios de Leda Senise) e a cenografia (em parceria com o fotógrafo Miro, programação visual de Guto Lacaz e máscaras ²⁸⁵ de Marco Antonio Lima). O elenco, Violla à frente, completava-se com Beatriz Cardoso, Celso Frateschi, Guga Stroeter, Mariana Muniz, Roberto Arduin, Roberto Ippólito e Ruth Rachou.

A recepção da imprensa se dividiu, aplaudindo mais a porção dança e os aspectos plásticos do espetáculo do que a proposta dramática. No *Jornal da Tarde*, Alberto Guzik apontou a irregularidade do elenco, no contraste de boas performances e outras nem tanto, como o “ponto frágil”. Na mesma página, em outro comentário, Rui Fontana Lopez foi além:

Nijinsky é um espetáculo três vezes vitorioso: primeiro porque Naum (...) soube superar com talento e competência as armadilhas de uma peça-biografia. Segundo porque Violla, à frente de um elenco em geral equilibrado e competente, soube fazer de sua personagem uma criação maior. E terceiro porque Célia Gouvêa escreveu para Nijinsky uma coreografia sempre brilhante, original e fiel à iconografia que nos restou de suas criações e de sua dança. É certo que o texto ainda pode ser aparado de alguns excessos e ter sua veia trágico-mítica ainda mais sublinhada. Mas Naum é um autor que sabe se reescrever em cena, revendo e enxugando seus textos à medida que o espetáculo requer. ²⁸⁶

Na revista *Visão*, Fausto Fuser foi mais pontual ao localizar tais excessos – nos diálogos – e ao especificar problemas na construção do personagem principal, em um espetáculo a seu

²⁸⁴ Idem, ibidem, p. 47, grifo meu.

²⁸⁵ O programa do espetáculo não deixa claro; mas, pelas reportagens da época, conclui-se que as máscaras mencionadas na ficha técnica não eram propriamente um acessório do elenco, e sim um elemento cenográfico, reproduzindo a dualidade comédia-drama do clássico símbolo das artes teatrais, servindo também de referência ao protagonista, personagem vivendo entre a euforia do sucesso e o sofrimento da esquizofrenia.

²⁸⁶ *Jornal da Tarde*, 25 abr. 1987. *Nijinsky, uma criação maior. E vitoriosa.*, Divirta-se, p.8.

ver “irregular”, “cravejado de qualidades” como a coreografia, a iluminação, a trilha sonora e os figurinos “dignos de um filme de Visconti”:

Mas Naum “fala demais”, cacoete antigo. O tédio nasce todas as vezes em que ele quer explicar muito as coisas, erro comum aos autores/diretores, para os quais tudo é igualmente importantíssimo. O *Nijinsky* de Naum só tem uma face, é tocado numa nota só – armadilha que o bailarino J.C. Violla (...) não sabe evitar enquanto ator, conseguindo, quando muito, alguns breves momentos apenas satisfatórios.²⁸⁷

Em *Veja*, Mário Sergio Conti lamentou o caminho escolhido para abordar o personagem histórico, com mais ênfase no doente do que no do gênio criativo:

A loucura do bailarino é a razão última do personagem, fechado em si mesmo. (...) Doentio, *Nijinsky* se desenvolve aos trancos e barrancos: tenta fazer humor e não obtém os risos da platéia, busca reverenciar o bailarino e o reduz a um caso clínico, mira na paixão mas só consegue uma ensandecida confusão.²⁸⁸

Os principais senões diziam respeito à questão de sempre, o “excesso”. Até a crítica de dança Helena Katz, entusiasmada sobretudo com a trilha sonora e os trechos de balé (“Imagine o máximo. Alargue o tamanho desse máximo. Aumente um pouquinho mais. Isso provavelmente estará próximo da grandeza do Nijinsky de Violla.”), ponderou:

No primeiro ato, recheado de acontecimentos, o ritmo envolve. No segundo, centrado na loucura de Nijinsky, se torna rarefeito. Uma enxugada discreta concentraria a força do final da peça.²⁸⁹

Tais observações indicam que Naum não permanecia apenas ligado ao campo temático que delineara desde que estreou como autor teatral, abordando reiteradamente balizas fundamentais como a imaturidade, a dor dos relacionamentos, a homossexualidade carregada de culpa, o ressentimento, a solidão, o futuro sem qualquer perspectiva que não seja a loucura ou a morte. Indicam também que, do ponto de vista da carpintaria dramática, Naum continuava com dificuldade em encontrar o ponto de equilíbrio para dominar o texto, aceitar os limites impostos pela própria natureza da obra teatral, cortar, descartar, “jogar fora” (como se diz no jargão teatral) e, afinal, aplicar o uso da palavra apenas para a eficiência do espetáculo.

²⁸⁷ Visão, 29 abr. 1987. *Melhor a dança que o teatro*, p. 8.

²⁸⁸ Veja, 22 abr. 1987. *Dança Maluca*, p. 127.

²⁸⁹ O Estado e S. Paulo, 23 abr 1987. *Nijinsky com a serenidade da perfeição*, Caderno 2, p.6.

3.6 *Suburbano Coração*

Como que a comprovar sua disposição de buscar alternativas dramatúrgicas, dois anos depois Naum Alves de Souza voltou à cena como autor para experimentar o gênero da burleta em *Suburbano Coração*. As palavras de Alberto Guzik, no prefácio à coletânea de Naum, atestam: “Pela primeira vez, o dramaturgo quebrou seu processo de elaborar uma observação psicológica complexa das personagens para brincar com a farsa, com estereótipos.”²⁹⁰.

Acolchoando dez músicas de Chico Buarque — dentre elas, a valsa que deu título à peça, composta em 1984 —, o autor também tentou estruturar a peça de maneira diferente (para ele) e seguiu uma ordem cronológica na construção da história. É assim que se desenrolam o novelo de frustrações amorosas de LOVEMAR, ouvinte assídua dos programas radiofônicos “O Amor Encontra o Amor” e “Páginas da Vida”²⁹¹, até chegar a um fiapo de final feliz. O clima de revista musical permitiu a Naum manter a formatação da peça em uma sucessão de quadros completos, com saltos no tempo e no espaço, bem ao seu já conhecido estilo. Mas, desta vez, de forma a desenhar uma trajetória linear — ou uma linha pontilhada, vamos dizer, em que um traço necessariamente sucede outro.

Escrita em 1988, por encomenda expressa da atriz Fernanda Montenegro, *Suburbano Coração* estreou no ano seguinte no Teatro Clara Nunes, no Rio de Janeiro. A direção, como de costume, ficou a cargo de Naum, com cenografia de Cláudio Torres, figurinos de Rita Murtinho e direção musical de Marcos Leite. O elenco era formado por Ana Lúcia Torre, Fernanda Montenegro, Ivone Hoffmann, Otávio Augusto e Rogério Fróes (para a voz gravada do locutor de rádio ROGÉRIO ROGERS).

E aqui cabe uma observação sobre um aspecto intrigante da ficha técnica. Embora houvesse abandonado o rodízio de atores por diversos papéis desde a versão feminina de *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*, Naum voltou a indicar um punhado de personagens a apenas dois intérpretes. Otávio Augusto se ocupou de cinco papéis e Fernanda Montenegro deu conta de outros tantos, incluindo a protagonista. No entanto, é difícil enxergar nesse procedimento alguma intenção dramatúrgica além de propiciar o exercício de versatilidade de duas estrelas do teatro brasileiro — uma força cênica que, sem dúvida, não passaria despercebida pela platéia. Pois se há total coerência entre os papéis que couberam a Otávio

²⁹⁰ Op. cit., p. 22. Guzik enxerga aqui “as mesmas pinceladas vigorosas que [Naum] havia empregado em 1987, no seu até hoje único roteiro cinematográfico filmado, *Romance da Empregada*”, mas me parece necessário esclarecer sobre qual aspecto se dá essa coincidência. Afinal, a peça é cômica e o filme, um drama pesado. Se há alguma intersecção entre ambas as obras, é o recorte antropológico feito pelo autor, em uma abordagem específica — o ambiente decaído e vulgar de uma camada social que habita a periferia das grandes cidades —, além da troca de diálogos cruéis, recurso que, de resto, Naum utiliza em praticamente toda a sua obra dramatúrgica.

²⁹¹ Esta proposição cênica lembra a personagem COSTUREIRA, a ouvinte de rádio de *Folias Bíblicas* (1976) descrita por Felisberto Sabino da Costa (Op. cit., p. 376). Daquela espetáculo, encenado pelo grupo Pod Minoga, Naum participou como colaborador, nos cenários e figurinos.

Augusto (todos são os pretendentes de LOVEMAR), o mesmo não ocorre com a galeria de *personas* interpretadas por Fernanda: LOVEMAR, DONA ESCOLÁSTICA (mãe de LOVEMAR), IRMÃ DÉBORA (contabilista das doações ao pastor protestante), DONA ALMA (uma sogra intratável) e ARMANDINHO (amante do primeiro marido de LOVEMAR).

O espetáculo funcionou com o público, ficando nove meses em cartaz²⁹². E com a crítica também. Para Sheila Kaplan, que destacou o fato de *Suburbano Coração* ser “uma comédia pontuada com músicas, não um musical”, Naum conseguiu a proeza de unir o brega e o sublime²⁹³. A crítica Barbara Heliodora, célebre pelo rigor e pela severidade impiedosa de suas análises, também gostou bastante do espetáculo. Em artigo publicado na revista *Visão*, ressaltou a contribuição artística do que considerou ser “um comovido e hilariante ato de amor por um teatro brasileiro assustadoramente esquecido”:

Como no caso da maioria das burletas tradicionais, a trama concebida por Naum não pretende ser mais do que uma desculpa (mas uma ótima desculpa) para a criação de situações as mais variadas e essencialmente teatrais, que por sua vez se revelam como desculpas para a introdução de canções. (...) A linguagem cênica de *Suburbano coração*, no que tange à interpretação, insere-se na tradição das pequenas companhias mambembes que outrora cortavam de norte a sul esses vastos Brasis que aí estão. A cenografia ingênua e econômica abriga um mundo de perucas gloriosamente falsas e um clima de intimidade familiar.²⁹⁴

Atenta às armadilhas desse gênero teatral, porém, Barbara também alertou:

O melhor da direção de Naum Alves de Souza são os limites em que contém seus atores sem que caiam em exagero (a não ser em casos nos quais o exagero é o caminho indicado). É indispensável que esses limites permaneçam respeitados durante toda a temporada.

De fato, é o exagero contido no texto que eventualmente pode ameaçar o resultado da obra no palco. Embora a caricatura aplicada aos personagens, seus clichês lingüísticos e o quíproquo das situações em que se envolvem sejam fundamentais em comédias que conjugam elementos farsescos, trata-se de um gênero que requer uma delicada medida para equilibrá-los — o que só pode ocorrer, efetivamente, na encenação. Como assinala Pavis: “A farsa deve

²⁹² A temporada em São Paulo, prevista para 1990, foi suspensa por falta de recursos financeiros para a produção. Em outubro de 2002, acrescida de outras oito canções de Chico Buarque, *Suburbano Coração* foi transformada em um musical dirigido por Charles Möeller, espetáculo montado no Teatro Café Pequeno, no Rio. Segundo o ator e produtor Cláudio Botelho, tinha “um enfoque mais leve que na versão anterior”, com mudanças de texto aprovadas por Naum. Veja Rio, 9 out. 2002, *Da Broadway ao subúrbio*, p. 22. Além disso, o diretor Guel Arraes comprou os direitos da peça, ainda em 1989, e adaptou-a para um especial de televisão levado ao ar pela Rede Globo em 1994.

²⁹³ O Globo, 18 abr. 1989. *O elogio musical do brega*, Segundo Caderno, p.2.

²⁹⁴ Visão, 26 abr. 1989. *Um comovido e hilariante ato de amor*, p. 7.

sua eterna popularidade a uma forte teatralidade e a uma atenção voltada para a arte da cena e para a elaboradíssima técnica corporal do ator.”²⁹⁵.

Tudo, em *Suburbano Coração*, é propositada e escancaradamente caricato. Os nomes de algumas personagens quase redundam os tipos a que correspondem: LOVEMAR é a incauta sonhadora em busca do casamento com amor, CORDEIRO é um pastor evangélico, AMADO é o caminhoneiro que, afinal, surge para realizar o sonho da protagonista. Mas a caricatura se dá, sobretudo, na associação entre subúrbio e mau gosto e, em muitos momentos, entre subúrbio e grotesco. Estas são personagens que falam de cravos e espinhas na pele, pivô no dente da frente, roncos, copos sujos, banheiro pequeno (“mas limpinho”), e que não desperdiçam uma oportunidade para disparar um xingamento ou uma maledicência — como que numa exacerbação dos diálogos mais ásperos travados em *No Natal a Gente Vem te Buscar*, *A Aurora da Minha Vida* e *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*.

No entanto, esta não é a única evidência de que Naum permaneceu no mesmo trilho temático, ainda que experimentasse um novo gênero teatral. Depois de *Nijinsky*, cujos ambientes freqüentados pelas personagens são sofisticados e cosmopolitas, o autor voltou à sala de estar daquela classe média brasileira apartada da vida e dos costumes dos grandes centros urbanos. Em *Suburbano Coração*, a mobília pode até ser mais cafona do que as que apareciam em *No Natal* e *Um Beijo*; mas lá estão, também e mais uma vez, perfis, premissas e ações dramáticas que ecoam aspectos constitutivos dos textos anteriores: a mãe manipuladora (DONA ESCOLÁSTICA), o homossexual que despreza a mulher (FREDERICO), a sogra maledicente (DONA ALMA), o casamento sem sexo, o discurso religioso repressor (embora, neste caso, na boca de um pastor corrupto), as expressões lingüísticas do senso comum e, destacadamente, as amigas (TRUDES e JULINDA) que ora adulam, ora alfinetam, mas com tamanha intimidade que praticamente estabelecem uma relação de parentesco com a protagonista — quase irmãs de LOVEMAR.

Risíveis pessoas tristes, são personagens que resvalam no patético, o que reafirma a tendência de Naum ao drama, ainda que disfarçado por momentos de humor. A exemplo do que fez em *Nijinsky*, portanto, em *Suburbano Coração* o autor deu voltas em torno dos mesmos procedimentos formais, dos mesmos eixos temáticos e de uma mesma postura: a desavença, o desencaixe, o mal-estar. Uma perspectiva que se tornaria ainda mais explícita (e dolorida) em seu texto seguinte.

²⁹⁵ Op. cit., p. 164.

3.7. *Água com Açúcar*

Como vimos no primeiro capítulo, Naum Alves de Souza sempre se envolveu com projetos paralelos enquanto encenava seus próprios textos, sobretudo como figurinista e cenógrafo, muitas vezes como diretor de shows de música popular brasileira e algumas outras na concepção de eventos de áreas estranhas às artes cênicas²⁹⁶. No que diz respeito ao seu trabalho estritamente autoral, porém, nunca fizera um intervalo tão grande como o que ocorreu entre 1987 e 1995. Talvez por cansaço, talvez contrariado com as críticas que recebera (ou, quem sabe, por ambas as razões), nesse período de oito anos ele dirigiu shows e outras peças, desenhou cenários e figurinos, adaptou obras da literatura, escreveu para a televisão, desenvolveu roteiros de cinema em parceria – mas apenas rascunhou idéias de novas peças. Como ele mesmo registrou:

1987 foi um ano dedicado apenas às direções de espetáculos. Criei, com Fernanda Montenegro, o monólogo *Dona Doida*, baseado nos brilhantes poemas e textos em prosa da escritora mineira Adélia Prado. (...) Mal estreou esse espetáculo, comecei a direção de *Cenas de Outono*, duas peças curtas do japonês Yukio Mishima, com Marieta Severo. (...) fui convidado por Chico Buarque para dirigir seu show *Francisco*, sua volta após 13 anos longe dos palcos. (...) Graças ao enorme êxito de crítica e público de *Dona Doida*, Fernanda Montenegro encomendou-se um novo texto [*Suburbano Coração*] (...) Quando nos preparávamos para estreiar em São Paulo, fomos “assaltados” pelo famigerado Plano Collor, que congelou as contas bancárias, e ficamos a ver navios. O jeito foi remontar *Dona Doida* e viajar. (...) *Dona Doida* e o show de Chico Buarque me deixaram acomodado, preguiçoso, ganhando bem e criando quase nada. Só em 1995 voltei a me atrever a escrever, cheio de medo de encarar o público e a crítica com minhas próprias palavras.²⁹⁷

Quando se “atreveu” a retomar a escrita autoral, Naum revelou novo indício de tentativa de ruptura como dramaturgo. O título, tirou da expressão popular que remete ao remédio caseiro, tradicionalmente usado para abrandar uma situação de crise, e que já aparecia em diálogos de outras peças suas, tais como *A Aurora da Minha Vida* e *Suburbano Coração: Água com Açúcar*. E o ponto de partida, buscou no noticiário: a morte de um adolescente que caiu da janela do edifício em que morava e a prisão de um menino que tentou matar duas bibliotecárias.

²⁹⁶ Para maior detalhamento das atividades artísticas de Naum, ver **Anexos / Cronologia de trabalhos**.

²⁹⁷ In: *Teatro*, p.40-41. Naum se refere ao choque econômico promovido pelo governo do presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992), que bloqueou a movimentação bancária, congelou preços e confiscou quase todo o dinheiro em circulação no país, numa tentativa fracassada de conter a inflação.

Tais premissas, duas ocorrências trágicas²⁹⁸ cujo ponto de intersecção é formado pelo eixo infância-morte (uma pelo suicídio, outra pelo assassinato), parecem ter levado o autor a uma forma mais ajustada ao tema, abandonando padrões adotados até então, como a profusão de personagens e o drama salpicado de momentos cômicos. Depois de anos às voltas com produções de grande porte, equipes numerosas, elenco de estrelas e alta complexidade do ponto de vista operacional, Naum partiu para um projeto mais modesto, artesanal, de formatação intimista; e, quanto ao gênero, plenamente adequado a um falador contumaz, como apontavam os críticos, sempre excessivo na extensão dos diálogos: o monólogo²⁹⁹.

Água com Açúcar põe em cena uma cantora lírica que desembulha frustrações passadas e presentes ao reconhecer que está envelhecendo. Personagem sem nome, rubricada apenas como MULHER, ela está no quarto do filho morto, e o que dispara esse mergulho em si mesma é o luto, a perplexidade, sobretudo a culpa. O tom confessional, característico dos monólogos, evolui para digressões diversas, relatos e reconstrução de diálogos ocorridos ou imaginados. Entre estes, chama a atenção a fantasmagórica conversa da protagonista com RATO, animal que mandou matar e, em devaneio, quer matar outra vez, com uma martelada, para “sofrer menos”.

Não surpreende que esta passagem lembre a descoberta de uma barata pela narradora de *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector. Este drama de Naum está, de fato, fortemente impregnado do romance de Clarice, seja pelos traços básicos da personagem (mulher de meia idade sozinha em seu apartamento de classe média de uma grande cidade brasileira), seja pelo desejo de encontro e de revelação dessa personagem de si para si mesma, seja pelo solilóquio espiralado, seja pela expressão em prosa poética. A primeira linha da célebre obra literária (“- - - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender.”) ecoa já no início da peça: “Estou vazia.”³⁰⁰ Mas esta deve ser considerada nada mais do que uma influência, ainda que cristalina, como uma seta a apontar o caminho. *Água com Açúcar* é um autêntico texto de Naum Alves de Souza — aquele Naum que lamenta a perda da inocência nos verdes anos, o mundo adulto assustador e o isolamento do indivíduo. Como demonstram estes dois momentos da peça:

²⁹⁸ O termo “trágico”, aqui, é colocado menos como gênero dramático e mais na perspectiva sócio-antropológica contemporânea que a palavra adquiriu, de acontecimento que provoca reação de consternação ou perplexidade, independentemente da manifestação artística, como comenta Raymond Williams. Cf. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 71-79.

²⁹⁹ Entre 1995 e 2004, Naum reescreveu *Água com Açúcar* até chegar a um formato que inclui outras onze personagens (VIZINHA 1, VIZINHA 2, MENINO, PAI, MÃE, DELEGADO, PRIMEIRA BIBLIOTECÁRIA, EXTERMINADOR, RATO, MULHER 1 e MULHER 2), além de uma voz gravada não identificada, versão inédita no teatro até o momento. Segundo o autor, a alteração se deu “porque é muito pesado para uma atriz só” (em entrevista concedida a mim em 4 de outubro de 2004, para reportagem da revista *Bravo!*, trecho não publicado). A rigor, em virtude de uma tal mudança estrutural do texto implicar, necessariamente, em uma encenação diferente, ambas as versões deveriam ser consideradas como duas obras dramáticas distintas. Infelizmente, tive acesso apenas à segunda versão, incluída na coletânea do autor (*Teatro*, p.925-980), o que não me impediu de fazer uma leitura analítica desta peça dentro do escopo de minha pesquisa.

³⁰⁰ In: *Teatro*, p.929.

Que dia terminou a infância?
 Que dia começou a adolescência?
 Quando e em que hora acabou a juventude?
 Por que ninguém me avisou? ³⁰¹

Um grupo escolar amarelo ocre, imponente, fascista,
 Homenagem a poeta oficial,
 Dominava a quinta rua.
 Em frente ao busto de Olavo Bilac,
 Um jardim público, onde namoravam, noivavam e combinavam casamento moços e moças
 responsáveis pela expansão demográfica do pequeno município.
 Andorinhas vinham das árvores
 E faziam coreografias ao cair da tarde.
 Faziam prodígios, eram aves de aviação.
 Gritavam, faziam cocô, se acasalavam, procriavam mas,
 De tempos em tempos, em nome de algum bem,
 Da saúde, da moral pública, sei lá,
 Eram exterminadas por rojões e bombas de festas de São João,
 Milhares, mortas, pelo chão.
 Muitas, agonizantes, eram socorridas por crianças que,
 Antecipando a vocação tão desejada pelos pais,
 Brincavam de médico.
 Abriam, operavam as andorinhas.
 Os adultos riam, achavam tudo uma festa, uma besteira
 Mas, eu, chorava. ³⁰²

Note-se o retorno temático de Naum na metáfora contida na referência às andorinhas, em que até o diminutivo da palavra contrasta com a celebração sádica de crianças e adultos durante a dissecação; e a ironia do duplo sentido aplicado à expressão “brincando de médico”. Aqui aparece, de novo, o potencial da crueldade infantil e o lado sombrio contido no impulso sexual, a “brincadeira” capaz de levar ao aniquilamento, inclusive literal. Pela primeira vez, como dramaturgo, Naum entrava na casa da classe média culta e urbana — mas carregava para lá os motes que aspergira em textos teatrais anteriores.

Em *Água com Açúcar*, a renovação de Naum, como dramaturgo, se deu mais no campo da forma. Alternando relatos, digressão, narração de histórias e reconstrução de cenas pela perspectiva de uma única personagem, o texto faz uma interessante intersecção de locuções por meio de um vocabulário e de uma construção lingüística que (também pela primeira vez)

³⁰¹ Idem, ibidem, p.931.

³⁰² Idem, ibidem, p.934.

rompem com o repertório dos clichês do senso comum que Naum costumava usar, muitas vezes visando à comicidade. Em *Água com Açúcar*, aliás, não há do quê ou por que rir.

Por outro lado, se permanece presente a sucessão de cenas inteiras em si mesmas, sem relação direta de causa e consequência, recurso largamente utilizado por Naum desde sempre, em *Água com Açúcar* as mudanças de tempo, lugar e assunto se diluem no ato de divagar, dadas a circunstância da personagem e a natureza do monólogo. O resultado disso é que, quando Naum utiliza a memória da personagem para desenvolver a cena, não assistimos a uma ação transcorrida no passado, mas ao relato de uma lembrança feito no presente, no transcorrer cronológico de uma noite adentro. Compreensivelmente, é a única peça de Naum em que a passagem de um momento cênico para outro é marcada menos pela luz (há apenas uma rubrica sobre iluminação) e mais pela inserção musical (nada menos que 40 indicações).

Tais procedimentos, evidentemente, são fruto de alguma motivação do autor. É muito provável que a pausa criativa feita entre 1987 e 1995 tenha levado Naum a uma profunda reflexão sobre sua própria dramaturgia. Reportagens da época revelam seu desejo de retomada da escritura teatral em outros moldes (“uma volta a mim mesmo, estou limpando meu texto e minha montagem”³⁰³) e até o reconhecimento de haver, sim, um tom bastante pessoal em seu teatro (“Estava deprimido, achando que tinha perdido o meu caminho, o do trabalho confessional e cotidiano.”³⁰⁴). É muito possível, inclusive, que *Água com Açúcar* seja o produto de uma reflexão bastante particular, e até auto-referente em muitos momentos, pois o texto chegou a ser interpretado por homens na fase de testes³⁰⁵.

Com direção e cenografia de Naum, e figurino de Miko Hashimoto, o monólogo estreou em 6 de março de 1995 no Teatro da Cultura Inglesa/Pinheiros, em São Paulo, com a atriz Isa Kopelman. Da crítica, recebeu o solitário comentário de Alberto Guzik:

Água com Açúcar devolve Naum ao terreno da criação ambígua, cruel, amarga e apaixonada que caracterizou seus melhores trabalhos. O texto é (...) de assustadora simplicidade. E levanta vôo impelido por uma poesia triste, inspirada em pequenos e mesquinhos fatos cotidianos.³⁰⁶

Quanto ao público, houve “pouquíssimo”, segundo Naum:

Tudo mal mas tudo bem, eu havia voltado ao texto.³⁰⁷

³⁰³ COLOMBO, Sylvia. Folha de S. Paulo, 7 mar. 1995. ‘Água Com Açúcar’ enfrenta a culpa, Ilustrada, p.5-4.

³⁰⁴ FUCUTA, Brenda. Jornal do Brasil, 6 mar 1995. Naum inaugura nova fase. Caderno B, p.3.

³⁰⁵ Idem, ibidem.

³⁰⁶ Jornal da Tarde, 3 abr 1995. Obra de autor, Divirta-se, p.3A.

³⁰⁷ In: *Teatro*, p.41.

Voltou, sim — e mais maduro como escritor. Espetáculo de apenas uma hora de duração, *Água com Açúcar* trouxe um autor com maior domínio sobre a carpintaria dramatúrgica, sobre o ritmo, o tempo e o limite da extensão do texto para eficiência da cena, e visivelmente mais seguro no manejo da palavra. Ao jornal *O Estado de S. Paulo*, Naum inclusive revelou sua especial atenção à própria escrita: “Meus diálogos estão mais literários, menos preocupados com a fala do cotidiano”³⁰⁸, disse ele, embora seja curioso que antagonizasse o palavreado da rua e o texto literário.

Os avanços propiciados por esse exercício estilístico, que resultou em conquistas tão significativas em relação à técnica de Naum na construção do texto dramatúrgico, estranhamente ficaram restritos a *Água com Açúcar*. Nas três peças autorais seguintes, as últimas que encenaria profissionalmente, Naum voltou a se estender nos diálogos, na duração e na multiplicação das cenas. Sobretudo, voltou às proposições temáticas de antes. Ao buscar alternativas de renovação do trabalho autoral, Naum retomou a matéria de que sempre se ocupara. Mesmo que, como verificaremos, não fosse essa exatamente a sua intenção.

3.8 *Um Ato de Natal*

Em 1996, a convite do Teatro Popular do Sesi de São Paulo, Naum Alves de Souza escreveu e montou *Um Ato de Natal*³⁰⁹. Espetáculo levado no final do ano, teve direção, cenografia e figurinos realizados pelo próprio autor, e elenco formado por Angélica Leutwiller, Cristina Guiçá, Débora Olivieri, Ednaldo Freire, Gabriela Barela, Genésio de Barros, Jandira de Souza, José Carlos Machado, Marcelo Andrade, Rosa Graubman e Walter Breda.

O trocadilho do título já avisava que vinha aí uma transposição debochada dos tradicionais Autos de Natal. De fato, em toda a sua estrutura este texto apresenta características burlescas. A ação se passa na Avenida Paulista — endereço da instituição que contratara Naum, a Federação dos Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp), à qual está ligado o Serviço Social da Indústria (Sesi) —, estende-se para o “Restaurante Torresmão Pururuca” e arma um presépio humano. Os 19 personagens têm nomes que lembram tipos delineados à moda da *commedia dell’arte* (como DONA OUROLINA, LADY GASTOLINA, BELO BOAPINTA e TRUCULENTO BRAÇODEFERRO) e são agrupados em “núcleos” (Os Pobres, Um Representante da Lei, Os Ricos, Os Pseudo-Intelectuais, O Ditador da Moda, As Representantes do Além, A

³⁰⁸ Apud FUCUTA, Brenda. Op. cit.

³⁰⁹ Por um erro de digitação, no texto de apresentação de sua coletânea Naum situa este texto em 1993 para, muitas páginas depois, anotar por duas vezes que ele foi escrito e encenado em 1996, o que de fato aconteceu. Além disto, no programa do espetáculo, guardado no arquivo do Centro de Memória Centro Cultural Fiesp, o título da peça aparece como *Ato de Natal*, sem o artigo indefinido. Em 2004, a peça passou por uma revisão do autor. Op. cit., p. 43, p.1106 e p.1107.

Religiosa). Estão todos entregues a um dialogismo caricato, exagerado, improvável, mas carregado de uma indisfarçável crítica ideológica:

BELO BOAPINTA : (*lendo*) Escuta isso! A nova moda é pensar nos que têm fome.

LADY GASTOLINA : Você está falando sério? (*tira o jornal da mão dele*)³¹⁰

“A peça procura, com um tratamento ingenuamente crítico, caricatural, carinhoso, ser popular, alegre, brincalhona”, anotou Naum. “Todos os personagens devem ter uma caracterização cômica, um toque clownesco”³¹¹. Não admira que *Um Ato de Natal* tenha soado a provocação aos ouvidos dos patrocinadores da empreitada, os dirigentes da Fiesp, entidade patronal mantenedora do Teatro Popular do Sesi:

Teve carreira de dois meses (...), agradou o público mas desagradou àqueles que fizeram a encomenda. Acharam-se criticados mas, se o fiz, não foi intencionalmente pois não conhecia o alto comando da entidade. Apesar das pressões, nada foi alterado e o texto foi ao palco exatamente da forma que o concebi.³¹²

Por um lado, se Naum perseguia maneiras de renovar-se como autor teatral, encontrou nesta ocasião a oportunidade de enveredar pela vertente da crítica social mais direta. Ao satirizar os fossos econômicos e culturais entre as personagens, Naum revelou um posicionamento explicitamente político, até então inédito em seu teatro. Note-se, porém, que se fez a oportunidade para o autor, mais uma vez, lançar mão de um dos componentes temáticos recorrentes em sua dramaturgia: a crítica aos fundamentos religiosos cristãos. Seu desalento em relação ao Natal, exposto em espetáculos anteriores, voltou a entrar em cena. Na peça, o conagração sugerido pela tradição é ironicamente desconstruído na eclosão de conflitos sociais — no caso, extraídos da realidade brasileira em geral e da paulistana em particular. Desfaz-se a aura do momento harmonioso para revelarem-se injustiças, rancores e (sempre elas) mesquinhas. Há, nessa recorrência, uma manifestação bastante pessoal:

Desde que descobriu que Papai Noel não existia e que era um tratante que nunca dava o presente que pedia, o autor odeia o Natal mas, solicitado e bem pago, escreve a respeito contos e peças nem sempre muito edificantes.³¹³

³¹⁰ Idem, p. 1137.

³¹¹ Idem, p. 1007 e p.1009.

³¹² Idem, p. 44. Segundo o Centro de Memória Centro Cultural Fiesp, o espetáculo ficou em cartaz pouco menos de um mês, de 6 a 30 de dezembro de 1996.

³¹³ Anotação da contracapa do livro *Dezembros – contos adultos* (edição do autor, 2006), que reúne doze textos relacionados ao tema: onze contos e a seqüência final da adaptação de *No Natal a Gente Vem te Buscar* para um roteiro cinematográfico.

A diferença é que, até 1996, dramaturgicamente o desconforto de Naum com o Natal se restringira ao universo familiar. Com *Um Ato de Natal*, pela primeira vez esse sabor amargo vazou da esfera privada para a esfera pública, ganhando um tom de crítica ideológica. Primeira e, até o momento, única.

3.9 O Pivô e Strippers

No final da década de 1990, Naum ainda procurava demarcar uma nova fase em sua escritura dramaturgica. Se em 1995 o monólogo *Água com Açúcar* fora definido como “uma obra sobre a crise e a recuperação, resultado de um autor também em crise e recuperação”³¹⁴, em 1997 quase todas as reportagens sobre a estréia simultânea de duas peças recém-escritas por ele — *O Pivô* e *Strippers* — utilizaram exatamente essa expressão, “nova fase”, para assinalar o desejo do autor de romper com o viés temático de seus textos anteriores, cuja matéria-prima principal fora a memória — a do país, em alguma medida, a das personagens, de modo predominante, e, reconhecidamente, a memória do próprio escritor.

A comprovar o esforço de Naum nesse sentido, tomemos dois registros jornalísticos daquele momento. No *Jornal da Tarde*, Alberto Guzik relatou que

Até a virada de mesa, no início do ano [*quando ambos os textos começaram a ser escritos*], Naum Alves de Souza dizia que estava infeliz com os trabalhos que fazia.³¹⁵

À Folha de S. Paulo, cuja linha fina sob o título da matéria afirmava, literalmente, que “Naum Alves de Souza deixa para trás as memórias”, o dramaturgo declarou:

Esses são dois textos em que torço pelo bandido. Lanço um olhar sem preconceitos sobre a pobreza, os tipos solitários. Esta é uma **nova fase**, uma maneira nova de **deixar o passado para trás**. (...) **sempre escrevi apenas sobre coisas que eu tinha vivido**.³¹⁶

É importante lembrar que *Strippers* e *O Pivô* também vieram a público na esteira de um novo empreendimento artístico de Naum. Reunindo alguns estudantes da EAD com alunos do *workshop* que ministrara em 1996 no Studio Cristina Mutarelli, ele montou o grupo Os Comediantes da Aurora e inaugurou o Espaço Cultural Naum Alves de Souza. Tratava-se de

³¹⁴ FUCUTA, Brenda. Op. cit.

³¹⁵ Jornal da Tarde, 16 ago. 1997. 1997: *Ano de sorte para Naum*. Divirta-se/Roteiro, p. 5C.

³¹⁶ ROCHA, Daniela. Folha de S. Paulo, 18 ago. 1997. ‘O Pivô’ lança drama pessoal urbano. Folha/Acontece, p.1. Grifos meus.

uma sala com capacidade para 60 espectadores, no subsolo do Piccolo Espaço Cultural (pequeno teatro de peças alternativas, localizado na Rua Girassol, bairro da Vila Madalena, em São Paulo), cujo objetivo, além da montagem de novos textos, era concentrar atividades que iam da dança à música, em cursos curtos.

É bem possível que, dessa maneira, Naum procurasse unir o melhor de seus dois mundos: aplicar sua rica bagagem de palco acumulada até então e recuperar a estimulante liberdade criativa de jovens atores trabalhando em sistema quase amador, experiência vivida com tão bons resultados nos tempos do Pod Minoga. Esta última possibilidade, aliás, somada à menção ao seu maior sucesso como autor (*A Aurora da Minha Vida*) no nome da companhia, nos faz pensar que, afinal, não seria o caso de deixar *todo* o passado para trás.

Tentar, ele tentou. Para despregar-se de seus *plots* e personagens recorrentes, e a exemplo do que fizera em *Água com Açúcar*, o dramaturgo buscou páginas de imprensa. Desta vez, porém, foram páginas que ele mesmo havia produzido, de cunho ficcional. A origem de *Strippers* é o conto homônimo que Naum escreveu no final de 1995 para a revista *E*, publicação mensal do Sesc-São Paulo. *O Pivô* também dera título a outro conto de sua autoria, publicado em sua coluna de todas as quintas-feiras no extinto jornal *Diário Popular*, entre 1996 e 1997³¹⁷. Embora fosse um espaço para crônicas, neste periódico Naum exercitou a escrita da narrativa curta de ficção que se aproxima ao gênero literário do conto; chama atenção, porém, que mais pareçam sinopses ou anotações de um argumento: quase sempre escritos na forma dialogada, os parágrafos são divididos como se fossem cenas, com marcações de tempo e lugar isoladas do restante do texto, revelando uma potencialidade para um eventual roteiro de cinema ou texto de teatro — o que, de fato, aconteceu. O método de escrever a sinopse em forma de uma história curta, aliás, faz parte de seu processo criativo. Como o autor revelou:

Demoro muito, mesmo. Fico captando o que estiver no ar. Colho material muito desordenadamente. Levanto no meio da noite e anoto, para não deixar a idéia fugir. Rabisco em guardanapos de restaurantes. Na hora de escrever, começo com um personagem, ou um conjunto de personagens, e aí esboço um conto mal-escrito. Depois começo a transformar um teatro, a dividir em cenas e a dialogar cena com cena. É comum o que era prólogo virar final, o que era do segundo ato voltar para o primeiro.³¹⁸

Em tese, tanto *Strippers* como *O Pivô* pareciam servir adequadamente à vontade de ruptura que Naum sinalizava havia quase dez anos. Em vez de abordar a esfera íntima do

³¹⁷ O período exato em que Naum colaborou com o *Diário Popular* é incerto e o próprio autor não se lembra com exatidão. Em uma dedicatória no livro *Dezembros*, ele escreveu: "(...) nunca tive coragem de publicar estes contos que foram escritos p/ o Diário Popular entre 95 e 98.", sugerindo que sua atuação como contista se deu por até quatro anos, e não dois, como consta em outras fontes.

³¹⁸ O Estado de S. Paulo, 8 jul 1995. Op. cit. Como exemplo desse procedimento, ver a versão em conto de *Strippers* em **Anexos**.

universo familiar e desfiar o passado em ambiente quase sempre interiorano, a adaptação teatral daquilo que o próprio autor classifica como “contos urbanos” permitiria ir em outra direção: para fora do ambiente doméstico, ao encontro da diversidade de pessoas e de circunstâncias observadas na cidade grande, e tudo isso no momento presente.

Talvez a natureza dessa filiação, em que cada peça nasceu diretamente de um conto-crônica para ser publicado em jornal diário (gênero literário em que é obrigatória a estreita relação do texto com o cotidiano vivido no exato momento), explique o fato de *Strippers* e *O Pivô* revelarem-se obras tão comprometedoramente datadas. As referências a pessoas e eventos da época são tantas que dificilmente a platéia de hoje conseguiria acompanhar a encenação de uma ou de outra. Por causa desse desacordo entre obra e contexto cultural, Naum não incluiu *O Pivô* em sua coletânea — o que é de se lamentar; ao contrário de *Strippers*, e descontando-se alguns problemas dramatológicos que verificaremos a seguir, *O Pivô* exibe um interessantíssimo exercício de linguagem: ao retomar o modelo do drama de estações, e superando as limitações da urdidura do conto original, Naum obteve alguns bons efeitos de carpintaria na sobreposição de planos dentro de um mesmo relato, e chega mesmo a ensaiar momentos de *nonsense*³¹⁹.

No que diz respeito ao campo temático, porém, uma leitura atenta das duas histórias e de suas respectivas versões dramatizadas³²⁰ comprova que, apesar do forte desejo de afastamento — e, mesmo, de negação — da linha desfiada desde 1977, Naum Alves de Souza não chegou a atingir tal meta. Na essência, se ocupou das mesmíssimas questões que sempre transpareceram em sua obra dramática e formatou-as de maneira muito semelhante à que praticara até então, apesar de dar a elas uma nova *aparência*, como se bastasse mudar o meio ambiente e o nível de relação interpessoal das personagens para desviar-se da postura ideológica e moral³²¹.

A força motriz de *Strippers*, por exemplo, é o questionamento da religião (onipresente na dramatologia de Naum, como vimos), desta vez transformada em negócio (a exemplo do ocorre em um dos quadros de *Suburbano Coração*). A partir de uma situação da vida real — a transformação de salas de cinema e teatros antigos em templos evangélicos, fato comum nas capitais brasileiras no final dos anos 1990 —, Naum cria uma situação dramática para sugerir que um local decaído pode decair ainda mais: o futuro do Teatro Neon de *Strippers* é tornar-se

³¹⁹ Ver cenas 8 e 10 de *O Pivô*, em **Anexos**.

³²⁰ Para as versões de *Strippers* e *O Pivô* em conto, assim como a versão teatral de *O Pivô*, jamais publicada, ver **Anexos**.

³²¹ É difícil entender por que, no prefácio à coletânea *Teatro*, Alberto Guzik afirma ser *Strippers* “um dos textos mais experimentais de Naum”, já que até o próprio Guzik lista os elementos constitutivos que, se por um lado repetem a carpintaria dramatúrgica já fartamente utilizada pelo autor desde a primeira peça, de resto é prática comum na dramaturgia contemporânea: “Ação fragmentada, cenas breves, muitas vezes constituídas de uma só fala ou imagem.” Op. cit., p. 25.

igreja, sim, mas continuar com *shows* de sexo explícito em outros horários, “para ganhar dos dois lados”.

A tônica grotesca, por sua vez, se revela já no primeiro ato, quando é apresentada a patética trupe do Neon, incluída aí a macaca DEMIMOR (pelo que se entende a partir do texto, uma macaca de fato e não uma pessoa fantasiada, como seria de se esperar do universo abordado na peça) que, em vez de dançar e dar cambalhotas, se masturba no palco. No segundo ato, o aspecto da deformação que a tudo atinge desdobra-se e acentua-se, até chegar ao desfecho, quando um dos integrantes, o *stripper* DILMONEY, agora nomeado como CARDEAL, torna-se pastor e administrador do caixa.

Se *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão* já demonstrava haver uma séria desavença do próprio autor em relação às instituições religiosas, *Strippers* deixa isso ainda mais claro e acentuado. No prefácio à peça, em que lamenta a falência e o fechamento dos antigos espaços de entretenimento e cultura, Naum protesta contra

gigantescas igrejas evangélicas que se alimentam de um Cristo transformado na mais desonesta das mercadorias. As telas que receberam grandes filmes, grandes astros, foram substituídas por altares de mau gosto, onde os abomináveis pastores exorcistas, cercados por bandas de instrumentos eletrônicos, enganam infelizes e deles sacam o pouco dinheiro que ganham. *Strippers* mostra os dois mundos, o dos pecadores do teatro e o dos santos evangélicos. Que Deus ajude os primeiros! Seus pecados são mais perdoáveis que os dos evangélicos. Que os pastores, pastoras, bispos e bispas ardam no fogo do inferno.³²²

A religião, entretanto, não é a única tecla temática em que Naum volta a bater, nem o grotesco, a única nota estilística. Não causa surpresa que, no trecho do prefácio destacado acima, ele mencione “os pecadores do teatro”: em *Strippers*, mais uma vez o sexo é seara sombria que se estende para a transgressão, a aberração e o castigo. Exemplo emblemático é o personagem VÔ, pai de TADASHI: velho senil, preso a uma cadeira de rodas, ele entra e sai de cena apenas para disparar palavrões de excitação pelas dançarinas do teatro, pela neta de cinco anos ou quando tenta tocar o filho sexualmente. Em um mesmo personagem, tara e impotência.

O mesmo eixo de tensão religião-sexo, colocado em perspectiva desalentadora, aparece em *O Pivô*, cujo mote é o plano de ELPÍDIA, hippie tardia, para fugir da “energia negativa, uma vibração esquisita” da cidade de São Paulo. Embora a adaptação teatral seja bastante diferente do texto de origem — onde prevalecia a confissão monologada dos sentimentos sadomasoquistas de ALFEU, homossexual envolvido em um crime passionai em sua cidade do

³²² In: *Teatro*, p. 984.

interior, diante dos passageiros de um trem de metrô —, revezam-se em cena uma freira que se comporta como camelô, um bispo, uma noviça e a madre superiora de um convento, ao lado de um travesti que seduz o segurança do palácio do governo, uma lésbica e, claro, ALFEU.

O Pivô confirma que, ao tentar uma “nova fase”, Naum retomou questões que sempre foram predominantes em sua dramaturgia: a homossexualidade em perspectiva dolorosa e/ou doentia, que já aparecia nas versões masculina e feminina de *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*, em *Nijinsky* e em *Suburbano Coração*; a crítica ao papel regulatório da religião, na vida social e na consciência individual, como acontece rigorosamente em todas as suas peças, com maior ou menor ênfase; e a impossibilidade de qualquer destino que não seja a solidão, o abandono, a desintegração psicológica, a loucura — a morte literal ou a morte em vida, como bem havia notado Yan Michalski já em 1980.

De certa forma, o autor tinha consciência dessa fronteira tão reforçada em sua obra:

A noção de religião, de bem e de mal, molda um jeito de pensar. Ainda divido as coisas entre bem e mal. Procurei desesperadamente criticar isso. Parece que torço para meus personagens saírem das regras. Mas eles acabam sendo atingidos pelo “castigo de Deus”. Por mais que a razão e as sessões de análise tentem me fazer superar isso, a coisa está enraizada. O máximo que aprendi foi lidar com esses princípios. Mas me livrar deles... não deu.³²³

Em relação à recorrência estilística, note-se ainda que, ao nomear seus personagens (mais uma vez, “adultos imaturos” que dialogam e reagem de maneira infantilizada), Naum novamente buscou estabelecer uma camada de significação que, a exemplo do que ocorreu em *Suburbano Coração* e *Um Ato de Natal*, se esparrama deliberadamente pela caricatura. Em *Strippers*, por exemplo, o traficante se chama DILMONEY, o travesti que lamenta a falta de cultura é DOLORES e o espectador *habitué* atende pelo apelido de CARA-DE-PADRE; em *O Pivô*, um diretor de clube se chama DR. AGNUS DEI, o travesti se apresenta como AQUIROPITA STONE, a garota que quer ser estrela de TV atende por CHISPITA (nome de uma telenovela infantil mexicana, exibida à época pelo canal SBT).

Esse procedimento poderia sugerir que a intenção do autor fosse desfazer qualquer possibilidade de observação realista da cena, caminhando em direção à farsa; no entanto, tal possibilidade não se completa. De um lado, os nomes dados a outras personagens ora se relacionam estreitamente com a plausibilidade (TADASHI é o “japonês”, dono do teatro pornô, assim como as *strippers* têm os chamados “nomes de guerra”, clichês do código da prostituição, como NATASHA, DEUSA e CHRYYS, “com dois ‘yy’”), ora apenas remetem à

³²³ Jornal da Tarde, 29 maio 1993. Op. cit. Em entrevista concedida a mim, Naum declarou que, até 2004, enfrentou “umas cinco temporadas” de análise psicanalítica.

previsibilidade do lugar-comum (EDEMILDO é o punk da periferia em *O Pivô*, personagem que, aliás, reaparece em outra peça de Naum, como veremos adiante). De outro lado, os diálogos, vagueando entre o banal e a crueza — e incidindo em redundância, em longos relatos que acabam se tornando previsíveis —, também tendem a um tom realista que desmonta qualquer outra saída estilística, que pudesse colocar a cena em uma perspectiva menos reduzida. Assim indefinido o viés estético pelo qual se constrói o universo de *Strippers* e de *O Pivô*, o resultado de ambos os textos é uma dramaturgia igualmente claudicante.

Do ponto de vista formal, Naum repetiu o procedimento seguido em textos dramáticos anteriores: o primeiro ato traz cenas curtas, cujo objetivo é a exposição³²⁴, para então desenrolar-se uma longa série de quadros dominados pelo relato. Entretanto, do modo como se configura em *Strippers* e, sobretudo, em *O Pivô*, esse recurso não parece pretender chegar à plataforma estética do esvaziamento do drama, em que o congelamento da ação dramática clássica convida (ou, mesmo, provoca) a platéia a re-estabelecer uma nova relação com a cena, tão característica do Absurdo de Ionesco ou Beckett, por exemplo. Mais uma vez Naum não resiste ao jorro verborrágico, excede-se no número e na extensão da maioria das cenas, incorrendo assim na repetição e na redundância que os críticos costumavam apontar em suas peças.

Conclui-se que Naum Alves de Souza, ao pretender transformar-se como escritor, voltou ao lugar onde sempre esteve. Não bastou o olhar do autor deslocar-se no tempo e no espaço, nem mesmo tomar personagens aparentemente diferentes da sua já conhecida galeria de tipos solitários, ressentidos ou atordoados por algum tipo de culpa: lá estavam todos eles, com outra cara; lá estavam as mesmas situações de antes, apenas em endereço diferente. Nesse sentido, é tentador imaginar que Naum talvez também estivesse falando de si mesmo no comentário que fez à *Folha de S. Paulo*, sobre a protagonista de *O Pivô*:

Ela vive uma agonia, porque quanto mais quer sair, mais fica e distancia-se do seu objetivo.³²⁵

O Pivô estreou em 13 de agosto de 1997, com elenco formado por Luiza Oliveira, Marina Leme, Rodrigo Salazar, Rogério Cury e Waldir Pavam; além da autoria do texto, Naum se encarregou da direção de produção, da direção cênica, da cenografia e dos figurinos. *Strippers* estreou na noite seguinte, com os atores Ana Andreatta, Bhá Bocci Prince, Ester Lacava, Fábio Espósito, Fernanda Couto, Guilherme de Freitas, Kiko Vianello e Paulo Barroso; Naum assinou o texto, a direção, os cenários, os figurinos e a trilha sonora. Os críticos passaram ao largo dos

³²⁴ Nos termos definidos por Pavis, momento inicial em que “o dramaturgo fornece as informações necessárias à avaliação da situação e à compreensão da ação que vai ser apresentada”. Op. cit., p. 153.

³²⁵ ROCHA, Daniela. Op. cit.

dois espetáculos. Quanto ao Espaço Cultural, este também não prosperou. “O sonho durou pouco, talvez apenas um ano”, anotou o autor³²⁶.

E foi assim, sem encontrar um rumo dramático francamente diferente daquele que trilhara desde o início de sua trajetória como dramaturgo, mas profícuo em tentativas de diversificação, que se estancou o ciclo de peças escritas e encenadas por Naum Alves de Souza.

3.10 Textos na gaveta

Evidentemente, Naum também escreveu peças que jamais foram montadas profissionalmente. Algumas foram apresentadas em leituras dramáticas, umas tantas serviram de base para textos mais longos e outras, ainda, foram criadas com o objetivo específico de servir apenas para o exercício de estudantes de teatro.

Neste último conjunto incluem-se *Festas do Amigo Secreto* e *Formatura*, ambas constituídas de fragmentos de textos dramáticos anteriores, do próprio autor, costurados por umas poucas falas ou cenas novas que tornaram possível a emenda dos trechos selecionados. Em *Festas do Amigo Secreto*, escrita para o exame final de uma turma de 1996 da EAD, por exemplo, encontram-se cenas de *No Natal a Gente Vem Te Buscar*, de *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão* e de *Suburbano Coração*. Em *Formatura*, também de 1996 e endereçada aos alunos de interpretação de um curso que Naum ministrara na escola de Cristina Mutarelli, há momentos de *A Aurora da Minha Vida*, de *Água com Açúcar* e, novamente, *Um Beijo*. Idênticas no conteúdo de origem, as duas peças são idênticas na forma também, sem configurar alterações relevantes na carpintaria que o autor vinha praticando desde que começou a escrever para o teatro³²⁷. Além dos dois textos, o resultado dessa empreitada foi a formação da companhia Os Comediantes da Aurora, que em 1997 encenaria *Strippers* e *O Pivô*, como foi relatado.

É interessante notar que tal procedimento adotado por Naum — a retomada de textos teatrais para a criação de uma nova obra dramática — intensificou-se a partir de 2000, e especialmente no ano de 2003. Não se tratava mais do recorte de cenas e diálogos para um simples ajuntamento, mas da retomada de personagens, situações e conflitos que resultou em um texto maior, às vezes mais complexo. Assim, se não considerarmos a segunda versão de *Água com Açúcar* (terminada em 2004) como sendo, rigorosamente, um novo texto dramático (embora a mudança de monólogo para a inclusão de mais personagens implique

³²⁶ In: *Teatro*, p.985.

³²⁷ Por essa razão, *Festas do Amigo Secreto* e *Formatura* não foram incluídas em **Anexos**.

necessariamente uma encenação diferente), há ainda outros oito que o autor guarda na gaveta — ou na estante, já que alguns deles foram inseridos na coletânea *Teatro*, publicada em Coimbra. E em todos eles pode-se detectar a predominância da intratextualidade³²⁸, numa intrincada ligação temática e formal, seja entre as peças novas e as escritas muito tempo atrás, seja entre um e outro texto da safra mais recente — em alguns casos, com melhor resultado sob o ponto de vista da carpintaria, em outros nem tanto.

É o exemplo de *Ódio a Mozart*, escrita em 1991 e reescrita em 2004, e *Arrebatada*³²⁹, de 2007, lida no ciclo *Avesso da Comédia/Comédia do Avesso*, de discussão da comediografia contemporânea, promovido no Espaço Parlapatões, em São Paulo. Ambas as peças de Naum são farsas escancaradamente escrachadas, que satirizam a máquina oficial da atividade cultural. Marcadas pela caricatura, pelos diálogos gritados ou exacerbados via vocabulário, e cujo tom geral grotesco é indicado até nas rubricas de caracterização das personagens, chamam atenção também por outro ponto em comum: nos dois casos, os agentes punidores e corruptos predominantes são mulheres.

Ódio a Mozart encena o tribunal de um certo PPC (“Pega Pra Capar”, paródia da sigla CPI, Comissão Parlamentar de Inquérito) em que são julgados atores, *socialites*, cantores líricos, burocratas e toda sorte de vigaristas que, de alguma forma, esbarra na programação artística patrocinada pela administração pública. Traz nada menos que 36 personagens, agrupados em núcleos: além das principais (COLERY MÓRBIA, DIVINA VIBRIÃO e MEDUSA TIPITI), há o grupo de “Seguranças de Medusa”, os depoentes, as “Almas Penadas” e as “Almas Puras”. Uma boa idéia que poderia render uma ótima comédia, porém, resultou em um texto exaustivamente longo, repetitivo — e, conseqüentemente, pouco eficaz para produzir efeitos de comicidade sugeridos desde a caracterização assinalada na lista de *dramatis personae*. Como o próprio Naum reconheceu:

Após uma leitura pública, em São Paulo, alguém perguntou por que eu escrevi uma peça em que poucos são os diálogos e muitos os depoimentos. Minha econômica, preguiçosa e mal educada resposta foi: Porque eu quis, oras! Outra me aconselhou: Isso não é uma peça e sim material para um romance picaresco. Quando nos expomos publicamente, temos que ouvir coisas nem sempre agradáveis e, dependendo do que se ouve, é bom parar e pensar. Não acho *Ódio a Mozart* um desfile de depoimentos pois os mesmos estão dentro de cenas e são constantemente interrompidos

³²⁸ O fato de *Festas do Amigo Secreto* e *Formatura* poderem reunir, cada qual, trechos de três outras peças já indicava a intratextualidade contida entre *No Natal a Gente Vem Te Buscar*, *A Aurora da Minha Vida*, *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*, *Suburbano Coração* e *Água com Açúcar*.

³²⁹ Ver **Anexos**.

por apartes dos desafetos dos depoentes. Quanto à sugestão de transformá-la num romance, confesso que fiquei tentando mas nunca executei o sugerido. Quem sabe, um dia?³³⁰

Em *Arrebatada*, Naum vai mais além e aproveita a oportunidade para novamente alfinetar instâncias religiosas: a protagonista, funcionária pública que desvia a verba da produção de uma ópera para seu próprio bolso, chama-se JEOVÁSIA, previsivelmente hipócrita em seu fervor evangélico. Nas duas peças, o entrave artístico se dá na conjunção da manipulação política dos órgãos públicos de cultura com o uso privado de cargos e do erário. Na duas ocasiões o autor deixa transparecer que se trata de uma reclamação de quem conhece muito bem, e há muito tempo, a administração dos teatros.

O autor também procura fazer rir em *Domingo Feliz no Calçadão* e *A Tia É Muito Esquisita*, ambas escritas em 2003 — mas o resultado é a exposição de dois dramas patéticos. A exemplo de *Strippers* e *O Pivô*, estes dois textos, classificados pelo próprio autor como “peças curtas” do “Ciclo Urbano”³³¹, tiveram origem em contos que Naum escreveu para o jornal *Diário Popular*.

Entre o primeiro esboço até a versão atual de *A Tia*, foi feita a mudança de gênero da personagem-título (no início, a peça chamava-se *O Tio É Muito Esquisito*), mas, basicamente, o autor seguiu as premissas do conto e concentrou-se no encontro fortuito de DONA PERROVÍLIA com o rapaz *punk* EDEMILDO no Terminal Rodoviário Jabaquara, em São Paulo. Trata-se do mesmo EDEMILDO de *O Pivô*, cujo diálogo evolui com o mesmo mote e até as mesmas palavras, enquanto DONA PERROVÍLIA parece ser ELPÍDIA com outro nome e com mais idade. Essa transposição dá a entender que Naum retirou o episódio de EDEMILDO de *O Pivô* porque enxergou ali o potencial dramático de uma unidade narrativa coesa e auto-suficiente; havia um começo, um meio, só faltava dar-lhe um desfecho — que, em *A Tia*, altera completamente o caráter da personagem feminina.

EDEMILDO é a porção concentrada da contradição que habita muitos outros personagens masculinos do autor, carregada até o ponto da inverossimilhança: o menino *punk* beija repetidamente a foto do papa, mas fala de religião com o mesmo palavreado insultuoso com que descreve seu entusiasmo pelo sadomasoquismo. DONA PERROVÍLIA contém a indignação, oferece-lhe um “pãozinho que eu mesma fiz” e vai embora “alegre”, enquanto EDEMILDO passa mal. Na última cena, entra a namorada do rapaz, KARINE, e um HOMEM DE TERNO:

³³⁰ Idem, ibidem, p. 42. Curiosamente, no prefácio à coletânea de Naum Alves de Souza, em que comenta até mesmo peças não incluídas no volume, Alberto Guzik não faz uma única referência a *Ódio a Mozart*; no entanto, este texto consta entre as “peças longas” do “ciclo urbano”.

³³¹ Idem, ibidem, p. 6. Os respectivos textos teatrais encontram-se às p. 1341-1363 e p.1325-1340.

(Edemildo sente uma dor forte e apaga, caindo de bruços no chão. Não fala mas parece que algo lhe corrói o estômago. As contrações vão diminuindo e ele se imobiliza. Chega Karine, menina pura, lourinha, chapada de maconha. Mexe, mexe no corpo nas Edemildo não acorda mais. Dá-lhe um beijo na boca e sente um gosto ruim. Vê os pãezinhos, pega-os e fica comendo. Chega um homem de terno.)

HOMEM : O rapaz está passando mal?

(Karine não se abala, a situação parece-lhe corriqueira.)

KARINE : Pode até ser.

(Chuta delicadamente Edemildo. Oferece um pãezinho ao homem.)

KARINE : O Senhor está servido?

(Karine dá e o homem come. Enquanto mastiga, pega o pulso de Edemildo. Fala com a boca cheia.)

HOMEM : Acho que ele está morto.

KARINE : Pode até ser.

(Karine e o homem ficam mastigando e se olhando. Paquera. Sorrisos.)

Luz morre.

FIM ³³²

Além do assinalar o eterno retorno de Naum a questões temáticas recorrentes (a vulgaridade associada ao ambiente social decaído, a religião como agente regulador e deformador do caráter, a sexualidade corrompida, a culpa, o isolamento do indivíduo, o destino rumo à loucura ou à morte) e ao estilo em que prevalece o relato sobre a ação dramática, *A Tia É Muito Esquisita* estabelece uma hierarquia protagônica em favor do personagem masculino, que domina os diálogos em um quase monólogo, e onde o elemento feminino lhe serve de “escada”³³³ na maior parte do tempo, revelando-se seu algoz apenas no final da peça.

O homem vitimado reaparece, acolchoado por estas características temáticas e formais, em *Domingo Feliz no Calçadão*. Mais uma peça curta desdobrada a partir de um conto³³⁴ publicado por Naum Alves de Souza em sua coluna no Diário Popular, a peça parte de uma proposição interessante, cheia de potencial dramático: o retrato de CALIXTO, “moço feioso e esquisito”, selecionado por um programa de televisão por “uma estranha singularidade: não possui a capacidade de ficar triste”³³⁵. Desenvolvimento improvável de diálogos a partir de uma premissa bastante concreta — a multiplicação que se dava, na televisão brasileira da

³³² Idem ibidem, p. 1339-1340.

³³³ Termo emprestado do jargão teatral, “escada” designa o personagem que participa do diálogo apenas para manter a fala de outro personagem, com frases curtas, geralmente perguntas (por exemplo: “E o que você fez?”), numa falsa aparência de conversa, para fugir à fala monologada. Menos que um coadjuvante, raramente posto da função de comentador, o “escada” não tem qualquer ação dramática.

³³⁴ Ver **Anexos**.

³³⁵ Op. cit., p. 1347.

época, dos *talk-shows* que expunham a vida íntima das chamadas pessoas comuns —, trata-se de uma “peça-reportagem”, como o autor rubrica já na primeira linha³³⁶.

Naum, então, nos apresenta mais um homem pobre, frágil, avesso ao sexo e evangélico fervoroso. Não por acaso, é um cunhado que sugere ser ele homossexual (“Parece até mulher”³³⁷). Perturbado, como a lembrar do BOBO de *A Aurora da Minha Vida*, CALIXTO vive sob medicação (“E olhe que desde pequeno eu tomo comprimido.”³³⁸). E, ao longo da peça, será moído pelas caricaturas de jornalistas, de profissionais da televisão e de parentes-serpentes que o rodeiam — lembrando bastante os que Naum colocara em cena desde *No Natal a Gente Vem Te Buscar*.

Mais uma vez dá-se um texto demasiadamente longo e redundante, que gira em falso em torno do mesmo eixo (o isolamento do protagonista, que não enxerga a própria exclusão do mundo que o rodeia), como se Naum não acreditasse no poder de percepção e de reflexão da platéia. Exemplo dessa provável insegurança do autor está no arremate absolutamente desnecessário da bonita cena que anuncia o final, e que assinala a patética solidão de CALIXTO, enquanto ele passeia pela cidade, seguido e observado pela repórter ANA KÁTIA:

(Calixto passeia perseguido, sem o saber, por Ana Kátia. Usa as pessoas do público como referência. Ele pergunta, ninguém responde, mas ele prossegue sem se abalar, feliz.)

CALIXTO : *(lê o nome das grifes, com alguma dificuldade, pronunciando à brasileira)* Gucci, Forum, Zoopm, Dolce & Gabana, DKNY.

Tá um dia bonito hoje, não está?

Friozinho mas com sol.

Quer rachar uma cerveja comigo?

Se eu tivesse dinheiro, comprava o CD do Cid Moreira. Fico arrepiado quando escuto aqueles salmos.

Coreano, você faz a prazo o walkman? Se fizer eu vou pedir para minha irmã me dar no Natal.

É ponche ou poncho que chama essa roupa?

Eu não tenho coragem de furar a orelha para pôr brinco. O senhor tem?

Você vem sempre aqui? Tá um calor. Quer rachar uma cerveja comigo?

Tá tudo muito caro, não tá? Quer rachar uma cerveja comigo?

Eu gosto de ficar olhando pela janela do ônibus. Tem prédio e casa que não acaba mais nesta cidade.

Quer rachar uma cerveja comigo?

É verdade que o centro está muito perigoso? Minha mãe dizia que é por causa dos nordestinos. Ela era do sertão de Alagoas mas depois virou daqui mesmo. Quer rachar uma cerveja comigo?

Minha mãe dizia que eu falo demais. Eu falo? Quer rachar uma cerveja comigo?

Posso descansar perto de você? Quer rachar uma cerveja comigo?

³³⁶ Idem, ibidem, p. 1345.

³³⁷ Idem, ibidem, p. 1351.

³³⁸ Idem, ibidem, p. 1358.

Na São João passa ônibus pra São Mateus? Quer rachar uma cerveja comigo?
 Aparece lá em casa pra tomar um café. Quer rachar uma cerveja comigo?
 Você está aqui todo domingo? Quer rachar uma cerveja comigo?
 Quer o número do meu telefone?

Luz em Ana Kátia.

ANA KÁTIA : Ninguém quis o número de telefone dele. Nem rachar uma cerveja.³³⁹

Entre as peças de Naum Alves de Souza que não foram encenadas até o momento, há textos que demonstram estar ainda mais intimamente ligados, por outro tipo de correlação. Pois não se mostram assemelhados no reaparecimento de personagens, situações e diálogos, mas por constituir uma depuração da obra seminal. É o caso de *Um Menino*³⁴⁰, também de 2003, entrecho desenvolvido a partir de uma cena contida no único monólogo escrito pelo autor, oito anos antes:

Escrita a partir de uma notícia de jornal, teve formato independente, como peça curta, mas acabei optando por sua forma original, ou seja, como sequência de *Água com Açúcar*.³⁴¹

A notícia a que Naum se refere é a de um garoto que atirou com um revólver em duas bibliotecárias, para vingar a morte de um irmão. Nesta peça, o dramaturgo volta a trabalhar com o plano da irrealidade para delinear a perturbação do personagem principal: o MENINO atravessa quase toda a cena tomado por pesadelos, sonâmbulo ou “em transe”, como Naum rubrica na cena do depoimento na delegacia, em que o protagonista faz seu relato entremeado por referências a Hitler e saudações nazistas. Todas as personagens, na verdade, agem sob algum tipo de perturbação, compondo um microcosmo doente, febril, pontuado pela violência física e verbal: o PAI, velho e rude; a MÃE aflita, torturada por segredos; a PRIMEIRA BIBLIOTECÁRIA que deseja levar o MENINO para casa; e o DELEGADO que se expressa como os fanáticos religiosos de outras peças de Naum:

Setenta e dois, quarenta e nove. Velhos demais para procriar. Esse recém-nascido que mama na senhora... Incrível, nessa idade! Uma história de vergonha, desejo de velhos, com ato e procriação!

³³⁹ Idem, ibidem, p. 1361-1362.

³⁴⁰ Este é o título utilizado pelo autor na apresentação que escreveu para sua coletânea (Op. cit., p. 49), quando lista as peças não incluídas na publicação. A versão em arquivo eletrônico, enviada a mim no início de 2005, está nomeada como *Menino na Biblioteca*, enquanto que o texto em si, contido no arquivo, traz um terceiro título, *História de um Menino*. Ver **Anexos**.

³⁴¹ Idem, ibidem, p. 49.

É justamente o estado de tensão permanente que favorece a carpintaria de *Um Menino*, a par do recorte temático (a desintegração psicológica como consequência da degeneração familiar) e formal (são cenas curtas, de corte brusco, com amplos intervalos de tempo e mudanças repentinas de espaço), sempre tão presentes na dramaturgia do autor. Diferentemente do que fez em *O Pivô*, *A Tia É Muito Esquisita* e *Domingo Feliz no Calçadão*, certamente alcança tão bom resultado, também, porque não busca uma explicação lógica para algo que, afinal, nem precisa de explicação: o assunto de *Um Menino* é a desintegração interna da pessoa; e em tamanho grau de desestabilização que qualquer tentativa realista de resposta racional enfraqueceria a cena. Sintomaticamente, a peça começa e termina com falas que se referem ao ato de pôr o MENINO para dormir, primeiro com as falas da mãe, depois com as da PRIMEIRA BIBLIOTECÁRIA — tudo, nesse texto, é pesado. Ao concentrar o trecho em um pequeno núcleo de personagens, todos amarrados pelo mesmo elemento detonador da cena — um incidente aterrador —, Naum consegue obter foco dramático, coerência interna e uma perfeita unidade, onde nada falta e nada sobra.

Processo semelhante pode ser verificado entre o drama *Ilmo Sr.* e a peça curta *Três Cunhadas Baixas*³⁴², ambas escritas em 2003 e desenvolvidas a partir de contos homônimos, retirados da coluna que o autor manteve no *Diário Popular*. O primeiro conto trata do embate de um homem consigo mesmo, à procura da fé perdida ao longo de uma vida baseada na racionalidade; o segundo, da disputa mesquinha de três mulheres pelo mísero espólio da sogra que acaba de morrer. Embora fosse de se esperar que cada narrativa levasse à escritura de textos teatrais diferentes e independentes, aconteceu de Naum tentar juntar ambos os *plots* em uma única peça — o que não foi uma boa idéia.

Ilmo. Sr. está entre as raras peças em que Naum deu nome próprio a personagens, embora a apenas duas: CARMELO, o protagonista, e seu amigo CESÁRIO; as demais personagens são indicadas como FILHO, IRMÃ, IRMÃO, EX-ESPOSA, EMPREGADA e RAPAZ DA FUNERÁRIA DE ANIMAIS. No entanto, nada indica haver nessa decisão algum objetivo dramatúrgico, que reflita uma intenção do autor. CESÁRIO funciona como “escada” de CARMELO, em longos telefonemas. E ainda que os dois fechem a peça morando juntos, já muito mais velhos (informação que o público só poderia obter caso lesse a rubrica), a evolução da cena se dá por caminhos confusos, apontando em direções incongruentes, menos na de uma história sobre dois amigos que estão envelhecendo.

A dificuldade em descobrir, pela leitura, do que afinal trata esse texto é tanta, que chega a ser evidenciada pelo próprio Naum em dois parágrafos que escreveu em sua coletânea, o primeiro na apresentação da obra, o segundo no pequeno prefácio da peça:

³⁴² Cópia eletrônica, 2003-2004. Ver **Anexos**.

Minha última peça teatral, completada até a escrita deste texto [*a introdução à coletânea*], foi *Ilmo. Sr.*, também nascida de um conto, **sobre um homem de 60 anos que, diante de problemas familiares, medo da idade e das conseqüências de sua soberba, não sabe como se dirigir a Deus.** Como eu. Mas esse homem, não sou eu.³⁴³

Ilmo. Sr. fala da família, mais especificamente da família de um homem chamado Carmelo, sujeito mau humorado, intransigente que, ao completar 60 anos, sozinho, começa a se dar conta de que não é mais jovem e a pensar que a vida, a partir de então, poderá ser diferente dos padrões aos quais está acostumado.³⁴⁴

Note-se que o próprio dramaturgo é pendular e não consegue definir o mote disparador do texto dramático, indeciso entre hierarquizar a esfera exterior ao personagem (os problemas causados pela família) ou seu conflito interior (uma questão espiritual). Pois tal incerteza transparece na peça: se a primeira metade é tomada pelos discursos amargos de CARMELO, na segunda metade seu protagonismo praticamente desaparece, privilegiando a briga da IRMÃ com a EX-EXPOSA (e atual cunhada, em mais uma ocorrência que coloca “os de fora” como antagonistas do núcleo familiar) que se dá no corredor do hospital onde a mãe de CARMELO está morrendo. Essa cisão temática também se projeta na incoerência que permeia a construção do personagem principal: apresentado no início como homem auto-suficiente, culto, irônico e ateu, subitamente ele é tomado por dúvidas de natureza religiosa, buscando desesperadamente a fé dentro de si mesmo. Não fosse tão repentina, essa transformação poderia ser entendida como um “despertar” do personagem, forçado pelos indícios da finitude da vida à sua volta — a agonia da mãe e a morte de seu cachorro, o único ser por quem CARMELO nutria algum afeto. No entanto, a briga entre IRMÃ e EX-ESPOSA, mediada pelo IRMÃO, faz com que até nos esqueçamos do próprio CARMELO.

Esse problema, eminentemente estrutural, Naum só foi resolver quando escreveu *Três Cunhadas Baixas*, título que faz trocadilho com *Três Mulheres Altas* (1991), de Edward Albee — um texto que também trata da morte, da velhice e do imaginário feminino, ao fragmentar uma mesma mulher em três personagens correspondentes a três estágios de sua vida. A evidência de que *Três Cunhadas* (a peça) saiu de uma costela de *Ilmo. Sr.* reside em uma fala que já fazia parte do conto original, e que marcava, justamente, a inesperada mudança de rumo dramático assinalada no drama de CARMELO:

³⁴³ Op. cit., p. 47. Grifo meu. É interessante notar a preocupação do autor em adiantar que qualquer semelhança temática não será mera coincidência: existe, ali, uma motivação bastante pessoal. De mais a mais, *Ilmo. Sr.* foi, por ele mesmo, incluída no “Ciclo Memorialista” de suas peças.

³⁴⁴ Idem, ibidem, p. 753. Grifo meu.

Para se armar um inferno em família na hora extrema de um ente querido, nem precisa haver herança.³⁴⁵

É esta frase que define o trecho de *Três Cunhadas*: por já conter o potencial de conflito (no sentido dramático do termo) e por ser tão precisa, colabora para uma dramaturgia igualmente mais precisa, enxuta e certa. Não que esta seja uma das melhores peças de Naum. Seria mais acertado classificá-la como uma cena longa, ou uma seqüência que bem se encaixaria no crescendo da curva dramática de um texto maior, de teatro ou de cinema. O fato de o autor ainda manter esse texto inédito até para publicação indica que, possivelmente, é um trabalho em processo, quase um rascunho à espera de lapidação.

A falta de correspondência entre a lista de *dramatis personae* da página de rosto e as personagens que de fato entram em cena — aparições que incluem NOSSA SENHORA e TIA BUNDUDA — também sinaliza que não se trata de um texto acabado, pronto para a encenação. No entanto, em relação à carpintaria de *Ilmo Sr.*, esta peça tem a seu favor a concentração da tensão dramática que concorre para uma unidade coesa. A ocasião é a morte da avó e, na vigorosa troca de desaforos entre mulheres, diante de três aparvalhados maridos, aflora um tema que transpassa praticamente toda a dramaturgia de Naum: o ressentimento em família, manifestado da forma mais hemorragicamente vulgar.

As dores das relações familiares, desossadas por Naum Alves de Souza desde suas primeiras peças, são expostas de maneira ainda mais aguda em *Aquele Ano das Marmitas*. Escrita entre 2002 e 2003, este drama teve leitura dramática apresentada em setembro de 2004 no Projeto Dramaturgias do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de São Paulo, com os atores André Frateschi, Celso Frateschi, Denise Weinberg, Genésio Guerra, J.C. Violla, Maria Luiza Mendonça e Sônia Guedes, sob direção de Marco Antônio Pâmio. E para quem, na platéia, houvesse acompanhado a carreira dramática de Naum, certamente alguma coisa ali soou familiar.

Em um lar classe média do interior, onde não faltam a tia solteirona e o filho da empregada que ali mora “de favor”, o pai se envolve com um estranho que chega à cidade e, sem que a mulher e os filhos saibam por que, coloca-o dentro de casa e entrega-lhe todo seu patrimônio. Por esse homem desconhecido, o pai chega a dar um desfalque no local em que trabalha, e é preso. Durante doze meses, o filho mais velho leva diariamente uma marmita para o pai na cadeia. Quando consegue a liberdade, o pai volta para casa, mas por pouco tempo, apenas o tempo de arrumar a mala e partir em busca do estranho, abandonando a

³⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 781.

família. Sobram a ruína, a perplexidade e, sobretudo, uma pergunta sem resposta: por que o pai fez o que fez?

Reunida a *No Natal a Gente Vem Te Buscar*, a *A Aurora da Minha Vida*, às versões masculina e feminina de *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão* e a *Ilmo. Sr.* no conjunto de peças que o autor considera ser seu “ciclo memorialista”, não surpreende que *Aquele Ano das Marmitas* guarde tantos pontos coincidentes com tais textos. Ele mesmo, na apresentação da peça em sua coletânea, discorre sobre a forte presença da memória em sua obra, corroborando toda a análise temática feita pela crítica teatral até então:

A realidade, matéria dúbia por natureza, quando invocada após longo tempo, surge invariavelmente distorcida e modificada. (...) Ao conversar com parentes ou meus contemporâneos a respeito de pessoas conhecidas ou acontecimentos dos quais todos participaram, percebi que cada um tinha uma versão diferente. O passado parece um quebra-cabeça ao qual faltam peças. É por isso que tantos leitores, escritores e críticos falam que biografias e autobiografias são quase obras de ficção.³⁴⁶

No entanto, essa peça representa mais do que a volta de Naum a uma de suas principais proposições temáticas. Por ser um texto tardio, possivelmente permitiu ao autor retomar a questão da memória de maneira mais livre e corajosa, deixando transpirar elementos autobiográficos. Nesse sentido, é bastante significativa a rubrica que abre o Prólogo, onde fantasmas do passado literalmente ameaçam sair do armário:

Ação sem fala/som

(Renan entra pela lateral do palco e abre as portas do armário central. Gabriel e Branca estão deitados nas prateleiras, bem arrumados, com roupas domingueiras. Dormem ou estão mortos? Renan fecha as portas e dirige-se a outro armário. Abre as portas. Tia Paz, vestida de noiva, com um frasco de perfume na mão. Junto dela, Rebeca, com um vestido de baile. Suas roupas são desbotadas, amareladas. Acenam para Renan mas este fecha as portas. Ao abrir o terceiro armário, depara-se com o grande rosto de um homem, Heitor. Parece imagem de documento, de frente, de perfil. É uma projeção. O homem fala, ri, tudo sem som. Aos poucos vamos notando que outro rosto, o de Gabriel, começa a fundir-se com o de Heitor. A fusão é perfeita mas podemos ver com nitidez duas metades. O rosto de Gabriel é dominado pelo de Heitor. Renan fecha o armário com violência.)

Escuro/Música/Luz³⁴⁷

A comprovar o fato de que esse texto contém a chave para compreendermos a principal motivação temática de Naum, definidora de toda a sua trajetória como dramaturgo, note-se que são muitas as linhas escritas sobre ela na coletânea *Teatro*. Começando pelo autor:

³⁴⁶ Idem, ibidem, p. 623.

³⁴⁷ Idem, ibidem, p. 627.

Aquele Ano das Marmitas é, certamente, minha terceira peça sobre as relações familiares. Voltam tanto a pequena cidade interiorana quanto seus habitantes quase anônimos, as ações em heroísmos, as vidas, sonhos e tragédias anti-épicas da classe média. *No Natal a Gente Vem te Buscar e Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão* tinham seus focos: a primeira se apoiava na educação familiar, nas relações pai-mãe-filhos-parentes e na dissolução desse núcleo, evidenciando a figura de uma solteirona, aquele parente que sobra, com um futuro de solidão que todos tememos; a segunda abordava os efeitos negativos da educação religiosa, a decepção com Deus. *Aquele Ano das Marmitas* mostra os mesmos valores contidos nas outras peças mas seu foco principal é a memória, o que restou em nossas mentes dos fatos acontecidos no passado e o efeito dos mesmos sobre nossas vidas. (...) Muitas vezes me perguntaram se minhas peças (...) são autobiográficas. São e não são, há material tirado tanto de minha existência quanto do que me contaram ou do que observei, senti e anotei. Não existem personagens fidelíssimos a um único modelo. O escritor é atingido pelo fato e o transforma. Sempre o transforma. Fala-se muito em esquecer as coisas ruins e dar mais atenção às boas. Alguns conseguem mesmo apagar ou apenas desbotam de suas vidas as más recordações, os traumas, tudo resolvendo com o apego a crenças ou à leitura de livros de auto-ajuda! Minha mãe, em horas de aflição, não telefonava para o psicanalista e marcava uma consulta; ela simplesmente lia a Bíblia, em geral os Salmos, e tomava um copo de água com açúcar.³⁴⁸

No prefácio ao mesmo livro, chama a atenção que Alberto Guzik ocupe nada menos que três páginas inteiras para falar de uma peça jamais encenada. Apesar de serem longos, é interessante destacar alguns trechos da análise interpretativa que Guzik faz do texto teatral, à luz da biografia do escritor, para que se entenda a costura interna que, afinal, se deu entre os elementos temáticos em quase todas as peças de Naum:

(...) o dramaturgo volta aos grandes retratos, aos personagens analisados com profundidade, à poesia misturada com a gota de sangue que habita cada cena da peça. Aqui o autor mergulha no âmago de uma grande crise familiar, que evoca aquela que viveu no início da adolescência. Não deixa de ser, também, uma viagem de auto-conhecimento. Mas, ao contrário do que deve acontecer com tais viagens iniciáticas, esta permanecerá sem respostas. No centro da cena está a família de Gabriel e Branca, formada pelos filhos Renan e Rebeca, e Tadeu, o filho da ex-empregada cuja manutenção e estudos são pagos por Gabriel, além da encalhada irmã de Branca, Paz. Branca é uma mãe amorosa, alegre, e Gabriel, mais severo, também é afetuoso e compassivo. Dois blocos nítidos formam a peça. A primeira parte mostra o cotidiano do grupo, as disputas entre irmãos, as ciúmeiras, os segredos. A segunda parte apresenta as consequências da introdução de Heitor no grupo. Homem que conheceu na estrada, durante uma viagem, e pelo qual encantou-se, Gabriel não só vai acolhê-lo como não hesitará em endividar-se e prejudicar a própria família para amparar o estranho que o seduziu. Pois de uma sedução se trata. Nada há de homoerótico em *Aquele Ano das Marmitas*. Não se trata de uma sedução sexual, a que Heitor exerce sobre Gabriel.

³⁴⁸ Idem, ibidem, p. 623-624. É interessante verificar a repetição, com quase as mesmas palavras, que Naum faz sobre a fronteira ficcional e autobiográfica contida em suas peças, encontrada na página 39 da mesma coletânea. Note-se, ainda, a semelhança entre o relato que o autor faz sobre a aflição de sua mãe com as palavras monologadas em *Água com Açúcar* ("Minha mãe me contava que sempre que a vida ficava difícil e ela se entristecia, lia a Bíblia e tomava um copo de água com açúcar", Op. cit., p. 927), denunciando ser aquela peça, também, de matiz auto-referente.

O jogo parece antes cerebral, intelectual. O frágil Gabriel encontra em Heitor um guru e segue-o, maravilhado, até a bancarrota. Sem perceber que nesse caminho atropela irremediavelmente a cunhada e a filha, que magoa a mulher, que deixa perplexos o filho e o enteado. Há como que uma predestinação nesse drama. Parafraseando García Márquez, a peça poderia também ser intitulada “crônica de um desastre anunciado”. Pois todos prevêem as conseqüências nefastas da ação de Heitor, menos Gabriel. Este parece encontrar em Heitor, homem supostamente religioso, autoritário, intrigante e egoísta, um modelo no qual quer se transformar. A vida imita a arte e a arte imita a vida. **A trama de *Aquele Ano das Marmitas* foi extraída de fatos reais**, mas poderia perfeitamente ser todo ficcional, aparentada, por exemplo, do *Tartufo*, de Molière. Infelizmente, ao contrário do que ocorre em *Tartufo*, não há criadas espertas nem amigos leais capazes de salvar Gabriel e sua família das garras afiadas de Heitor. (...) temos Renan, Tadeu e Rebeca, os sobreviventes. Aparentemente, a ação se concentra em um dia no qual Renan visita a irmã que, dependente de tranqüilizantes, está internada numa casa de repouso para idosos, embora não seja ainda velha. A partir desse encontro, Renan tentará reconstituir os acontecimentos, buscará recordar-se dos fatos e encontrar para si mesmo uma explicação para a tragédia. A partir desse dado, **o dramaturgo reconstitui passo a passo a desventura da família. No entanto, como narrador da trama, e narrador mal-informado dos fatos, ele não pode ter certeza realmente do que aconteceu. Onde está a verdade? Em que ponto do trajeto a memória começa a ser contaminada pela imaginação?**³⁴⁹

Talvez esteja aí a explicação do maior problema dramatúrgico de *Aquele Ano das Marmitas*: prender-se tanto à revisão de fatos pessoais do autor, a ponto de não permitir que a obra extrapole a reminiscência autobiográfica, comprometendo a evolução da cena. Se “a verdade” é posta como fator que deva se sobrepor à memória “contaminada pela imaginação” — premissa com a qual é difícil concordar, por ser limitadora ao desenvolvimento de qualquer proposição artística —, como seria possível fabular e alcançar uma qualidade efetivamente teatral na urdidura desse texto? O raciocínio de Guzik é perfeitamente compreensível enquanto ele olha para o autor; mas se tornará insuficiente se deslocar esse olhar para um virtual público da peça — para quem, afinal, toda escritura dramática é endereçada. Coloquem-se o autor e o crítico ao lado do espectador na platéia (ou, enquanto se aguarda a encenação, no lugar do leitor de *Aquele Ano das Marmitas*) e verão que pouco importará saber “a verdade”, e sim percorrer o desenrolar da cena rumo a *alguma* verdade, qualquer uma, mais de uma, inclusive.

Ao longo de todo o texto, somos levados por perguntas primordiais — “afinal, o que aconteceu?”, “o que permitiu que isso acontecesse?”, “o que isso representa para cada um de nós?” —, estabelecidas desde o começo, e é isso o que mantém a tensão e o interesse; no entanto, assim como as personagens, nos frustramos ao não obter resposta alguma. A proposição inicial, que provoca o envolvimento do leitor/espectador em verdadeiro suspense

³⁴⁹ Idem, ibidem, p. 28-29. Grifos meus.

psicológico, não chega a lugar algum. Comparando com a literatura popular, é como se lêsemos um romance de mistério, aceitássemos o jogo da imaginação, passássemos o tempo todo tentando descobrir quem é o assassino e, na linha final, o narrador escrevesse: “E o crime ficou sem solução”.

Esquecer-se da função integrante e participativa da platéia, aliás, parece ter sido uma das barreiras que, por vezes, Naum Alves de Souza não soube transpor ao longo de sua escrita dramatúrgica. Não foi por outra razão que a crítica especializada tantas vezes apontou a necessidade de cortes em seus textos, dado o excesso e a redundância ou, por outra, pela falta de elementos que sustentassem melhor a construção de personagens e situações, de maneira a garantir a “eficiência do espetáculo” defendida Sábato Magaldi. Voltado para o destrinchar de suas próprias indagações, possivelmente Naum deixou de trabalhar mais e melhor a carpintaria da obra. Concentrado no potencial de encenação de seus próprios textos, provavelmente não cuidou para que a escritura trouxesse todos os elementos necessários à compreensão da intenção de cada cena ou mesmo de alguns diálogos por parte dos leitores e de outros diretores. Mais roteiros que textos propriamente teatrais, os dramas, comédias e farsas de Naum constituem um conjunto dramatúrgico que só pode ser devidamente compreendido se analisado no contexto formado pela intersecção de suas características fundamentais, o que procuro fazer a seguir.

Conclusão: A aurora do autor

A leitura analítica da dramaturgia de Naum Alves de Souza, à luz de sua biografia, de seu percurso profissional e de seu entorno histórico-cultural, permite que se façam algumas observações conclusivas bastante significativas sobre como se formaram a obra e o autor. Pois das páginas anteriores restam elementos recorrentes que ilustram e pontuam, claramente, tanto o conjunto de peças teatrais como a relação criador-criação-e-criatura.

Para interpretar tal recorrência, esta parte final da dissertação contempla três aspectos: as influências identificadas na dramatologia de Naum, que permitem vislumbrar a aproximação do autor com um quadro estético; seu campo temático, que abraça o eterno retorno a uma série de sub-temas; e a carpintaria dramática desenvolvida ao longo de mais de 40 anos de atividade teatral, e cujo detalhamento configura um inequívoco procedimento estilístico e metodológico exercido pelo escritor. São vieses que evidentemente dialogam entre si, reiterando-se e reforçando uns aos outros.

Ao final, a última conclusão recomenda uma determinada postura para ler e/ou encenar Naum Alves de Souza. Na sua especificidade acadêmica, certamente se revelará apenas como uma maneira de abordar o objeto de estudo, sem pretensões a ser a única. Na esperança da pesquisadora, será o desejo, um tanto ambicioso, de colaborar para a leitura curiosa, desapressada e valorizadora do autor de teatro — que, para tomar de empréstimo a constatação de Julio Cortázar sobre escritores, será sempre o primeiro leitor surpreendido de si mesmo.

Arrumar é achar a melhor forma.

Clarice Lispector, em

A Paixão Segundo G.H.

Trama fragmentada em relatos, anonimato das personagens, situações improváveis, diálogos entrecortados e descontínuos, cenas curtas que se passam em diferentes planos de tempo, espaço e estado de consciência, falas que jorram em palavrório extenuante, gestos exagerados, elementos grotescos, a dolorosa convivência com a família, a autoridade e o ambiente pequeno-burguês, e um olhar permanentemente assombrado sobre as relações interpessoais. Este conjunto de características que permeiam a literatura dramática de Naum Alves de Souza — em maior ou menor grau, nem sempre simultâneas, mas indiscutivelmente recorrentes — é sólido o suficiente para afirmar que se trata de **um autor tributário da estética expressionista**. Um tributário desavisado, porém. Em nenhum momento Naum adotou os procedimentos do Expressionismo como quem elege firme e deliberadamente um paradigma artístico e se compromete, de alguma forma, com seus fundamentos e objetivos. Sua adesão (se podemos chamar assim) à identidade expressionista se deu de maneira quase inconsciente, sob o ponto de vista conceitual³⁵⁰. E foi reverberada em sua atividade cênica graças a uma série de influências que chegaram até ele por meio do cinema estrangeiro e da moderna dramaturgia (destacadamente a brasileira), denunciadas em toda sua obra por meio de diversos aspectos temáticos e formais.

Influências

Do teatro brasileiro, as principais influências que se podem verificar na obra teatral de Naum Alves de Souza são, notadamente, Jorge Andrade e Nelson Rodrigues, dois dramaturgos que utilizaram recursos do Expressionismo em suas peças. Em consonância com Jorge Andrade — que, como vimos, provocou em Naum uma profunda identificação —, podemos verificar na obra estudada a técnica do entrelaçamento entre unidades temporais diferentes, a ênfase nos diálogos em tom narrativo, a tendência ao confessional e a inclusão de momentos em que as personagens centrais fazem uma reflexão algo devaneada, em uma conformação que se revela menos saudade do que desasossego, mais melancolia do que nostalgia, mais pergunta do que resposta — e, sobretudo, mais teatro épico que dramático.

São artifícios dramatúrgicos plenamente adequados ao tipo de encaminhamento dado ao conteúdo: tanto em Jorge Andrade como em Naum Alves de Souza, o tratamento pendular da relação passado-presente se dá nas peças mais afeitas à evocação da memória — seja a

³⁵⁰ Em uma entrevista realizada para esta pesquisa, Naum contou que chegou a discutir com a atriz Analu Prestes, sua amiga desde os tempos de teatro amador, durante os ensaios da versão feminina de *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*. Para Analu, estava claro o anti-naturalismo da peça; mas, para Naum, a interpretação deveria ser realista. É evidente que, enquanto a argumentação do autor/diretor se prendia ao tema (“Esse tipo de coisa é bem possível acontecer em qualquer família”), a da atriz referia-se à forma, à linguagem apreendida pela leitura do texto (aspecto corroborado pelos críticos após a estréia). Nesse momento da entrevista, perguntado se sua dramaturgia não seria, de fato, expressionista, Naum fez uma longa pausa, começou a rir e desabridamente respondeu: “Sei lá!... O que é isso?” Reiteradas vezes, em entrevistas a mim e à imprensa de modo geral, Naum disse que aprendeu a fazer teatro “fazendo”.

memória das personagens, do País ou, como foi reconhecido em diversas oportunidades, dos próprios autores. Em ambos observa-se o impulso de percorrer o meio de origem com os olhos de hoje, descendo ao mais particular para — quem sabe? — atingir o altiplano de uma compreensão expandida, compartilhando-a com a platéia. Neste sentido, Naum aproxima-se de Jorge também por se colocar **entre os autores mais auto-referentes do teatro brasileiro contemporâneo** — uma tendência, lembremos, acentuada na virada da década de 1960 para a de 1970, quando tantos dramaturgos e grupos teatrais passaram a fabular a partir de experiências e/ou pontos de vista muito pessoais.

A disposição de manipular mais profundamente a rubrica, que Jorge Andrade tão bem utilizou para estabelecer o significado da expressão cênica, também se verifica em praticamente toda a obra de Naum Alves de Souza. Certamente, não com os mesmos resultados: em Jorge Andrade as anotações didascálicas são mais parcimoniosas e certeiras, enquanto que Naum muitas vezes utiliza a rubrica de maneira redundante, para resumir exatamente o que a cena seguinte deixará claro — uma desnecessária antecipação, se considerada sob o ponto de vista da estrutura da escritura dramática.

De Nelson Rodrigues, é evidente que Naum adaptou em seus textos a possibilidade de transportar a cena para um plano mais radicalmente anti-naturalista (e expressionista) que o da memória: o do delírio. Trata-se de um procedimento que se dá, novamente, por meio das rubricas — as locativas (que assinalam onde as personagens falam), as melódicas (indicadoras do tom em que se dão as falas) e, principalmente, nas prescrições para a mudança de luz. É o que se observa já na primeira peça de Nelson, *A Mulher sem Pecado* (1942), em que o dramaturgo projeta a tortura psicológica do protagonista em segmentos que chegam a ser verdadeiros apartes cênicos, como que a ensaiar o choque estético que exacerbaria tal recurso em *Vestido de Noiva* (1943).

Pois isto é, também, o que faz Naum na maioria de suas peças. Embora sirvam, primordialmente, para dividir cenas no tempo e no espaço, as indicações que o autor faz para alterar a iluminação por vezes são acompanhadas da anotação “irreal” ou “irrealidade”. Só para ficarmos nos exemplos da trilogia de Naum: das 34 mudanças de luz contidas no texto de *No Natal a Gente Vem te Buscar*, duas correspondem a situações “irreais”; em *A Aurora da Minha Vida*, a relação é de duas em 38; na versão masculina de *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*, são quatro em nada menos que 58 alterações na iluminação; na versão feminina da mesma peça, sete em 35 (sendo esta a maior incidência de “irrealidade” em toda a sua obra, proporcionalmente muito mais acentuada, enfatizando o estado psicótico da protagonista). Em *Nijinski*, texto que não poderia deixar de abordar a loucura, há quatro menções à “irrealidade” em 49 marcações de mudança de foco e de coloração da luz.

Outra característica rodriguiana que se pode observar na obra dramática em questão é o linguajar popular utilizado nos diálogos. No entanto, o coloquialismo lírico que Nelson pôs no palco — acentuando a sordidez, sem edulcorar drama nem personagens, mas ainda assim preservando uma espécie de música verbal na cadência e no *timing* do texto dramático — é como que sobrefaturado em Naum. Com raríssimas exceções, suas personagens se expressam por meio de clichês do senso comum e, algumas vezes, construções lingüísticas capengas, próprias da oralidade. Desta forma, Naum não apenas delinea o decaído grupo social como obtém um efeito oposto ao de Nelson Rodrigues: enquanto este utiliza a expressão verbal para construir imagens vívidas de hipocrisia e violência, em seus melhores momentos dramáticos Naum **reforça a tensão por meio do subtexto** que (como bem notou Yan Michalski) sugere, carrega e valoriza o desenvolvimento temático da cena.

Há subtexto, ainda, nas peças em que Naum deixa transpirar um ar de Plínio Marcos, especialmente quando utiliza um vocabulário duro, em diálogos ásperos e sem rodeios, e quando detalha a abjeta decadência dos lugares em que se passam algumas de suas histórias. Não há como negar que, nesses casos, seu objetivo é enfatizar o aspecto desagradável de um determinado estrato social, de uma rede de relações apodrecidas e/ou de um ideário. Entretanto, quando Naum abusa dessa utilização lingüística (geralmente em suas farsas e nas peças tardias), o resultado é a perda da medida da caricatura e uma conformação mais próxima do patético. Seria perfeito se o tratamento dramático fosse explicitamente expressionista, e não o de uma comédia que, em muitos momentos, vagueia pela superfície das situações. Seria eficiente se, ao expor a vulgaridade, Naum não terminasse por reforçar exatamente aquilo que a peça, de início, prometia problematizar. Nesse sentido, Naum Alves de Souza é um moralista tão ou mais severo que Nelson Rodrigues. Se, como escreveu Yan Michalski e o próprio Naum declarou, o autor “torce” pelos pecadores, torce pouco; ou torce debilmente, sem forças: os transgressores de suas peças (e, entre eles, destacadamente os que transgridem por meio do sexo) estão, todos, condenados à punição.

Quando Naum declara ter lido e relido incontáveis vezes a *Longa Jornada Noite Adentro* (*Long Day's Journey into Night*, 1941³⁵¹) de Eugene O'Neill, não podemos deixar que mencionarmos que o dramaturgo americano também exerceu influência tanto em Jorge Andrade como em Nelson Rodrigues — de maneira translúcida no primeiro (admirador confesso do autor americano) e de modo ainda especulado pelos comentadores do segundo (embora se verifiquem claras evidências dessa ascendência estilística, sobretudo em *Senhora dos Afogados*, que Nelson escreveu em 1947). A proximidade dramática entre O'Neill e Naum, porém, não pode ser estabelecida apenas por sua face mais óbvia, a saber, o acerto pessoal de

³⁵¹ Naum teve oportunidade de dirigir uma encenação brasileira dessa peça, que estreou em 2002 no Teatro do CCBB do Rio de Janeiro, com o título *Longa Jornada de um Dia Noite Adentro*.

um escritor com traumas de família, como o primeiro fez em *Longa Jornada* e o segundo, em peças como *No Natal*, *Um Beijo* e *Aquele Ano das Marmitas*. Sendo o próprio O'Neill autor de uma obra fortemente impregnada de elementos expressionistas, pode-se afirmar que Naum, afinal, estabeleceu contato com um "Expressionismo de segunda ou terceira geração", já absorvido e reelaborado por outros autores que, eventualmente, lançaram mão de alguns traços característicos daquela vertente estética.

É preciso lembrar, também, que o interesse de Naum pela dramaturgia americana não se deu apenas via leitura ou eventuais encenações, mas principalmente por meio do cinema. Suporte midiático farta e sabidamente utilizado pelos expressionistas alemães no início do século XX, o cinema, como o próprio dramaturgo brasileiro reconhece, foi e é determinante em sua obra. Mas da tela Naum não retirou apenas a linguagem, em que a manipulação da câmera permite narrar conteúdos até mesmo de uma perspectiva subjetiva e a dinâmica da edição que fragmenta a continuidade do tempo, do espaço e da ação dramática. Os filmes a que Naum assistiu na juventude já estavam marcados por procedimentos que a indústria cinematográfica americana terminou por estabelecer como modelo em todo o mundo.

Na primeira metade do século XX, Hollywood foi buscar no teatro, sobretudo no de Nova York, textos de sucesso que atendessem à crescente demanda por roteiros. Nesse movimento, colocaram em cartaz novas abordagens temáticas. Clifford Odets, Thornton Wilder, Lilian Hellman, William Inge, Tennessee Williams e até Arthur Miller e Edward Albee — todos seguindo pela trilha de O'Neill, cuja peça *Ana Christie* fora adaptada para o cinema em 1930 — ergueram no palco e na tela uma dramaturgia voltada *para dentro*: para dentro de um país, de grupos sociais, para dentro de casa, muitas vezes para dentro do próprio indivíduo. O enfraquecimento da hegemonia do sistema agrário ocorrido na passagem do século XIX para o XX; as duas guerras mundiais sanfonadas com o período da Depressão; e a voraz industrialização em centros urbanos empilhadores de camadas sociais surgidas a partir das novas relações de trabalho — desde um operariado coalhado de imigrantes até a classe média extenuada em tudo, como apontou Wright Mills — acolchoaram *plots* e personagens diametralmente opostos à tradição do chamado drama burguês, e isso quando não configuravam literalmente a própria premissa da cena.

O herói clássico não sobrevivera aos horrores da guerra moderna, à miséria e à rápida transformação de valores éticos e morais. Heróis, agora, eram os sobreviventes. A tragédia, mais sociologizada e psicologizada, deslocara-se para a cidade do interior ou se achava ali na esquina, num canto escuro do cais, numa estrada poeirenta e esquecida da região mais atrasada do país, no apartamento mal ajambrado da metrópole, na mansão decadente. O chamado "homem comum", saído das camadas mais pobres ou até então ignoradas (como a

crescente classe média americana), cercado de contradições, emergiu naturalmente no indispensável antagonismo de forças de que se alimenta toda dramaturgia, contido até mesmo no “drama que não sai do lugar”, negador da ação dramática. E, assim, foi colocado como protagonista. Em dramas, melodramas ou comédias, o que brotou das duas primeiras grandes gerações de dramaturgos americanos do século XX foram páginas que denunciaram medo, estranheza, desencanto, incerteza, injustiça, angústia — e um sentimento generalizado de inadequação.

A transfusão das peças teatrais americanas para o cinema estabeleceu, também, uma proposta formal mais adequada ao novo foco temático: a do texto épico. *Contar*, em vez de *imitar* (no sentido aristotélico do termo) permitiu a esses dramaturgos ultrapassar as fronteiras do drama tradicional. Não por uma irresponsável e aventureira vontade de quebrar paradigmas só por quebrar; re-invocando Peter Szondi, que postula que todo conteúdo molda uma determinada forma, é necessário reconhecer que a impotência social, política e existencial da época *pedia* uma nova carpintaria dramática para se fazer entender. Daí os textos eminentemente narrativos, cuja eficiência fora devidamente observada e formulada por Brecht, outra grande influência européia nas artes cênicas dos Estados Unidos do século XX.

Além disso, a ênfase no relato permitiu àqueles autores americanos passar ao espectador, rapidamente, informações sobre personagens e contextos, poupando tempo para ir direto ao que interessava, ou seja, àquilo que o autor queria dizer. Quase sempre, o que se percebe nessas nesses textos é uma espécie de preparação para a ação dramática que se dará ali adiante, em alguma instância ou camada da expressão cênica (ou fílmica), seja essa ação curta ou extensa, desabridamente exposta ou sutil, seja um uma única cena, um gesto ou fala, geralmente já a caminho do desfecho. É dessa forma, inclusive, que se convida a platéia a saborear o que se convencionou chamar “ironia dramática”: graças às informações fornecidas ao longo do espetáculo, o espectador pode compartilhar o confronto do passado das personagens com uma circunstância presente que põe esse passado à prova.

Todo o esforço por escrever teatro (e, logo em seguida, roteiros de cinema) de forma ao mesmo tempo mais abrangente e mais precisa denota uma extrema valorização do texto — não apenas como projeto de encenação, mas do texto enquanto palavra, verbo. Conseqüentemente, toma corpo uma carpintaria que enseja e impõe um determinado ritmo, uma cadência entre falas e silêncios, um *timing* — sobretudo nas piadas de efeito e nas cenas mais tensas, inegáveis momentos de clímax dramatúrgico. Assim é que ocorre a importantíssima contribuição desses dramaturgos para o que se pode identificar como característica da dramaturgia americana: a exploração não somente estética, mas estratégica (em termos de carpintaria) dos diálogos.

E aqui cabe uma observação que, talvez, tenha escapado a Naum como espectador em incontáveis sessões de cinema. Desde sempre os dramaturgos americanos souberam do risco que seria esperar que uma platéia ficasse sentada, quieta, ouvindo uma longa falação monocórdia, de conteúdo eventualmente aborrecido, beirando o discurso — o que não só é enfadonho como inverossímil. Por isso, a pretexto de obter-se uma certa “naturalidade” na conversação, as falas narrativas escritas por esses autores são curtas, picadas, rápidas, muitas vezes sobrepostas, em que o relato expositivo é disfarçado em uma situação aparentemente banal ou fortuito, muitas vezes numa discussão.

Tal artifício revela a importância do domínio da carpintaria dramatúrgica: conhecer a medida do *tempo do texto*. Além disso, na troca constante e crescente de diálogos foi-se formatando uma esgrima verbal entre personagens que (bem ao estilo americano) terminaria por celebrar as “tiradas” ou “grandes frases”, repetidos pelo público na saída da sala de espetáculos — para satisfação de todos os envolvidos na empreitada, a começar pelos produtores. Esse modo de tratar o diálogo proporcionou, ainda, uma enorme velocidade ao transcorrer da cena. Cheios de respostas inesperadas, os textos americanos da primeira metade do século XX construíram uma música toda particular, um suingue, um embalo repleto de surpresas — “*turning that dialogue into jazz*”, nas palavras de Arthur Miller. Por isso é tão raro encontrar, nessa dramaturgia, o chamado “bife”, que vem a ser a longa fala de um único personagem, que resvala no monólogo.

Os vestígios expressionistas aspergidos em obras do teatro e do cinema americanos estenderam-se a outras características. Uma delas foi a utilização da luz como elemento constitutivo da cena, para separar atos, planos de tempo e de espaço, pontuar determinados momentos ou, ainda, sugerir uma “irrealidade” ligada à memória, ao devaneio, ao sonho ou ao delírio — recurso fartamente utilizado por Naum Alves de Souza —, num deliberado rompimento com o Naturalismo e o Realismo. O mesmo ocorreu no tratamento dispensado à música e aos efeitos sonoros, fosse como presença incidental ou aspecto comentador da cena — outra preocupação marcante nos textos de Naum.

Tanto a iluminação como a edição sonora, bem como a cenografia e o figurino, foram incorporados como elementos dramáticos já no texto, por meio da rubrica. Eram autores que não se furtavam a anotar tudo que imaginassem para as personagens (descrição física e psicológica, informações sobre seu passado e suas vontades) e o encadeamento de cenas (muitas vezes, como que dirigindo uma virtual encenação). São, por vezes, rubricas longas, de toda uma página, como faz Tennessee Williams em *À Margem da Vida* (*The Glass Menagerie*, 1944); ou verdadeiros exercícios literários, a exemplo do roteiro cinematográfico de *Os Desajustados* (*The Misfits*, 1956), em que Arthur Miller ora escreve em prosa, ora retoma o

modelo teatral, ora faz marcações tipicamente cinematográficas. Um estilo de escritura, enfim, que chocaria alguns atores e encenadores atuais por soar a, digamos, um excesso de presença do autor; mas que, nas montagens teatrais e adaptações cinematográficas americanas, se revelou riquíssimo material de apoio para elenco, diretores, designers, fotógrafos, cenógrafos, figurinistas, maquiadores, iluminadores etc.

Para finalizar, a influência dos autores citados e do Expressionismo em Naum Alves de Souza se confirma, acima de tudo, pelo permanente estado de perturbação que atravessa rigorosamente todos os seus personagens, do drama à comédia, passando pela farsa e pelo monólogo lírico. Coerentemente, e independentemente do que tenha ocorrido nas encenações, em nenhum texto dramático que escreveu Naum Alves de Souza se apegam ao Naturalismo ou o Realismo puros. Isto ocorre justamente pela postura assumida ao longo da carreira autoral: **em todas as suas peças, ora a vida é sonho, ora é pesadelo**. Com uma tendência muito maior para o pesadelo — o que vem a constituir outro cacoete expressionista. Nessa perspectiva, tornou-se recorrente, em sua obra dramática, um punhado de sub-temas que, como veremos, desdobram-se a partir de um tema fundamental.

O campo temático

São poucas as peças de Naum Alves de Souza que não fazem referência direta à instituição da família: *Arrebatada*, *Um Ato de Natal*, *Ódio a Mozart* e *O Pivô*. No mais das vezes, **o núcleo familiar é colocado como força detonadora de conflitos**, como acontece em *Aquele Ano das Marmitas*, *No Natal a Gente Vem te Buscar*, nas duas versões de *Um Beijo, um Abraço*, *um Aperto de Mão*, em *Ilmo. Sr.* e em *Três Cunhadas Baixas*. Ou, por outra, a família é relacionada a algum tipo de conflito, revelado por meio de relatos, como fazem as personagens de *Água com Açúcar*, *A Aurora da Minha Vida*, *Domingo Feliz no Calçadão*, *Maratona*, *Um Menino*, *Nijinski*, *Strippers*, *Suburbano Coração* e *A Tia é Muito Esquisita*. Identificadas como fonte de opressão e de sofrimento, as relações familiares, na dramaturgia de Naum, desenham **um quadro social ostensivamente medíocre**. Daí a ambientação empobrecida e, destacadamente, a exploração lingüística extenuante dos lugares-comuns, latejando de tensão, a entremear diálogos bruscos que vão imediatamente das insinuações maldosas para a ofensa seca e o grito — mais uma presença do Expressionismo.

Como o viés pelo qual Naum Alves de Souza encaminha suas proposições temáticas é, predominantemente, o grotesco, seus personagens — ou, pelo menos, os protagonistas — tendem a se comportar de maneira exacerbada. Não surpreende, portanto, que dialoguem de modo tipicamente expressionista: de um lado, **as personagens desfiam longas falas, se exasperam, discursam como se pensassem alto** ou falassem sem serem devidamente ouvidas,

condenadas a uma inescapável solidão; de outro, se há falas mais breves, estas são curtas e literalmente grossas, disparando comentários cortantes, acusações e insultos, às vezes velados em calculada docilidade, às vezes aos gritos, sem qualquer preparação ou anúncio dramático. Em suas peças, **tudo é deformado**.

Envolvidos em ações sem quaisquer heroísmos, os protagonistas de Naum quase sempre são esmagados por um modelo de família simbioticamente doentia que lembra bastante *Álbum de Família* (1945), *Senhora dos Afogados* e *Os Setes Gatinhos* (1958), de Nelson Rodrigues; remete ao clã debilitado financeira e socialmente de *A Moratória* (1955), *Os Ossos do Barão* (1963) e *Rasto Atrás* (1966), peças de Jorge Andrade; e também se assemelha ao quarteto neurotizado da *Longa Jornada* de Eugene O'Neill. Os grupos familiares dos textos dramáticos de Naum são invariavelmente fechados em si mesmos e avessos a “estranhos” que incautamente se aproximarem, a ponto de haver uma fala recorrente, quase um bordão presente em diversas peças do autor: “Na minha família nunca teve isso”.

Não por acaso, nesse contexto brotam **o incesto, o casamento que não se consuma na noite de núpcias, a homossexualidade que dói, tortura, perverte e enlouquece**. Sobretudo na chamada “trilogia de Naum”, tais personagens, incapazes de afeto, amesquinham-se em tudo o mais. Sempre há uma pessoa que “vive de favor” (um primo órfão, uma tia solteirona, o filho da empregada) e uma sórdida relação com o dinheiro (agregados e visitantes temem acabar dando “muita despesa”, uns sempre estão cobrando outros, “jogam na cara”, apoderam-se de ninharias). Daí o Natal exasperante, ironicamente dessacralizado, que tanto reaparece nos escritos de Naum. Daí, também, o riso que, quando provocado, quase sempre advém do humor negro — característica que remonta aos tempos do Pod Minoga Studio —, provocando em leitores e espectadores um sorriso amarelo ou uma gargalhada amarga.

A família assim desamorosa e tensa está falida não apenas como modelo social, mas também como possibilidade de relação interpessoal. Uma possível escapatória seria **o retorno a uma suposta inocência da infância** — que fez muitos críticos teatrais verificarem, na obra de Naum, a predominância da memória como força temática —, em cenas que reconstroem brincadeiras, o ambiente escolar e os divertidos diálogos de crianças, temperados por leve *nonsense*. Não são poucas as alusões que o autor faz ao universo infantil, como na recorrência à “água com açúcar” (tomada, como se sabe, para acalmar) e à tradicional brincadeira “um beijo, um abraço, um aperto de mão” — que, muito sugestivamente, dá título a um drama de adultos.

No entanto, quando tenta colar os cacos de um passado infantil, o autor, pessimista incurável, rapidamente desconstrói a lembrança possivelmente idealizada; e nos depara com a crueldade, o medo e o ressentimento, na reprodução do modelo preconceituoso, perseguidor

e punidor do mundo adulto. Ao pôr de volta esses personagens no momento presente, Naum inverte o espelhamento comportamental e os mantém em diálogos e atitudes infantilizadas. Adultos pateticamente imaturos e crianças perversamente amadurecidas: no vai-vem da memória desenhada pelo autor, não há saída.

Soa coerente, portanto, que a maioria das peças de Naum não traga nomes próprios nas rubricas nominativas (indicadores de quem está falando), mas substantivos ou adjetivos, delineando **personagens que remetem a tipos** — traço expressionista por excelência. Nesse todo-mundo-e-ninguém que não personaliza nem individualiza caracteres, o efeito é a expansão do alcance da cena, rumo a uma camada arquetípica. Mesmo quando suas personagens recebem algum nome o autor parece querer, com isso, atingir um duplo sentido (LOVEMAR, DILMONEY), o que muitas vezes enseja a estereotipia. O resultado é que a tipificação, nas peças de Naum, muitas vezes desfaz a complexidade psicológica do personagem no ridículo da caricatura. Com nome ou sem nome, são recorrentes a moça tola, a cunhada espaçosa, a solteirona ressentida, o homem fragilizado (se for homossexual) ou dominado (se for heterossexual), a *mater dolorosa* e o pai castrador.

Nessa perspectiva, configura-se um painel dramatológico em que emerge a misoginia, com mulheres invariavelmente mais fortes e/ou perigosas que os homens, e onde a religião aparece como instância reforçadora do código repressor do núcleo familiar, das relações pessoais e da mentalidade pequeno-burguesa. A figura paterna está diretamente relacionada ao Deus bíblico, ameaçador e causador de angústia. Em seu conhecido e assumido desacerto com a religião e a igreja organizada como instituição, o autor não poupa católicos, evangélicos e espíritas: ora são parvos seguidores, ora mostram-se assustadoramente fanáticos — e, em muitas oportunidades, são nada mais do que vigaristas. Os ataques e eventuais desaforos endereçados à religião, porém, só se dão no nível terreno. Na dramaturgia de Naum, **Deus é uma entidade a ser respeitada e, acima de tudo, temida.**

Nada mais expressionista do que um teatro em que o personagem se desentende com Deus e com o pai — ou com um Pai e um pai —, ambos ambíguos, contraditórios e que, por isso mesmo, devem ser contestados, enfrentados e derrubados. No entanto, ao contrário do que o Expressionismo pregou em sua origem — o nascimento de “um novo homem” —, na dramaturgia de Naum Alves de Souza a superação do pai é um perdão engolido a seco. Na distância ou na recusa de Deus, assim como no desencaixe familiar, moral, sexual e social, para todos os seus personagens Naum oferece apenas dois caminhos: sobreviver à opressão, conformando-se, adaptando-se e aderindo hipocritamente a ela; ou ter um destino rumo à solidão, à loucura ou à morte, incluindo aí o suicídio.

A carpintaria dramática

A escritura dramatúrgica de Naum Alves de Souza guarda muitas semelhanças com os procedimentos adotados nos espetáculos amadores que dirigiu nas décadas de 1960 e 1970, numa construção que evidencia mais a **vocação de roteiro** do que propriamente literatura dramática. É o que podemos constatar a partir de três evidências: a imprecisão do texto, o tipo de uso que o autor faz do recurso da rubrica e a estruturação das 19 peças pesquisadas.

Exemplos de imprecisão espalham-se por toda a obra. Há várias cenas em que determinado personagem, que acabara de sair, se põe a falar como se estivesse presente e acompanhasse o diálogo em curso. Entradas e saídas repentinas de personagens na mesma cena, aliás, são bastante comuns. Também é curioso que alguns textos teatrais publicados, depois de passarem por uma série de revisões feitas pelo autor, tragam mudanças da rubrica nominativa ao longo da mesma peça. É o que acontece em *Um beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*, quando a personagem ALUNA também é rubricada como NOIVA e, mais tarde, ESPOSA; o mesmo se dá com o protagonista, MOÇO, nomeado NOIVO na cena com a NOIVA (sua ex-ALUNA). O dramaturgo permite-se inclusive ser vago em alguns trechos, como na descrição que faz do personagem RENAN, na introdução a *Aquele Ano das Marmitas*: “é, talvez, um arquiteto”. Naum também não julgou necessário escrever as falas de VÔ, em *Strippers*: os palavrões em japonês são grafados com uma série de sinais retirados do teclado de um computador, à moda dos “balões” das histórias em quadrinhos.

Menos que lapsos ou sinais de descuido, tais ocorrências parecem indicar que Naum não endereça suas peças a leitores ou diretores, mas coloca-se na posição de um autor-diretor que faz marcações e breves lembretes a si mesmo, com lacunas que ele saberá interpretar (e corrigir) em uma eventual encenação. Em um ponto, porém, Naum é bastante preciso e enfático: ao indicar o rodízio de personagens ao elenco. Nesse caso, não se pode dizer que adota totalmente o Sistema Coringa de Boal, mas cria um “Coringa sob controle”, determinando quais personagens cabem a cada ator ou atriz. Dessa forma, a platéia é capaz de fazer conexões ao reconhecer quem representa quem — o que leva a imaginar que, muito provavelmente, Naum utiliza aquele recurso para dar uma significação especial ao rodízio.

Uma evidência da técnica de *script* cinematográfico na obra de Naum está nos títulos que o autor dá a cenas ou conjuntos de cenas (que, em cinema, correspondem às seqüências previstas para o posicionamento da câmera), num sistema que lembra a estruturação de uma escaleta, como ele fazia nos tempos de Pod Minoga. Para um leitor ou eventual encenador, são intervenções totalmente desnecessárias ao texto teatral; mas, da perspectiva do autor, percebe-se que esses títulos como que norteiam e orientam a evolução da cena, resumindo toda a peça. Vejam-se estes exemplos, de peças de diferentes fases criativas de Naum:

Maratona (1976)	A Aurora da Minha Vida (1981)	Nijinski (1987)
<p>Primeiro ato: Atores correndo; Crianças contemplam o horizonte/Um pai lê um poema de Kipling; A aula de piano; A bola; Castigo 1; Brincadeira de médico; A festa escolar/O dia da primeira comunhão; Final da infância; Adolescência/Ginasianos; O problema/Os dois estudam; Preparativos para a formatura; O baile de formatura;</p> <p>Segundo ato: Exames para a escola de arte dramática; Teste de expressão corporal; Interpretação de texto; Improvisação; Examinador e vestibulanda; Depois dos exames; Num hotel suspeito; Numa casa de praia; Terapia; Gravação de um comercial; Um ensaio/O ator e seu diretor; Ensaio geral; O espetáculo/Final; As declarações à imprensa escrita e falada; O casal feliz; A volta da Voz Off.</p>	<p>Primeiro ato: O visitante e a velha professora; O aluno que comia caca de nariz; Mãe/Filhas/Diretor; Primeira aula; Dia das Mães; A aula de leitura/O castigo para as férias; Seqüência de estudos dos exames; O exame de admissão; Ginásio/Saudação do diretor/As boas vindas; Aula de religião; Aula de inglês; Intervalo antes da aula de canto orfeônico; O Bobo/A aula de canto orfeônico; Aula de desenho; Intervalo que antecede a aula de francês; Aula de francês; Aula de francês/Outro dia; Aula de canto.</p> <p>Segundo ato: O começo do último ano; Aula de português; Aula de ciências; Puxa e Gêmeas conversam; Aula de latim; Um diálogo que não houve, não só por falta de tempo; Aula de matemática; As cadernetas, com as notas finais; A formatura; Pequenos discursos interiores; O visitante e a velha professora.</p>	<p>Primeiro ato: A homenagem póstuma; A vida de Nijinski: 1-Diaghieff vê e quer Nijinski; 2-Um recital de Isadora Duncan; 3-Nijinski dança Espectro da Rosa, trechos de Carnaval e Petruchka; 4-O dia seguinte à estréia em Paris; 5-O criado Vassily fica rico roubando e vendendo pétalas do figurino de Nijinski/ O Espectro da Rosa; 6-Nijinski e Diaghieff discutem/Nijinski revela-se coreógrafo; 7-L'Après-midi d'un Faune/ Primeira coreografia de Nijinski; 8-A crítica; 9-Praga/Um espetáculo/ Sheerazade, música de Rimsky-Korsakoff/Rômola de Pulsy e sua mãe, Emília Markus, a maior atriz trágica da Hungria, assistem; 10-Diaghieff recebe Rômola; 11-Antes de Jeux/ Música/Jeux/Claude Debussy; 12-Ensaio de Jeux; 13-Música A sagração da Primavera/Igor Stravinsky; 14-Dívidas/Stravinsky cobra a Diaghieff; 15-Noite de Sagração/ Escândalo; 16-Viagem para a América do Sul/Argentina/Brasil; 17-O navio; 18-O pedido/O noivado; 19-O Tango; Nijinski e Rômola; Diaghieff/Fokine.</p> <p>Segundo ato: 20-Primeira Guerra Mundial/ Hungria/Casa de Emília Markus; 21-Nijinski e Rômola em Saint Moritz/Suíça; 22-Os fantasmas/Nijinsky escreve e desenha; 23-O recital da Cruz Vermelha; Última dança de Nijinski/Recital da Cruz Vermelha; 24-Hospício; 25-Diaghieff, em Veneza, recebe a visita de Serge Lifar; 26-Diaghieff tenta reanimar a memória de Nijinski levando-o para assistir Petrushka; 27-Anos depois Rômola concede uma entrevista.</p>

Tal procedimento não ocorre em *Água com Açúcar*, de 1995, nem nas peças mais recentes, quando Naum passou a apenas numerar as cenas. *Aquele Ano das Marmitas*, de 2003, evolui em uma seqüência de algarismos romanos, chegando até a “CENA XXVIII”, enquanto que *Arrebatada*, de 2007, tem apenas ligeiras rubricas sobre mudança no tempo.

Juntando-se estas observações com o aspecto das rubricas mencionadas anteriormente, marcadoras da mudança de luz e da inserção sonora ou musical, conclui-se que, do ponto de vista formal, a escritura dramática de Naum Alves de Souza é guiada por **uma concepção cinematográfica da cena**. E que, como ocorre no cinema, o texto não é obra acabada, suficiente em si mesma e capaz de sugerir esteticamente o caminho da encenação; mas uma obra ainda em processo, aberta, sujeita a cortes e alterações durante os ensaios, pronta para ser reescrita e adaptada a qualquer momento — de preferência, pelo próprio autor.

Embora ocorra, não é comum dramaturgos alterarem o texto tempos depois da obra escrita e até já encenada. Podemos tomar exemplos que, de tão pontuais, comprovam ser a revisão autoral uma exceção, um movimento de motivação estética, onde prevalece a decisão de interferir mais profundamente no viés *dramático*. Foi o que fez Nelson Rodrigues na segunda versão de *A Mulher sem Pecado*, em que eliminou a presença fantasmagórica da menina — o que é de se lamentar, já que esse corte esvaziou o tormento psicológico do protagonista e reduziu uma peça perturbadoramente expressionista a um melodrama sobre a paranóia do homem traído; ou Arthur Miller, em *Panorama Visto da Ponte* (*A View from the Bridge*, 1955), inicialmente contida em um ato e posteriormente desdobrada em dois, acrescida de mais personagens; ou, ainda, Friedrich Dürrenmatt, ao adaptar seu conto *A Pane* (*Die Panne*, 1955) para a televisão, para o palco e para o cinema, chegando inclusive a desfechos diferentes.

Não é, entretanto, o que faz Naum Alves de Souza. Por um lado, quando altera diálogos ou faz cortes ao longo do texto dramatúrgico — e mesmo de outros autores, como fez ao dirigir peças de Eugene O’Neill e Lilian Hellman —, sua preocupação parece estar mais voltada à adequação do texto dramático ao repertório referencial da platéia da época da encenação, a quem podem escapar informações datadas ou que exijam algum tipo de conhecimento mais aprofundado. Por outro lado, o autor também parece dar-se a oportunidade de mudar de idéia quanto ao comportamento ou à inserção contextual de um personagem. É o que se verifica no desdobramento de *Ilmo. Sr.* em *Três Cunhadas Baixas*; no reaparecimento do punk Edemildo, de *O Pivô*, em *A Tia é Muito Esquisita*; e, sobretudo, na re-elaboração de *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão* — uma reescrita tão radical que, quando imaginava apenas mudar o gênero do protagonista, o autor deparou-se com um indiscutível ganho de qualidade, com o resultado dramático obtido na versão feminina.

Sendo assim, pode-se afirmar que, ao criar uma peça teatral, o processo de escrita de Naum Alves de Souza jamais cessa; no máximo, descansa, até ser retomado.

Finalmente

A reflexão crítica e analítica sobre a produção dramatúrgica de Naum Alves de Souza requer que se defina que dramaturgia é esta, afinal. Sem pretender alcançar verdades absolutas — tarefa tão mais inglória quanto contraproducente, do ponto de vista artístico e intelectual —, pode-se pelo menos apontar uma perspectiva a quem deseja ler, conhecer e, eventualmente, encenar Naum Alves de Souza.

É preciso ter em mente que se trata de um autor atento à expressão visual, impregnado que está da experiência estética absorvida em outras áreas das artes cênicas, como a cenografia e o figurinismo cênico, ambos fortemente marcados pelo exercício do desenho, da pintura e da modelagem de bonecos. Deve-se lembrar, ainda, o percurso profissional que lhe pôs no caminho a criação coletiva e a encenação profissional de outros dramaturgos, colocando Naum em constante diálogo com diferentes conteúdos dramáticos. Diretamente ligado a este aspecto está o momento histórico-cultural em que o escritor se desenvolveu, filtrando tendências ideológicas e estéticas de seu tempo.

Mas, acima de tudo, é necessário que se observe cada uma de suas 19 peças pela perspectiva do conjunto autoral — textos que são propostas potenciais de encenação, obra imperfeita e inacabada, em estado pulsante de preparação — e cuja recorrência temática e formal configura **uma dramaturgia da deformação**. Se, para o escritor, o mundo está distorcido — o mundo interior ou o exterior, tanto faz —, distorcido também é o modo pelo qual ele o expõe em palavras para uma eventual materialização cênica. Assim, o campo vago da memória, a alma expressionista e a carpintaria cinematográfica que Naum Alves de Souza utilizou e utiliza correspondem a um olhar turvo e perplexo sobre a indefinição, sobre o terreno escorregadio, sobre a atmosfera cheia de subtexto das relações humanas — e, conseqüentemente, a uma expressão artística que se revela em uma aurora em paisagem difusa, por meio da escritura que é mais potencial e possibilidade do que a certeza da matéria dramatúrgica fechada.

Nisto reside a relevância do autor.

Referências bibliográficas

Produção do autor (textos publicados e manuscritos):

ABREU, Silvio de. *No Natal a gente vem te buscar* (roteiro de cinema). Diálogos de Naum Alves de Souza e Silvio de Abreu, 1987. Cópia mecanográfica.

ABUJAMRA, Clarisse; SOUZA, Naum Alves de. *Margarida Margô do Meio-Fio* (roteiro de teatro-dança), s.d.. Cópia mecanográfica.

BARRETO, Bruno; LOBO, Edu; SOUZA, Naum Alves de. s.t. (argumento e roteiro de cinema), 1986. Cópia mecanográfica.

CARDOSO, Luiz Carlos; PORTUGAL, Ana Luiza; SOUZA, Naum Alves de. *Alice Candura Pura, Pura* (peça de teatro), s.d.. Cópia mecanográfica.

GUZIK, Alberto; SOUZA, Naum Alves de. *Depois do Arco-Íris* (roteiro de teatro-dança), s.d.. Cópia mecanográfica.

SOUZA, Flávio de; SOUZA, Naum Alves de. *Circo na Arena / Viva o circo!* (peça de teatro), 1983. Cópia mecanográfica.

SOUZA, Naum Alves de. *A Aurora da Minha Vida*. (peça de teatro, com anotações sobre a primeira versão do texto para ensaio), 1981-1982. Cópia mecanográfica.

_____. *A Aurora da Minha Vida*. São Paulo: MG Editores Associados, 1982.

_____. *A Hora da Estrela* (roteiro de teatro baseado no romance homônimo de Clarice Lispector), 1984. Cópia mecanográfica.

_____. *Arrebatada* (peça de teatro), 2007. Cópia mecanográfica.

_____. *Dezembros – contos adultos*. São Paulo: edição do autor, 2006.

_____. *Festas do amigo secreto* (peça de teatro), s.d.. Cópia mecanográfica.

_____. *Maratona* (peça de teatro), 1983. Cópia mecanográfica.

_____. *Mano* (peça de teatro baseada nos livros *Mano descobre o amor*, *Mano descobre a liberdade*, *Mano descobre a solidariedade* e *Mano descobre a diferença*, de Heloísa Prieto e Gilberto Dimenstein), 2002. Cópia mecanográfica.

_____. *No Natal a Gente Vem te Buscar*. São Paulo: MG Editores Associados, 1983.

_____. *O Pivô* (peça teatral), s.d.. Cópia eletrônica.

_____. *Romance da empregada com o segurador de placa* (argumento e roteiro de cinema), 1983. Cópia mecanográfica.

_____. *Teatro*. Coimbra: Cena Lusófona, 2005.

_____. *Três Cunhadas Baixas* (peça de teatro), 2003. Cópia eletrônica.

_____. *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*. São Paulo: MG Editores Associados, 1986.

_____. *Um dos nossos* (roteiro de cinema), 1990. Cópia mecanográfica.

_____. *Um menino* (peça de teatro), s.d.. Cópia eletrônica.

Teses e dissertações:

ANDRADE, Welington Wagner. *Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*. 2006. Tese (doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

AZEVEDO, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. 2002. Tese (doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

COSTA, Felisberto Sabino da. *A dramaturgia nos grupos alternativos do período de 1975 a 1985*. 1990. Dissertação (mestrado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

DÓRIA, Lillian Maria Fleury Teixeira. *A sociedade desnuda: um caminho do drama moderno brasileiro*. 1995. Dissertação (mestrado). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

RAMOS, Maria Beatriz Del Peloso. *Álbum de fotos – Análise semiológica da peça A Aurora da Minha Vida, de Naum Alves de Souza*. 1986. Dissertação (mestrado). Instituto de Letras do Centro de Estudos Gerais da Universidade Federal Fluminense, Niterói.

TELESI, Sílvia Fernandes da Silva. *Grupos teatrais: percurso e linguagem*. 1987. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Livros:

ALBUQUERQUE, Severino João Medeiros. *Tentative transgressions – homosexuality, aids, and the theater in Brazil*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2003.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru: Edusc, 2005.

ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BERGSON, Henri. *O Riso – Ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERTOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Clívis Garcia et al. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BÍBLIA *Tradução Ecumênica*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1988.

- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CARDOSO, Reni Chaves; COELHO NETO, J. Teixeira; GUINSBURG, J. (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp, 1997.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.
- DEL RIOS, Jefferson. *Bananas ao vento – meia década de cultura e política em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2006.
- DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Senac, 2003.
- DIAS, Maria Heloísa Martins. *A estética expressionista*. São Paulo: Íbis, 1999.
- DICIONÁRIO *do teatro brasileiro – temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/SESC-SP, 2006.
- DOWNER, Alan S. (Org.). *O teatro norte-americano de hoje*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s.d.
- DÜRRENMATT, Friedrich. *A Pane, O Túnel, O Cão*. Trad. Marcelo Rondinelli. São Paulo: Códex, 2003.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- ENCICLOPÉDIA *da Música Brasileira – erudita folclórica popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.
- FARIA, João Roberto; GUINSBURG, J.; LIMA, Mariangela Alves de (Org.). *Dicionário do teatro brasileiro – temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita, um grã-fino na contramão*. São Paulo: Albatroz/Loqüi/Terceiro Nome, 2007.
- GUINSBURG, J. (Org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice/Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HISTÓRIA *da vida privada no Brasil* V. 4. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- _____. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MÁRQUEZ, Gabriel García [et al.]. *Como contar um conto*. Trad. Eric Nepomuceno. Niterói: Casa Jorge Editorial, 1996.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão – uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- MILLER, Arthur. *Collected Plays 1944-1961*. New York: The Library of America, 2006.
- _____. *Timebends: a life*. New York: Penguin Books, 1995.
- _____. *The theatre essays of Authur Miller*. London: Methuen, 1999.
- MILLS, C. Wright. *A nova classe média*. Trad. Vera Borda. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1969.
- NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70 – ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Senac, 2005.
- PALLOTTINI, Renata. *Construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (org.). São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 2003.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias – ficção e política nos anos 70*. São Carlos: Mercado de Letras/EDUFSCar, 1996.
- PONTES JR., Geraldo R. *Dramaturgia brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RAMOS, Luís Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.
- RIBEIRO, Darcy. *Aos trancos e barrancos – como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues - vol. 1, vol. 2, vol. 3 e vol. 4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética – uma (nova) introdução*. São Paulo: Educ, 2000.
- _____. *Redes da criação – construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.
- SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SEVCENKO, Nicolau et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2006.
- STRINDBERG, August. *Rumo a Damasco*. Trad. Elizabeth R. Azevedo. São Paulo: Cone Sul, 1997.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil* - vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. Trad. Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo - ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras/Capes/Fapesp, 2002.

Periódicos:

- Bravo!**, novembro de 2004. *Quem tem medo de teatrão?*, p.86-91.
- O Estado de S. Paulo**, 15 de agosto de 1979. *O cotidiano vivido na sua sutileza e força poética*, p.21.
- _____, 29 de janeiro de 1980. *Uma peça, tema de 16 fotos de Miro*, p.18.
- _____, 17 de julho de 1981. *‘A Aurora da Minha Vida’, apenas um bom espetáculo*, p.16.
- _____, 11 de março de 1984. *Naum, o teatro retoma a metafísica*, p.27.
- _____, 27 de março de 1984. *Elenco, ponto alto de “Um Beijo...”*, p.20.
- _____, 24 de janeiro de 1987. *Naum delira com Nijinsky*, Caderno 2, p.1.
- _____, 12 de abril de 1987. *NIJINSKY O outro nome de Deus*, Caderno 2, p.1.
- _____, 23 de abril de 1987. *Nijinsky com a serenidade da perfeição*, Caderno 2, p.6.
- _____, 20 de outubro de 1988. *O requinte de Naum Alves de Souza na cena brasileira*, Caderno 2, p.12.
- _____, 20 de setembro de 1990. *Lucélia troca a floresta pelo Bexiga e A radiografia da família*, Caderno 2, p.1.

_____, 9 de setembro de 1990. *As ousadias da Forum para o próximo verão*, Caderno 2, p.5.

_____, 20 de setembro de 1990. *A radiografia da família*, Caderno 2, p.1.

_____, 3 de outubro de 1990. *Lucélia no país das pequenas crueldades*, Caderno 2, p.2.

_____, 8 de julho de 1995. *Naum é o regente das inquietações cênicas*, Caderno 2, p.1; *Brilho nunca é falso na vida de Naum*, Caderno 2, p.D4; e *“Sinto muita falta de um escândalo estético”*, Caderno 2, p.D5.

_____, 15 de agosto de 1997. *Naum Alves de Souza estréia dois espetáculos*, Caderno 2, p.D19.

_____, 5 de setembro de 2003. *Musical traz canções inéditas de Chico Buarque*, Caderno 2, s/p.

Folha de S. Paulo, 7 de junho de 1977. *No grotesco, a crítica de Naum*, s/p.

_____, 2 de agosto de 1977. *Loucuras da classe média: realidade ou apenas teatro?*, p.31.

_____, 17 de janeiro de 1978. *Um prêmio para a criatividade de Naum Alves*, s/p.

_____, 30 de agosto de 1979. *Poema da solidão fechado por quatro paredes*, p.37.

_____, 12 de julho de 1981. *O “Amarcord” de Naum, sem plumas e purpurina*, Ilustrada, p.43.

_____, 21 de setembro de 1981. *Um encenador do teatro mágico*, Ilustrada, s/p.

_____, 18 de junho de 1982. *Bonecos e desenhos de Naum, artista de muitos talentos*, Ilustrada, s/p.

_____, 23 de março de 1984. *Um beijo e um aperto no coração*, Ilustrada, p.37.

_____, 2 de abril de 1987. *Nijinsky*, Ilustrada, p.A-44.

_____, 6 de dezembro de 1990. *Escrava Isaura atrapalha montagem de Naum*, Ilustrada, p.E-6.

_____, 11 de agosto de 1991. *Canibal de Milwaukee vira tema de ópera*, Ilustrada, p.3.

_____, 7 de março de 1995. *‘Água Com Açúcar’ enfrenta a culpa*, Ilustrada, p.4.

_____, 8 de agosto de 1997. *Naum inaugura fase com peças e espaço cultural*, Ilustrada, p.4.

_____, 13 de agosto de 1997. *‘O Pivô’ lança drama pessoal urbano*, Acontece, p.1.

O Globo, 7 de outubro de 1980. *Solidão, abandono, velhice: reflexões com um riso nervoso*, s/p.

_____, 18 de abril de 1989. *O elogio musical do brega*, Segundo Caderno, p.2.

IstoÉ, 8 de julho de 1981. *A escola risonha e crítica de Naum*, p.6.

_____, 21 de março de 1984. *O toque raro de Naum*, p.46.

_____, 22 de abril de 1987. *Comovente reverência*, Em Cartaz, p.4-5.

Jornal da Tarde, 4 de agosto de 1977. *Naum, com seus bonecos e toda uma geração*.

_____, 13 de agosto de 1977. *Uma promessa de grande texto, cumprida pela metade*. Divirta-se, p.13.

_____, 9 de fevereiro de 1978. *Uma imagem simplificada da rotina das Margaridas*, Divirta-se, p.14.

_____, 4 de agosto de 1979. *Um quadro familiar brasileiro, com muita argúcia*, Divirta-se, p.12.

_____, 26 de julho de 1980. *Naum Alves: a volta ao teatro de cortinas e No tempo daqueles palcos fantásticos*, s/p.

_____, 3 de julho de 1981. *E Naum continua mostrando que não é só o cenógrafo*, Divirta-se, p.14.

_____, 18 de julho de 1981. *Uma crônica escolar, com toque de mestre*, Divirta-se, p.11.

_____, 23 de julho de 1983. *Em cena, mais um toque mágico de Naum*, Caderno de Programas e Leituras, p.5.

_____, 16 de março de 1984. *Naum, discutindo a família e a religião*, Divirta-se, p.18.

_____, 21 de março de 1984. *Naum, entre o exorcismo e a crítica*, Divirta-se, p.18.

_____, 13 de abril de 1987. *Nijinsky radical, contundente*, Divirta-se, p.22.

_____, 25 de abril de 1987. *Nijinsky, uma criação maior. E vitoriosa.*, Divirta-se, p.8.

_____, 6 de outubro de 1990. *Um texto de cruel atualidade, atropelado pela direção irregular*. Divirta-se, p.A-3.

_____, 29 de maio de 1993. *O fim de uma crise de criação*, Caderno de Sábado, p.5.

_____, 2 de março de 1995. *Naum volta às origens*, Divirta-se, p. 10A.

_____, 3 de março de 1995. *Obra de autor*, Divirta-se, p.3A.

_____, 16 de agosto de 1997. *1997: ano de sorte para Naum*, Divirta-se, p.5C.

Jornal do Brasil, 3 de outubro de 1980. *Cenógrafo é autor*, Caderno B, p.11.

_____, 7 de outubro de 1980. *Uma família sem heróis desfeita em fantasias*, Caderno B, p.9.

_____, 11 de outubro de 1980. *Pequenos rituais de um Natal que não virá*, Caderno B, p.2.

_____, 17 de novembro de 1980. *A moda sem época dos filhos da classe média*, Caderno B, p.4.

_____, 18 de agosto de 1982. *“A Aurora da Minha Vida” ou a infância não muito querida*, Caderno B, p.7.

_____, 18 de agosto de 1982. *Tortura com ternura*, Caderno B, p.7.

_____, 12 de abril de 1983. *Do baú das memórias Naum Alves de Souza retira o seu teatro*, Caderno B, p.1.

_____, 24 de junho de 1983. *A ciranda vital*. Caderno B, p.7.

_____, 12 de abril de 1985. *As sutilezas do trágico*, Caderno B, p.5.

_____, 5 de dezembro de 1987. *As muitas paixões de Naum*, Caderno B, p.5.

_____, 6 de março de 1995. *Naum inaugura nova fase*, Caderno B, p.3.

_____, 9 de julho de 2002. *Longa jornada da noite para o dia*, Caderno B, p.1, e 'Não me senti um coitadinho', Caderno B, p.2.

Sala Preta, nº 1, junho de 2001. *A rubrica como literatura da teatralidade*, p.9-22.

_____, nº 1, junho de 2001. *O uso da rubrica em Jorge Andrade*, p.49-57.

_____, nº 2, 2002. *Um teatro em rastro atrás: Jorge Andrade*, p.119-122.

_____, nº 2, 2002. *Jorge Andrade jornalista*, p.123-125.

_____, nº 3, 2003. *Teatro pós-dramático e teatro político*, p.9.

A Tribuna, 26 de agosto de 1979. *Uma peça de Naum sem bonecos: verdade incômoda*, s/p.

Última Hora, 17 de agosto de 1978. *Qual é a sua... NAUM ALVES DE SOUZA?*, s/p.

Veja, 15 de outubro de 1980. *Belo álbum*, p.124.

_____, 25 de março de 1981. *O triunfo de Marieta*, p.109.

_____, 8 de julho de 1981. *Um cristal no ar*, p.106.

_____, 21 de março de 1984. *Naum rouba a cena*, p.114-115.

_____, 22 de abril de 1987. *Dança maluca*, p.127.

Veja Rio, 9 de outubro de 2002. *Da Broadway ao subúrbio*, p. 22.

Visão, 29 de abril de 1987. *Melhor a dança que o teatro*, s/p.

_____, 26 de abril de 1989. *Um comovido e hilariante ato de amor*, p.7.

Portais da Internet:

Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV):

<http://www.cpdoc.fgv.br/comum/htm/>

Enciclopédia Itaú Cultural Teatro:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/?CFID=4944298&CFTOKEN=83498092

O Globo Online: <http://oglobo.globo.com/>

Revista Oficial da Sociedade Brasileira de Medicina Estética (SBME):

http://www.sbme.org.br/portal/home.php?option=com_frontpage&Itemid=1

The Internet Movie Database (IMDB):

<http://www.imdb.com/>

Anexos

Fichas técnicas das peças encenadas	p. 192
Cronologia de trabalhos	p. 198
Do caderno de anotações	p. 204
Da <i>bible</i> de <i>A Aurora da Minha Vida</i>	p. 211
<i>Júlia Pastrana</i> (roteiro)	p. 215
<i>Maratona</i> (peça teatral)	p. 218
<i>O Pivô</i> (conto)	p. 249
<i>O Pivô</i> (texto teatral)	p. 254
<i>Strippers</i> (conto)	p. 288
<i>Um Menino</i> (texto teatral)	p. 297
<i>Três Cunhadas Baixas</i> (texto teatral)	p. 304
<i>Arrebatada</i> (texto teatral)	p. 312

Observação

Para chegar às fichas técnicas de estréia de cada peça de Naum Alves de Souza, fiz o cruzamento de rascunhos do dramaturgo para os programas teatrais com os programas efetivamente impressos, prefácios de textos publicados e reportagens. No entanto, muitas dessas fontes estão incompletas ou trazem informações conflitantes. É o caso de *Um Ato de Natal* (1993), cujo programa, guardado no Centro de Memória Centro Cultural Fiesp, traz elenco maior e título diferente (*Ato de Natal*) do que consta da coletânea *Teatro*. Outra disparidade está na ficha técnica de *Strippers* (1997): se o programa informa que Naum também fez os figurinos e a trilha sonora, oito anos depois, à página 982 da coletânea, lê-se que ambas as tarefas foram de “criação coletiva”. Como reconstituir, então, com a devida precisão, fatos que o próprio autor altera com o passar dos anos ou eventualmente perde em algum desvão da memória? Sendo assim, preferi registrar aqui apenas dados checados com segurança; em caso de permanência da dúvida, privilegiei informações contidas nos programas teatrais disponíveis. É por isso que, em alguns espetáculos, não indico o dia da estréia. Pela mesma razão não foi feita a correspondência entre atores e papéis desempenhados, pois nem mesmo o volume *Teatro*, revisado pelo autor, faz essa relação em todos os casos, e não raro há mais personagens ao longo do texto dramático do que os listados na página inicial. Fica aqui registrado, portanto, um levantamento a partir do material impresso encontrado, esperando que algum freqüentador do teatro, crítico ou guardador de papéis antigos nos ajude, futuramente, a completar as lacunas que restaram.

MARATONA

Estreou no Studio São Pedro (São Paulo) em 3 de agosto de 1977.

Texto, direção e cenografia: Naum Alves de Souza

Elenco: J.C. Violla e Regina Wilke

Assistentes de cenografia: Lucia Helena Reily e Pedro Alberto de Souza

Figurinos: Anna Frida e Naum Alves de Souza

Coreografia: J.C. Violla, Naum Alves de Souza e Regina Wilke

Composições especiais e preparação vocal: Paulo Herculano

Letras: Naum Alves de Souza

Vozes: Ileana Kwasinski, Jandira Martini e Vicente Tuttoilmondo

Estúdio de gravação: Clack Música e Espetáculos Ltda.

Técnico de gravação: José Oraldo Brocchi

IMúsicos da gravação: Paulo Herculano, Azael Rodrigues Jr. e Silvana Maya Katsurayama

Sonoplastia: Zilda Valle

Iluminação: Luís Marchi

Maquinista: Pascoal Júlio Landi

Roupas de balé: Maria Cristina Tavares

Camareira: Josefa Fontes

Fotos: Vera Christina C. de Azevedo

Produção executiva: Sylvia Tinoco

NO NATAL A GENTE VEM TE BUSCAR

Estreou na Sala Guiomar Novaes (São Paulo) em agosto de 1979.

Texto, direção e cenografia: Naum Alves de Souza

Direção de cena: Leônidas Lara (Paraná)

Elenco: Alexandra Corrêa, Isa Kopelman, J.C. Violla e Paulo Roberto Giandaglia

Figurinos: Leda Senise

Cenotécnico: Percy P. Paupério

Seleção musical: Naum Alves de Souza

Sonoplastia: Geraldo Botelho Ribeiro, Flávia Calabi e Hugo Gama

Iluminação: Marcelo Kujalsky

Modelistas e costureiras: Lindaura e Maria Cristina Tavares

Fotos: Miro

Letreiros e placas: Naoyuki Uehara

Pintura: Roberto

Divulgação: Maria do Carmo Sodré e Artelino

Administração: Artelino

A AURORA DA MINHA VIDA

Estreou no Teatro do Bixiga (São Paulo) em julho de 1981.

Texto, direção e cenografia: Naum Alves de Souza

Elenco: Cristina Pereira, Eliane Giardini, Isa Lopelman, J.C. Viola, Maria do Carmo Sodré, Paulo Betti, Roberto Arduin, Tacus (Dionísio Jacob)

Assistente de direção: Flávio de Souza

Direção musical: Samuel Kerr

Piano: Paulo Herculano

Preparação de declamação: Neusa Maria Faro

Operação de som: Paulinho Pontes

Gravação: João Batista de Andrade e Flávio Augusto Barreira

Figurinos: Leda Senise

Execução dos figurinos: Ziria Oliveira da Rosa, Irene de Oliveira Vasconcellos e José Altino de Oliveira

Luz: Takao Kusuno

Assistente de luz: Felicia Ogawa

Montagem e operação de luz: Antonio Bezerra

Pintura e execução do cenário: Roberto e Wellington

Contra-regra: Wellington

Bilheteria: Iza

Fotos do programa: Mario Cravo Neto e Miro

Poster: Wesley Duke Lee e Miro

Fotos para divulgação: Miro

Divulgação: José Luiz da Silva

Produção: Entre Amigos Diversões S/C

Administração: Beth Negrini

UM BEIJO, UM ABRAÇO, UM APERTO DE MÃO (versão masculina)

Estreou no Teatro Maria Della Costa (São Paulo) em 16 de março de 1984.

Texto, direção e cenografia: Naum Alves de Souza

Elenco: Cristina Mutarelli, Hugo Della Santa, J. C. Violla, Maria Luiza Jorge, Raimundo Matos e Thereza Freitas

Direção musical: Samuel Kerr

Figurinos: Leda Senise

Costureira: Ziria Oliveira da Rosa

Assistente de cenografia e de figurinos: Marcos Botassi

Iluminação: Abel Kopanski

Operador de luz: José Carlos

Operador de som: Carmo Luiz

Gravação: Estúdio Eldorado

Técnico de gravação: João Batista de Andrade

Voz gravada masculina: Paulo Herculano

Voz feminina: Heloísa Baldin

Coro: atores e atrizes do elenco

Harmonia e Piano: Paulo Herculano

Trombone: Gilberto Gagliardi

Percussão: Robert Augusto de Oliveira

Cenotécnica: Antonio Gentil

Camareira: Isabel

Objetos especiais: Beto de Souza

Divulgação: Sylvia Tinoco e Marcia Kuperman

Produção: Adaury Dantas

Administração e Produção executiva: Artelino

UM BEIJO, UM ABRAÇO, UM APERTO DE MÃO (versão feminina)

Estreou no Teatro Villa-Lobos (Rio de Janeiro) em abril de 1985.

Texto, direção e cenografia: Naum Alves de Souza

Elenco: Ana Lúcia Torre, Analu Prestes, Bebel Gilberto, Cidinha Milan, Emily Pirmez, Marieta Severo, Mário Borges, Matusa, Murilo Basto, Pedro Paulo Rangel e Roberto Frota.

Figurinos: Bisa Vianna

Trilha sonora e preparação vocal: Samuel Kerr

NIJINSKY

Estreou na Sala Rubens Sverner do Teatro Cultura Artística (São Paulo) em 13 de abril de 1987.

Texto, direção geral e figurinos: Naum Alves de Souza

Elenco: Beatriz Cardoso, Celso Frateschi, Guga Stroeter, J.C. Violla, Mariana Muniz, Ruth Rachou, Roberto Arduin e Roberto Ippólito

Direção de cena: Airton Franco

Assistente de direção: Monica Guimarães

Cenografia: Miro e Naum Alves de Souza

Assistente de cenário e figurinos: Roberto Arduin

Acessórios de figurinos: Leda Senise

Costureira: Alice Corrêa

Pintura do cenário: Flávia Ribeiro

Cenotécnico: Paulo Calux

Coreografia: Célia Gouvêa

Assistente de coreografia: Zina F. Calmanivici

Aulas de técnica clássica para J.C. Violla: Addy addor e Marcos Verzani

Aulas de Técnica clássica para elenco: Beatriz Cardoso

Trilha sonora: Hélio Ziskind e Paulo Tatit

Participações especiais: Fábio Tagliaferri (viola em *Tango para Rômola e Nijinsky*) e Ná Ozzetti (vocal em *Recital da Cruz Vermelha*)

Operador de som: Raquel Lira

Iluminação: Abel Kopanski

Operador de luz: Celso Luiz Rocche

Maquiagem e penteados: Fábio Namatame

Perucas: Neneco

Máscaras: Marco Antônio Lima

Camareira: Ivana Rodrigues

Adereços: Leda Senise

Projeto gráfico: Guto Lacaz

Fotos: Arnaldo Pappalardo, Miro e Willy Biondani

Assistente de produção: Cleide Queiroz

Relações-públicas: Mario Silvio

Divulgação: Mônica Figueiredo

Administração: Júlia Salomão

Produção e Coordenação geral: Sylvinha Tinoco

SUBURBANO CORAÇÃO

Estreou no Teatro Clara Nunes (Rio de Janeiro) em abril de 1989.

Texto e direção: Naum Alves de Souza

Elenco: Ana Lúcia Torre, Fernanda Montenegro, Ivone Hoffmann, Otávio Augusto e Rogério Fróes

Letras e músicas: Chico Buarque

Direção musical e preparação vocal: Marcos Leite

Músicos: Marcelo Alvarenga (piano), Queca Vieira (violino) e Roberto Victório (violoncelo)

Figurinos: Rita Murtinho

Cenografia: Cláudio Torres

Iluminação: Maneco Quinderé

ATO DE NATAL

Estreou no Teatro Popular do Sesi (São Paulo) em 6 de dezembro de 1993, sob o título *Ato de Natal*.

Texto, direção, cenografia e figurinos: Naum Alves de Souza

Elenco: Angélica Leutwiller, Armando R. Filho, Cristina Guicá, Débora Olivieri, Ednaldo Freire, Gabriela Barela, Genésio de Barros, Heloísa Junqueira, Jandira de Souza, Lúcia Barroso, Marcelo Andrade, Rosa Graubman, Silvania Abrusio, Walter Breda e Zécarlos Machado

Assistente de direção: César Raspini

Direção de cena: Claudino Martinuzzo

Adereços: Beto de Souza

Iluminação: Wagner Freire e Décio Alves (assistente)

Operador de luz: Celso Marques da Silva

Direção musical: Cristina Guicá

Trilha sonora: Cristina Guicá e Naum Alves de Souza

Gravador da trilha sonora e operador de som: Waldemir Gonçalves

Contra-regra: Alessandro de O. Rodrigues

Maquinistas: Expedito J. Chalega e José Dalvino Boranga

Cabeleireira: Nair Ribeiro

Camareiras: Haydée Rodighero, Iara Amélia Galla e Veni de Andrade

Indicador: Carlos A. S. Silva; **Porteiro:** Ronaldo S. Ribeiro

Equipe de apoio: Dalva de P. Guerra, Dirce C. de Araújo e Sebastião M. de Sá

Administração: José Ubirajara Boranga e Rochards Paradizzi

Divulgação: Cleide A. Mendes, Renata C. Echeime, Theodora Ribeiro, Vera L.F.G. Yanes

Assessoria de imprensa: Escritório de Comunicação

ÁGUA COM AÇÚCAR (versão monólogo)

Estreou no Teatro Cultura Inglesa/Pinheiros (São Paulo) em 6 de março de 1995.

Texto, direção e cenografia: Naum Alves de Souza

Elenco: Isa Kopelman

Figurino: Miro Hashimoto

Iluminação: Wagner Freire

Trilha sonora: Teresa Moranduzzo e Silvio Piesco

Música: Silvio Piesco e Tereza Moranduzzo

Administração: Guga Pacheco

O PIVÔ

Estreou no Espaço Cultural Naum Alves de Souza (São Paulo) em 13 de agosto de 1997.

Texto, direção, cenografia, figurinos, trilha sonora e produção: Naum Alves de Souza

Elenco: Companhia Os Comediantes da Aurora: Luiza Oliveira, Marina Leme, Rodrigo Salazar, Rogério Cury e Walmir Pavam

Assistente de direção: Bhá Bocchi Prince

Assessoria corporal e vocal: Ilka Marilu Reis

Iluminação: Wagner Freire

Sonorização: Zero de Freitas

Divulgação: Cátia Vasconcelos

STRIPPERS

Estreou no Espaço Cultural Naum Alves de Souza (São Paulo) em 14 de agosto de 1997.

Texto, direção, cenografia, figurinos e trilha sonora: Naum Alves de Souza

Elenco: Companhia Os Comediantes da Aurora: Ana Andreatta, Bhá Bocchi Prince, Ester Lacava, Fábio Espósito, Fernanda Couto, Guilherme de Freitas, Kiko Vianello e Paulo Barroso

Assistente de direção: Rodrigo Salazar

Coreografia: Ester Lacava

Supervisão coreográfica: J.C. Violla

Iluminação: Wagner Freire

Sonorização: Zero de Freitas

Produção executiva: Guilherme de Freitas e Fábio Espósito

Divulgação: Cátia Vasconcelos

Cronologia de trabalhos

1966-1969

Escola de Arte da Fundação Armando Álvares Penteado / educação: coordenador do grupo de teatro, direção, cenografia e figurinos de espetáculos amadores. São Paulo.

1970-1976

Pod Minoga Studio / teatro: coordenação do grupo de criação coletiva. São Paulo.

1971

Hotel San Marino / teatro: criação coletiva com o Pod Minoga. São Paulo.

Júlia Pastrana / teatro: criação coletiva com o Pod Minoga. São Paulo.

1972

Miscelânea / teatro: criação coletiva e ator em um dos esquetes do grupo Pod Minoga. São Paulo.

Vila Sésamo / televisão: criação de bonecos articuláveis. Co-produção da Rede Globo de Televisão e da TV Cultura de São Paulo.

1973

São Clemente / teatro: criação coletiva com o Pod Minoga. São Paulo.

1974

A Fabulosa Saga de Violeta Allegro / teatro: criação coletiva com o Pod Minoga. São Paulo.

El Grande de Coca-Cola / teatro: cenografia e figurinos. Auditório Augusta, São Paulo.

1975

Cenas da Última Noite / teatro: criação coletiva com o Pod Minoga. São Paulo.

Falso Brilhante / show de Elis Regina: roteiro (com Mirian Muniz), confecção de bonecos, cenografia, figurinos e ilustrações e design gráfico do programa e da capa do disco. Teatro Bandeirantes, São Paulo.

Ai de Ti, Mata Hari / teatro: cenografia. São Paulo.

O Incidente no 113 / teatro: cenografia e figurinos. Grupo de Teatro da Cidade de Santo André.

1976

Folias Bíblicas / teatro: colaborador na cenografia e figurinos. São Paulo.

Nosso Tempo / balé: cenografia e figurinos. Theatro Municipal de São Paulo.

Telecurso 2º Grau / televisão: cenografia e figurinos para as aulas de inglês do projeto educativo da Rede Globo de Televisão.

1977

Corações Futuristas / balé: cenografia e figurinos. Theatro Municipal de São Paulo.

O Dragão Mágico e Companhia / televisão: cenografia. Rede Bandeirantes de Televisão. São Paulo.

Era uma Vez / balé: cenografia e figurinos. Theatro Municipal de São Paulo.

Maratona / teatro: texto, direção, cenografia e figurinos. Studio São Pedro, São Paulo.

1978

Depois do Arco-Íris / teatro-dança: texto (com Alberto Guzik), direção, cenografia (com Regina Wilke) e figurinos. Galpão do Teatro Ruth Escobar, São Paulo.

Macunaíma / teatro: cenografia e figurinos. Teatro São Pedro, São Paulo.

Margarida Margô do Meio-Fio / teatro-dança: texto (com Clarisse Abujamra), direção, cenografia e figurinos. Galpão do Teatro Ruth Escobar, São Paulo.

1979

Eva Perón / teatro: cenografia e figurinos. São Paulo.

No Natal a Gente Vem te Buscar / teatro: texto, direção e cenografia. Sala Guiomar Novaes/Funarte, São Paulo.

1980

Não me Maltrate, Robinson / teatro: cenografia e figurinos. São Paulo.

Valsa para Vinte Veias / balé: roteiro, direção, cenografia e figurinos.

1981

A Aurora da Minha Vida / teatro: texto, direção e cenografia. Teatro Bixiga, São Paulo.

O Homem Elefante / teatro: cenografia e figurinos. São Paulo.

Jogos de Dança / balé: cenografia e figurinos. Teatro Guaíra, Curitiba.

À Moda da Casa / teatro: cenografia e figurinos. Rio de Janeiro.

1982

Petruchka / balé: roteiro (adaptação), direção, cenografia e figurinos.

1983

Circo Arena/Viva o Circo / teatro juvenil: texto (com Flávio de Souza). Rio de Janeiro.

O Grande Circo Místico / balé: roteiro e ilustrações da capa do CD. Teatro Guaíra, Curitiba

Romance da Empregada / cinema: roteiro original. Filme de Bruno Barreto, de 1988.

1984

Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão (versão masculina) / teatro: texto, direção e cenografia.

Gonzaguinha / show: cenografia.

A Hora da Estrela / show de Maria Bethania: direção.

Kleiton e Kledir / show: cenografia.

1985

Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão (versão feminina) / teatro: texto e direção, cenografia e figurinos.

A Divina Sarah / teatro: cenografia e figurinos.

1986

El Grande de Coca-Cola / teatro: direção.

O Falcão Peregrino / teatro: direção.

Vera / cinema: figurinos. Filme de Sérgio Toledo, de 1987.

1987

Cenas de Outono / teatro: texto (adaptação de *Os Leques* e *Madame*, de Yukio Mishima, a partir dos poemas *Nô Hanjô* e *Aoi*) e tradução do francês, direção, cenografia e figurinos. Rio de Janeiro.

Dona Doida, um Interlúdio / teatro: roteiro (com textos em prosa e poesia de Adélia Prado), direção, cenografia e figurinos. Rio de Janeiro.

Francisco / show de Chico Buarque: direção. Rio de Janeiro.

Nijinsky / teatro-dança: texto, direção, cenografia (com Miro e Guto Lacaz) e figurinos. Teatro Cultura Artística. São Paulo.

Perto de Clarice / leitura dramatizada: seleção de textos (a partir de *A mulher que matou os peixes* e *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector) e direção. Rio de Janeiro.

1989

Lulu / teatro: direção, cenografia e figurinos. Rio de Janeiro.

Suburbano Coração / teatro: texto e direção. Rio de Janeiro.

1990

Big Loira / teatro: texto (adaptação de contos de Dorothy Parker) e direção. Teatro Cultura Artística.

São Paulo.

Forum Verão 90-91 / moda: roteiro e direção do evento de lançamento da nova coleção de Tufi Duek. Quadra de tênis do Pacaembu. São Paulo.

1992

Colombo (ou **Ópera dos 500**) / ópera: roteiro e direção de cena. Theatro Municipal de São Paulo.

TV Pirata / série de televisão: integrante da equipe de roteiristas, na fase em que o programa humorístico se tornou mensal. Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro.

1993

Salão de Baile / balé: roteiro, direção, cenografia e figurinos.

Ato de Natal / teatro: texto, direção, cenografia e figurinos. Teatro Popular do Sesi. São Paulo.

1994

Alta Ansiedade e Pesadelos dos Artistas / evento: texto, direção, cenografia e figurinos criados para a noite de entrega dos troféus do Prêmio Shell 1994, Rio de Janeiro.

Brasil Especial / televisão: roteirista de *Feliz Aniversário* (com Geraldo Carneiro).

Festas do Amigo Secreto / teatro: texto. Escola de Arte Dramática (EAD), São Paulo.

As Guerreiras do Amor / teatro: cenografia e figurinos.

Terça Nobre / televisão: roteirista dos episódios *O Alienista* (de Machado de Assis) e *O Mambembe* (de Artur de Azevedo). Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro.

1995

Água com Açúcar / teatro: texto, direção e cenografia. Teatro da Cultura Inglesa, São Paulo.

Árias, Duetos e Trios de Grandes Óperas / concertos líricos: direção de cena, cenografia e figurinos das versões curtas de *Carmem* e *Madame Butterfly*, produzidas pela Sociedade Brasileira de Ópera. Sala São Luiz. São Paulo.

King Arthur / concerto lírico: direção de cena. Auditório do Masp. São Paulo.

Os Pescadores de Pérolas / ópera: direção de cena, cenografia e figurinos, Theatro Municipal de São Paulo.

1996

Do Amor de Dante por Beatriz / teatro: cenografia e figurinos.

Um Anjo Trapalhão / televisão: roteirista do especial de Natal de Renato Aragão (com Geraldo Carneiro), Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro.

Uma Coisa Muito Louca / teatro: cenografia e figurinos.

Curso de Montagem Teatral / educação: professor de atuação, dramaturgia, cenografia e iluminação no estúdio Cristina Mutarelli. São Paulo.

1997

Bailes do Brasil / balé: roteiro, direção, cenografia e figurinos.

Muito Romântico / musical: direção.

O Pallácio Não Acorda / circo-teatro: roteiro, com texto de Paulo Rogério Lopes.

O Pivô / teatro: texto, direção, cenografia e figurinos.

O Vaqueiro e o Bicho Frouxo / teatro infantil: direção.

Strippers / teatro: texto, direção, cenografia e figurinos.

Revivendo Pixinguinha / musical: direção.

2000

Brasil+500 – Mostra do Redescobrimento / exposição: cenografia (com Paulo Pederneiras) dos módulos Arqueologia, Arte Indígena e Bio-antropologia. Oca do Parque Ibirapuera. São Paulo.

2002

Brasil 50 Mil Anos / exposição: cenografia. Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.

Doze Movimentos para um Homem Só / balé: roteiro, direção, cenografia e figurinos.

A Hora da Estrela / teatro: texto (adaptação do romance de Clarice Lispector).

Longa Jornada de um Dia Noite Adentro / teatro: direção. Teatro do CCBB. São Paulo.

Mano / teatro juvenil: texto (adaptação dos livros *Mano descobre o amor*, *Mano descobre a diferença*, *Mano descobre a liberdade* e *Mano descobre a solidariedade*, de Gilberto Dimenstein e Heloísa Prieto) e direção. São Paulo.

2003

A Flor do Meu Bem Querer / teatro: direção. Teatro Cultura Artística. São Paulo.

Jenufa / ópera: direção cênica, cenografia e figurinos. Theatro Municipal de São Paulo.

2004

As Pequenas Raposas / teatro: direção. Teatro do CCBB. Rio de Janeiro.

Soppa de Letra / recital: roteiro (com Antonio De Bonis e Pedro Paulo Rangel), direção, cenografia e figurinos. Sala Baden Powell. Rio de Janeiro.

2005

Os Pescadores de Pérolas / ópera: direção de cena, cenografia e figurinos, Theatro Municipal de São Paulo.

Tributo a Clarice Lispector / leitura dramatizada: roteiro e direção, Festa Literária Internacional de Parati.

2006

Orfeu / ópera: cenografia (com Beto Souza e Lídia Yogui) e figurinos (com Miko Hashimoto), Theatro Municipal de São Paulo.

Circo Zani / design: programação visual do palco e do bar. São Paulo.

2007

Arrebatada / teatro: leitura dramática de texto do autor, dentro do ciclo *Avesso da Comédia/Comédia do Avesso*. Espaço Parlapatões. São Paulo.

Do Figurino ao Vestuário, um Olhar Oriental / moda: desfile de roupas assinadas, 14º Festival Internacional de Teatro Porto Alegre em Cena.

Lucia de Lammermoor / ópera: cenografia. Theatro São Pedro, São Paulo.

2008

No Natal a Gente vem Te Buscar / teatro: texto, direção, cenografia e figurinos. Teatro Leblon. Rio de Janeiro.

Do caderno de anotações

Esboço para o programa de Fausto e Margarida e a contabilidade feita pelos alunos da Faap.

③ casamento no Egito - marcha egípcia
 côro - allah - la - ô
 já vai começar
 que o homem chegou.
 o que a mãe matou
 trouxe pastéis
 anéis
 raquês
 laurins

que primo!
 ele está de branco
 e a sua mulher também
 está da mesma cor -
 que alvos!
 que primo!
 os dois da mesma cor -

Papá - nesta terra do Egito
 como o tempo está bonito
 já o tempo de casamento
 desta vez será o meu

Mãe - o meu
 Papá - o teu
 Mãe - será o teu
 Papá - será o meu
 os dois - amor! Amor! amor!

Rascunhos de ilustração (com a assinatura "Flavio") e letras de músicas de Fausto e Margarida.

A TUA MÃE NÃO NÃO PRESTA
 A tua mãe não vale nada
 Ela é uma descarada
 Uma vez eu vi ela com
 Um homem na rodada
 Nero ponha a mão na testa
 E tua mãe não presta
 Ela quer sua caveira
 Não tome a mamadeira
 Ela pôz vários moidos
 Você está quase perdido
 Ponha a tua mão na testa
 E tua mãe não presta
 Ela é uma rodada
 Ela é uma torrada
 E tua mãe não presta
 Já rasgou sua peitoca
 Vai queimar sua Boneca
 Vai pegar tua maquiagem
 Teu cabelo e sua humilhação

1 A sua mãe
 2 Nero ponha a
 3 Ela quer sua
 4 Ponha a tua
 5 Já rasgou tua
 6 trinador
 7 Ponha a tua
 8 E sua mãe -
 9 Palmas
 10 Trinador
 11 Ponha
 12 Ela quer sua
 13 Nero ~~ponha~~
 14 Palmas
 15 Trinador
 16 Ponha
 17 Já rasgou
 18 Nero ~~po~~
 19 Trinador
 20 Ponha
 21 A sua mãe
 22 Risador
 23 Nero
 24 Palmor
 25 Trinador
 26 Ponha
 27 Cortou o mandu

3ª e Sábado

OTELLO

Brabânco
Desdêmona
Otelo
Cássio
Iago
Emília

Montano

Macbeth

- ① Desdêmona conhece Otelo na casa de seu pai.
- ② Otelo conta as aventuras de sua vida.
- ③ Existia um certo preconceito pela cor de Otelo, mas Desdêmona não ligava.
- ④ Desdêmona dá a indireta: se ele tivesse algum amigo que quisesse conquistá-la, que lhe narrasse as mesmas histórias. Ele também se declara.
- ⑤ Casam-se secretamente.
- ⑥ Brabânco fica louco da vida e o acusa de tê-la convencido por meio de feitiçaria.
- ⑦ Reunião dos senadores para tratar da questão de Chipre. Brabânco acusa o Otelo.
- ⑧ Otelo comparece na qualidade de réu e candidato a um alto posto. Ele conta a mesma história verdadeira e o Senado o absolve. Brabânco aceita, mas magoado.
- ⑨ Chegando em Chipre, ficam sabendo que a esquadra turca foi dispersa pela tempestade.
- ⑩ Cássio vai visitá-los. Era amigo e intermediário de Otelo na conquista de Desdêmona.
- ⑪ Otelo promove Cássio a lugar-tenente, deixando Iago com ciúmes.
- ⑫ Iago promete vingança por duas razões: inveja de Cássio e ciúme de Emília (sua esposa) que ele ~~gostava~~ suspeitava gostar de Otelo.

Roteiro de Naum para a adaptação de Otelo, estruturado à maneira de uma escaleta.

SECTOR DE TEATRO DO CURSO DE ARTE PARA ADOLESCENTES
DA FUNDAÇÃO ARMAIDO ALVARES PENTEADO

Orientação: Prof. Naum Alves de Souza

"A TEMPESTADE"

Adaptação livre do texto de William Shakespeare, feita pela equipe.

Alunos, por ordem alfabética, e seus respectivos papéis:-

ALDO MARIO AZEVEDO: fauno, Cabral, concorrente ao programa do "Hildebrando", Calibã índio, capitão do navio.

ALICE POUGY: vedete, freira, odalisca, Ariel, sonoplasta, chuva.

CARLOS ALBERTO BONETTI MORENO: Blota, cobra, índio, duende, Hildebrando, assistente de direção do filme, François, Ferdinando.

DIONÍSIO JACOB: fauno, D.Manuel, soldado, duende, concorrente ao programa do "Hildebrando", marido da bruxa, Robinson Crusoe, Próspero.

EGÍDIO COLOMBO FILHO: fauno, escrivão da caravela, duende, concorrente ao programa do "Hildebrando", Tarzã, duende mestre de datilografia, fotógrafo, raio, Antônio, duque usurpador de Milão.

GILBERTO AMORIM: fauno, Colombo, duende, Floriano, operador do filme, Scotch, trovão, Rei de Nápoles.

LUCY BOUQUET: vedete, bruxa Sicórax, duende, professor de bom tom, vento.

LIRA MARIA HAAR: vedete, turista, índia, duende, bailarina "moderna", diretor de cinema, Miranda.

MÔNICA SERENO: vedete, turista, índia, duende, bailarina "moderna", Jane, duende professora de arte, viúva.

Esboços de cenários e de escalação do elenco.

Texto do programa teatral de *Jogos Mortos*, uma das primeiras investidas do grupo na criação coletiva.

Vestígios do *brain storm* da criação de Júlia Pastrana, estruturado em "episódios".

Da bible de A Aurora da Minha Vida

Ah, a infância, aquele tempo quando eu era tão triste! A escola era uma coisa onde eu queria ir, mas aquelas quatro horas que lá passávamos, sob uma disciplina que contrariava nossa natureza, nossos movimentos e necessidades, aprendendo coisas que nem sempre eram úteis ou adequadas, recebendo conceitos e informações tão erradas, ingênuas, preconceituosas, estas últimas muitas vezes disfarçadas em aparente bondade ou duvidoso cristianismo. Mas quem há de ter coragem de acusar aquelas professoras de vida tão simples e difícil, que trabalhavam em condições adversas, que tinham tão pouca formação e acesso à informação? Tivemos anjos, monstros, doidas, felizes e infelizes. Era meio uma batalha de combatentes entrincheirados. A inocência infantil era breve ~~xxxx~~ e se desvanecia para se praticar a malícia, a maldade. Como o jogo não podia ser franco, aberto, os meios do aluno se defender ou se vingar do professor eram e ainda são os mais criativos. A escola prometia a alegria do saber. O saber nos vinha de forma enfiadonha, ameaçadora, que devia ser transformado em aterrorizantes notas, cadernetas, boletins, arguições e se estendia para o lar, onde éramos de novo julgados, repreendidos, castigados, perdíamos nossa liberdade e as alegrias da vida como ir ao cinema ou simplesmente brincar ou vadear. O sistema dos mais adiantados e mais atrasados, que até hoje não encontrou um substituto mais suportável provocava infelizes nos mais dotados que viviam sob o constante terror de perder os primeiros lugares quanto nos atrasados, médios, que estavam sendo constantemente submetidos a castigos, vexames, gracinhas. Para as festas eram escolhidos os melhores, fossem por demonstrar talento, também chamado de jeito, pela capacidade de decorar poesias longas, cheias de palavras pomposas e incompreensíveis, fosse pela voz, notas altas, físico. A menina mais sem graça, porém mais bonitinha podia ser o papel principal de Sonho de boneca. A professora ensaiadora era geralmente ligada artes, tão poucas, do desenho e do canto orfeônico. Na primeira arte, imperavam as coisas geométricas ou as inacreditáveis gregas e barras decorativas, praticando-se, às vezes o desenho de observação, onde podia se copiar um atraente cupo, uma toalha pendurada num prego, um busto de gesso, a máscara mortuária de Beethoven ou uma expressão má em prece, já bem deformada pela sucessão infinita de cópias. No canto orfeônico, cantávamos os hinos pátrios, as exaltações à árvore, ao índio, ao soldado, às mães, depois aos pais, à escola, ao professor e praticávamos os solfejos e os ditados rítmicos que eram de uma musicalidade mais adequada aos surdos do que às orelhas normais. Nos professores punhamos apelidos, os mais cruéis, geralmente baseados em seus defeitos físicos ou infelicidades, para nós coisas muito graciosas, que nenhuma ameaça de castigo divino faria ameaça. Era bom copiar, copiar, cochichar, passar coisas, comer durante a aula, fazer caretas, tudo que não podia era imensamente bom. Era bom ~~em~~ rir de colega em situação difícil ou ridícula, era ~~divino~~ participar de complôs para pregar peças nos mais fracos e infelizes. Por mais que nos explicassem que era pecado e que podia acontecer o mesmo com a gente, na hora a tentação era forte demais. Era ótimo tirar a nota mais alta da classe e olhar com compreensão para os outros. Era ótimo saber o que o seu colega não sabia responder. O contrário disso era péssimo. Era péssimo ficar de castigo na frente de toda a classe mas era bem bom fazer caretas por trás da professora. Era bom também saber a cor das calcinhas e do sutiã. Era triste quando ela descobria e nos chamava de sem vergonha e ainda por cima chamava o pai ou a mãe. Chamar o pai era pior porque com a mãe todo mundo tem mais intimidade. Éramos ensinados a gostar dos pais, professores, da pátria, a ter pena dos pobres e doentes. Aprendíamos logo que o trabalho enobrece mas o enobrece da história ~~para~~ permanecia nebuloso pois a monarquia opressora fora substituída pela maravilha da democracia. Deus ajuda quem cedo madruga também causava dúvidas pois quem acordava mais cedo eram as pessoas mais pobres. Sempre se ouviu e se viu que os ricos acordam muito tarde.

Na gênese da peça, o registro das motivações, das reminiscências e da postura crítica do autor.

OS TEMPOS DE ESCOLA ERA UM VERDADEIRO TERROR

1 - Tinha em casa a situação de herdar livros e uniformes dos mais velhos. Tinha em casa uma situação meio difícil, pai faroleiro e de pequeno orçamento doméstico, dívidas, mãe alérgica, de religião diferente da maioria da classe, não podia frequentar o clube porque o pai não era sócio mas mentia que ia, fingia que não podia nadar ou praticar esportes porque ou estava doente ou porque era coisa inferior, era mais intelectual. Teve dente cariado na frente e passou um tempão de boca fechada, rindo com a mão na frente. O sapato era excessivamente engraxado. Quando furado, o jeito era por jornal dentro. Tinha vergonha de sair na hora da aula de religião. Algumas vezes mentiu que queria virar católico. As festas de aniversário o deixavam em pânico; na dos outros por causa do presente que teria que levar e não podia comprar, sendo obrigado a embrulhar num papel já usado, passado a ferro, um presente ganho de alguém, que mal disfarçava o uso; no próprio aniversário era difícil explicar porque não podia dar festa ou porque na sua, além de fazer oração, o que o tornava diferente dos outros, tinha pouco guaraná, ou tinha só doces, sem salgadinhos, ou em vez do guaraná tinha refresco de groselha, sem gelo, porque não tinham geladeira. Algum material escolar não podendo ser comprado imediatamente por falta de dinheiro, causava problemas na hora de explicar na escola.

2 - A ATRAZADA

Era uma menina que se vestia de maneira desengonçada, tinha algo de estranho em sua distração e falta de capacidade de aprendizado. Não que lhe faltassem coisas. Tinha tudo mas se esquecia de trazer, era mal alfabetizada, tirava notas baixas, era a "vagabunda" da casa. Tinha inveja, era maldosa, coladeira mal sucedida, mentirosa, furtava pequenas coisas, fazia intrigas. Era também excelente alvo de brincadeiras de mau gosto, tipo colocarem um cocô de massa debaixo da carteira dela. Nunca era escolhida para participar de festas. Até era mas eram obrigados a desistir. E era feia, peguenta, falava alto, ria de maneira estridente, chupava dente e comia de boca aberta. Era repetente três vezes. Tinha professor particular mas não adiantava. A mãe dava remédio para memória mas nunca deu o menor resultado. Sentava atrás. O pior de tudo é que ela riu quando veio um cego tocar sanfona.

3 - AS DUAS IRMÃS

Eram gêmeas e a mãe as vestia igual, mesmo depois de grandes. Por causa do uso obrigatório do uniforme, a mãe para deixá-las iguais entre si, punha-lhes um laço de fita na cabeça, o que as diferenciava do resto da classe. Contavam uma estória que uma era mais velha que a outra por ter nascido antes. Uma delas tinha asma, talvez a que nasceu por última e a outra vivia defendendo-a. Às vezes trocavam de nome para confundir as pessoas. Comiam seu lanche meio escondido e não davam nada para ninguém. Eram sempre escolhidas para carregar bandeiras no desfile. Quando uma encarecava com alguém, a outra se metia na briga. Um dia um menino quis namorar uma delas. A outra ficou tão triste, chorou tanto que ficou doente. Depois que sarou tomou o namorado da irmã. Como as duas colavam uma da outra, a professora separou-as e a mãe veio reclamar. Não houve jeito e para piorar uma ficou de segunda época de desenho. É que uma era boa em desenho do natural e a outra de desenho geométrico e na prova o professor só exigiu desenho geométrico, uma difícil divisão de circunferência em 16 partes iguais. A prova de uma era impecável. A da outra era toda furada e suja de sucessivas apagadas a borracha. Tentou agradar o professor e desenhou um cubo e uma toalha pendurada num prego, com sombreado a póx de lápis, esfuminho e tudo mas o professor não levou em consideração e deu-lhe um zero. Ela ficou de segunda época por meio ponto. Teve aula particular com um estudante de engenharia e passou raspando, alcançando de novo a irmã, que ficou de castigo as férias inteiras, porque a mãe a acusou de não ter ajudado a irmã. Houve comentários entre pais e professoras que isso quase as separou e o professor de desenho ficou mal fadado por alguns dias.

A construção do perfil de cada personagem, na etapa de elaboração de A Aurora.

Cortes feitos na primeira versão de *A Aurora da Minha Vida*, durante os ensaios.

Orçamento para a montagem de CAMINHO SUAVE ou A AURORA DA MINHA VIDA			
Salários de ensaio:.....	Cr\$	480,00	(atores)
Aluguel do teatro:.....		150,00	
Divulgação (divulgador).....		20,00	
Programa/cartazes:.....		150,00	
Gravação da trilha sonora.....		100,00	
Diretor musical.....		60,00	
Figurista.....		60,00	
Cenógrafo.....		60,00	
Diretor.....		60,00	
Administrador.....		20,00	
Produção da cenografia.....		70,00	
Figurinos.....		70,00	
Despesas gerais (burocracia, cópias do texto, etc).....		30,00	
		1.310,00	= 1.310.000,00
TISOLINHO →	120.000,00	(POR HÔR)	
ESTADO →	4.000,00 x 5 =	20.000,00	
FOLHA →	4.000,00 x 5 =	20.000,00	
J. TARDE →	1.800,00 x 5 =	9.000,00	
		49.000,00	
		4.900.000,00	

O cálculo dos custos de produção indica que o nome da peça poderia ser *Caminho Suave*, título de uma célebre cartilha adotada nas escolas brasileiras nos anos 1950/1960.

84

Puxa: O senhor vai me dar a nota? Mesmo sem eu fazer os exercícios?

Eu sei fazer. Eu estudei. Agora eu estou mais calmo.

Professor: Pode ^{ficar sozinho} ir para casa.

Puxa: (arruma as coisas e vai saindo) Até logo, professor. Obrigado.

Professor: De quanto mesmo que o senhor precisa?

Puxa: Sete e meio.

Professor: ~~Pode ir.~~ *Esta bem*

ESCURO MUSICA

ENSAIO DO ORFEÃO

LONGE DA NOSSA AMIZADE

AUSENTE DA NOSSA VOZ

HÁS DE SENTIR A SAUDADE

QUE ~~CHORA~~ ^{CHORA} DENTRO DE NÓS

ESCURO MUSICA (INTRODUZ) (ABAIXA DURANTE OS DIÁLOGOS)

AS CADERNETAS COM AS NOTAS FINAIS

Orfeão: Deu. Raspando.

Gêmeas: A nossa deu média 9.

Adiantada: A minha 9,5. Quanto você precisava de matemática?

Puxa: Sete e meio.

Gêmeas: E quanto você tirou?

Puxa: Sete.

(Saem todos e ele fica sozinho) MUSICA AUMENTA

ESCURO FUSÃO

MUSICA DE FORMATURA/SONS. DE APLAUSOS

^{DIRETOR} ~~PARANINFO~~: Estamos aqui reunidos para mais uma cerimônia de formatura, cômicos de termos fornecidos as sólidas bases morais e educacionais, os alicerces do futuro. Chamamos, ou melhor, convocamos para a mesa de honra o Sr. Paraninfo, a mais velha Mestra viva, os pais do aluno falecido, as autoridades locais.

(Entram os formandos: Gêmeas, Adiantada e Orfeão) (MEIO ADEUS-GRU.)

Diretor: Todos preparados para o futuro? Alguma pergunta? Alguma dúvida? Não? Ótimo. Medalhas e flores e prêmios para os que chegaram à reta final. (AUMENTA A MUSICA)

(Música) enquanto ele coloca as medalhas e entrega os prêmios)

(A Gorda e o Puxa, num plano irreal, olham a festa)

HINO DE FORMATURA (CANTADO)

ESCURO

Marcações de direção registram a ênfase do autor nas rubricas relativas à luz e à inserção musical.

Júlia Pastrana (roteiro)¹

1 – CIRCO DE RENZ – O side-show: Renz exhibe seus fenômenos, infelizes pessoas ou animais. Há para tudo uma explicação científica ou religiosa. Às vezes, um pecado a ser pago. Uma gorda, gordíssima, vestida de sereia, canta mal e tristemente uma canção. Dois homens de quatro braços, em roupas meio orientais, fazem pobre coreografia. Uma senhora *[sobre esta anotação foi datilografada a palavra Condessa]*, muito bem vestida, porém, sóbria, contempla a cena. Tenta negociar com Renz, para tirar aquela gente daquela deprimente exploração. É sumariamente expulsa por todos.

2 – Uma mendiga, grávida, passeia na chuva. Cantarola alguma coisa. Delira e dança loucamente. Pessoas passam, dançam com ela, fazem brincadeiras pornográficas a respeito da barriga. Ela com tudo compactua em sua loucura. Dança e fala coisas estranhas, incompreensíveis. A condessa aparece e a multidão se afasta. A louca passa a dançar e cantar para a Condessa. As duas conversam. A conversa, uma tentativa da condessa saber sobre a mendiga, é quase inútil. Começam as dores, os delírios tenebrosos, os medos. A condessa chama uma parteira e o parto, extremamente dolorido é realizado ali mesmo. Aparecem curiosos. Nasce o bebê. Parece morto, pensa-se em batizá-lo correndo mas a aparência da criança é tão estranha que começam a surgir comentários supersticiosos. Fala-se em eliminar a criança que começa a chorar forte demais e a mãe não tem condições de defendê-la. A condessa toma a defesa do bebê e o leva. A louca é deixada ali na praça mesmo. Ninguém quer fazer nada por ela. Morre na chuva. No dia seguinte vem o serviço público buscar o corpo. A condessa paga para que se realize o funeral. Ninguém sabe o nome daquela mulher. Ela chegou de outra cidade. Foi abandonada pelo circo. A criança está viva, foi levada pela Condessa ao convento.

3 – As freiras cuidam do bebê. A condessa deu um dote. No castelo a Condessa fala com o marido e os filhos sobre o fato, sobre a prática do bem. Lêem passagens bíblicas. As freiras também são supersticiosas: a criança da louca tem semelhança com algum bicho, não parece completamente humana. Rezam, não pela criança, por sua felicidade, mas sim para que as divindades celestiais as protejam contra ataques e disfarces do maligno. Antigos textos exorcistas são procurados, lidos e cantados em torno da criança.

4 – Anos mais tarde, uma missa. A condessa, as freiras e uma moça tão coberta que só se lhe vêem os olhos. A moça é o centro da missa. O padre fala textos em latim antigo, as freiras entoam estranhos hinos. A moça chora e a Condessa a consola.

5 – Uma noite no circo de Renz. Júlia, a moça, totalmente coberta, e a Condessa assistem o espetáculo. É uma pantomima sobre a vida de uma santa mártir, que é carregada aos céus por anjos e se senta à

¹ Originalmente encenado em 1975, este roteiro é a versão reescrita por Naum Alves de Souza em 1983. Em algumas fontes, o nome da protagonista aparece acentuado.

direita de Deus. Julia e a Condessa saem discretamente. Renz as observa. A condessa fixa-lhe os olhos. Ele observa a moça coberta. Tenta descobri-la mas a Condessa o impede.

6 – Julia se veste de santa e imita o que viu no circo. As freiras ficam escandalizadas. Querem expulsá-la. Dão-lhe violenta surra, puxam-lhe a barba. Júlia foge do convento.

7 – Renz a ensaia. Não hesita em bater-lhe com a bengala. O quadro é alguma coisa a ver com a selva, com selvagens africanos, com macacos, com tenebrosas figuras africanas. Júlia aprende uma dança e uma canção. Aprende a responder perguntas feitas por Renz, que contam uma estória mentirosa e fantasiosa sobre sua origem.

8 – As freiras, hipocritamente, rezam com a Condessa por causa do desaparecimento de Júlia. A Condessa a procura no circo mas Renz nega que ela esteja com ele. Júlia, presa, fala obsessivamente a inventada autobiografia. Chora e sonha. Acorda sobressaltada, ensaia a dança e a canção.

9 – Os números de Júlia no circo. As pessoas gostam de vê-la de perto. Renz teme perdê-la. Júlia responde a tudo que lhe perguntam. A condessa vem visitá-la. Quer tirá-la dali mas Julia não parece querer. Parece até ter se encontrado. Renz, temeroso, propõe-lhe casamento, dizendo amá-la. Julia vai conversar com a Condessa, feliz, pedindo que seja a madrinha. A condessa faz tudo, usa todos os argumentos para fazê-la enxergar a exploração de que é vítima mas ela acredita firmemente que ele a ama.

10 – O casamento causa sensação. É grande a curiosidade dos que querem ver o casamento da mulher-macaco. Renz transforma aquilo num espetáculo público. Julia está feliz, vestida de noiva. Renz é um extravagante noivo. Bizarros personagens do circo fazem o cortejo. É difícil a primeira noite, Julia é ingênua e Renz muito bruto. É usada de maneiras que lhe parecem humilhantes. Há pessoas que espiam. Renz parece se divertir. Tenta fazê-la beber. Júlia passa mal, sofre com o desvirginamento. Renz deixa-a sozinha, para sempre. As relações continuam de feito e escravo. Julia não se conforma, ele disse que a amava.

11 – Novos números para Júlia, exploração sensacionalista de sua gravidez, Renz não assume a paternidade. Inventa boatos de cruzamentos com outros monstros de seu circo. Júlia escreve à condessa, contando seu dia a dia. Apesar de todos os maus tratos, parece acreditar ainda que Renz a ama. Descreve nas cartas o amor que o público sente por ela. À medida que se aproxima a época do nascimento da criança, Júlia começa a ficar estranha e a meditar sobre sua existência, sobre sua condição física de mulher barbada e monstro de circo. Renz já não a encanta. Tenta fugir mas Renz a caça de volta e a maltrata. Parece às vezes acreditar que é mesmo uma fera, que tem um lado bestial. Um dos seus shows se degenera em loucura. Bate furiosamente na barriga, tentando matar a criança. Amaram-na. Delira com as figuras bíblicas que as freiras tanto falavam sobre os castigos para os pecados

da carne, da violação da castidade. Teme os anjos exterminadores, teme o inferno, teme o olhar de Deus. Em seus momentos de apatia, conversa com a barriga, ternamente. Aquele que vem será bonito, lhe fará companhia. A condessa vem tentar vê-la mas Renz a proíbe, usando direitos de marido. As dores começam. Júlia está sozinha com seus fantasmas. Delira, Renz manda que o parto se faça ali mesmo, como puderem as pessoas do circo. O Bebê nasce e espanta a todos. Tem pelos no rosto, como Júlia. Renz gosta da coisa, vê futuros negócios. Julia vê a filha e não tem reação. Dia após dia, convive com a criança. Amamenta-a, canta mas algo estranho se pode notar. Julia sonha com outro lugar. Às vezes chora olhando-se no espelho, contemplando a criança. Renz permite que a Condessa a visite. A condessa tenta dar-lhe algum ânimo. Pede a Renz que a deixe levar Júlia e a criança. Ele nega. Júlia parece não se animar com nada. *[Anotação sobre o início da próxima frase: JULIA CONVERSA COM A MORTE]* Um dia, sozinha, abraça a criança cada vez com mais força, com maior angústia. Começa dos beijos e chega à morte. Morre também. A condessa quer realizar os funerais. A CONDESSA CONVERSA COM A MORTE. Renz some com os corpos de Júlia e da criança. O circo se desarma de madrugada. A condessa não tem a quem enterrar. Tenta se conformar. Cantarola as canções de Júlia.

12 – O circo de Renz um dia volta. Há muitas atrações, vistosas, atraentes mas uma fila se forma diante de uma barraca. Há pessoas que saem enojadas lá de dentro. Outros saem rindo. A condessa sabe o que vai ver. Entra para ver Júlia e a criança embalsamados. Júlia seguram a crianças, o braço numa posição de apoteose circense, um parado sorriso. Renz, velho, meio enlouquecido, num canto, canta a estória de Júlia e a sua própria. Tem muito bom conceito de sua própria pessoa. A condessa o observa mas ele já não a conhece mais. A Morte reencontra a Condessa e ela lhe pergunta sobre Renz. Ela quer levá-lo mas ele ainda insiste em não ir.

13 – Um dia Renz faz seu discurso, canta sua canção. A Morte o observa. A condessa também. A Morte o leva. A condessa desarma Julia e a coloca em descanso. Beija-a. Cobre-a com algumas flores.

Maratona (peça teatral) ²

POESIA GRAVADA

Ouçam, crianças:

Seu pai morreu.

Dos seus velhos paletós

Vou lhes fazer casaquinhos

E vou lhes fazer calcinhas

Das suas calças velhas

Haverá nos bolsos coisas que ali colocava –

Algumas chaves e moedas

Recobertas de tabaco.

As moedas são de Dan

Para guardar nocofrinho

Com Anne ficam as chaves

Para um belo tilintar

A vida tem que seguir

Ainda que morram bons homens

Anne, venha tomar seu café

Dan, tome seu remédio, Dan

A vida tem que seguir

Eu só não me lembro por que.

(Edna St. Vicent-Millay)

ATORES CORRENDO

VOZ: Por que vocês correm tanto?

ELE: Para construir o futuro.

ELA: Nós somos a esperança da pátria.

VOZ: Quem falou isso para vocês?

ELE: Todo mundo sabe disso.

ELA: Está escrito em toda parte.

VOZ: Qual é a sua meta?

ELA/ELE: Para a frente e para o alto.

VOZ: Que significa isso, para a frente e para o alto? A felicidade?

ELE: Isso eu não entendi direito. Só sei que todo mundo espera que eu cumpra o meu dever.

ELA: Nós somos a esperança. Não podemos mais perder tempo conversando.

² Versão revista pelo autor em 21 novembro 1983, com cortes, acréscimos e mudanças de personagens que, ainda assim, preservam alguns lapsos de grafia e repetições. Reproduzida de cópia mecanográfica.

CRIANÇAS CONTEMPLAM O HORIZONTE E OUVEM/UM PAI LÊ UM POEMA DE KIPLING

Se és capaz de manter a calma
 Quando todo mundo em redor já perdeu e te culpa
 Se és capaz de esperar sem te desesperares
 Ou, enganado, não mentir ao mentiroso
 Se és capaz de sofrer a dor de ver mudadas
 Em armadilhas as verdades que dissestes
 Se és capaz de entre a plebe não te corromperes
 E entre reis não perder a naturalidade
 Tua é a terra, com tudo que existe no mundo
 E o que ainda é muito mais
 És um homem, meu filho

Canção da Infância

Soldadinhos a marchar
 Nós queremos a vida enfrentar
 Trabalhando, estudando sempre sem parar
 Para alegrar o nosso lar!
 Que no mundo haja paz
 A tristeza deixemos para trás
 A alegria que ao nosso coração bem faz
 Deve afastar as coisas más.
 Onde houver ódio, que eu leve o amor
 Onde houver ofensa, o perdão.
 Que a esperança afaste a dor,
 Que reine a alegria no coração.
 Tudo marcha para frente e para o alto
 Para o alto, cada vez mais para o alto
 Alegria, um sorriso bem aberto
 Pois marchamos para frente e para o alto

A AULA DE PIANO

Ouve-se no escuro uma peça clássica muito conhecida de estudantes de piano, tocada com virtuosismo, de maneira extremamente exibicionista.

Os dois cantam

Pintar, tocar
 Sorrir e solfejar
 São coisas que o espírito
 Precisa amar

Amor com dor
 Ausência com Hortência
 Pepino com menino
 Isso é que rimar
 O bom e o belo
 Juntinhos num castelo
 As belas artes
 São Para quem tem dom
 Arte é amar o belo
 Arte é amar o bem e o bom
Ele – Minha mãe quer
 Que eu estude piano
 Para tocar na igreja e na escola
 No fim do ano.
 Bem que eu me esforço
 Para aprender
 A ler as notas no pentagrama
 Quero morrer.
Ela – (assumindo o papel da professora)
 Os dedos assim!
 Vão ficar assim!
 Nem que eu precise amarrar um barbante
 Assim.
 Nem que eu chame o teu pai
 Nem que eu chame a tua mãe
 Nem que eu chame o exército, a marinha e a aeronáutica
 Nem que eu chame a polícia!
Os dois
 Semibreve, concheia, smicolcheia
 Mínima, semínima, fusa, semifusa
 Puta ou pentagrama
 Bemol, sustenido
 Legatto, stacatto
 Ritornello
 ELE: Disse Beethoven
 ELA: Que, aliás, morreu surdo:
 OS DOIS: O sol é como a música –
 alegre e vivifica
 ELE: Beethovem morreu surdo

ELA: Chopin, tuberculoso –

OS DOIS: Por que eu tenho

Que aprender piano?

Por quê?

ESCURO

MÃE: Toque para as visitas, meu filho.

(Ele, apavorado, toca)

ESCURO

ESCURECE/CLAREIA. A MÚSICA SE FUNDE COM A AULA DE BALLET

ELA: Eu quis estudar balé

Fiz tudo para entrar no balé

Chorei para entrar no balé

Eu sonhava até com balé

(Sai de cena dançando um trecho de música conhecida, gênero Lago dos Cisnes. Ele entra)

ELE: Eu sou a melhor amiga dela

Vamos juntas ao balé

Se eu pudesse eu não iria com ela

Eu odeio ela.

(Dançando o mesmo trecho que ela, sai)

MÚSICA DE PIANO, tocada de maneira bem marcada, própria para aulas de balé) (As duas meninas chegam com sacolas, onde guardam lanche e sapatilhas)

A ELA: Eu estou morrendo de atrasada. A professora vai matar a gente

B ELA: Ela quer que experimente falar alguma coisa que eu lembro o dia em que ela chegou atrasada.

A ELA: Mas ela foi ao médico. Eu ouvi ela falando com a servente que está difícil para ela arranjar nenê e que precisa ir ao ginecologista.

B ELA: Eu não quero nem saber. Aposto que é desculpa. E por que não marcou a consulta mais cedo? A gente está pagando... A minha mãe acha caríssimo...

A ELA: A minha mãe não acha muito caro o preço da mensalidade porque o meu pai pode, sabe? Ela achou um roubo foi a fantasia. Até reclamou com a professora.

B ELA: O meu pai também pode. A minha mãe não reclamou da fantasia. Não sei como a tua teve coragem.

A ELA: Eu quase morri de vergonha. Eu vi que a professora não gostou. Me tratou mal como um cachorro e ficou me apontando para a mulher do piano, aquela que tem uma testona larga...

B ELA: Tem uma menina, acho que você sabe qual é, uma bem pobre. Acho que ela é bolsista, sei lá. E todo mundo teve que dar dinheiro para ajudar a comprar a fantasia dela e então...

A ELA: Eu não dei e nem dou!..

B ELA: Fica quieta e deixa eu acabar de falar! Está certo ajudar a coitada, os pobres, pelo menos é o que eu acho... Mas o que não está certo é ela ficar bem na frente, junto com as outras que pagam. Ora, só porque ela dança bem?

A ELA: Eu fico bem na frente no último número.

B ELA: e EU TAMBÉM. E AINDA ENTRO ANTES QUE VOCÊ. Tem uma gorda que não aprende! Fazem quatro anos que ela está na escola e nem emagreceu. Eu odeio ela!

A ELA: Sabe? Outro dia, lá em casa eu fui ensaiar sozinha o “grand jeté”, para cair direto na segunda, de perna bem aberta mas escorreguei no sinteco e me esfolei toda.

B ELA: Não é melhor desistir? A minha mãe te viu e disse que se ela fosse a tua mãe não ia ficar gastando dinheiro assim a toa. Tem gente que não tem jeito, paciência...

A ELA: Primeiro, que a sua mãe não tem nada que ficar se metendo na minha vida e depois, a minha mãe, que é professora de ioga, disse que danço muito bem e não sei se você sabe, bailarina não pode ter essa coxa grossa desse jeito.

B ELA: Coxa grossa é coisa de gente forte. Você ainda vai ver.

A ELA: Eu só sou fraca em ponta, que eu caio... Eu acho essa escola muito fraca. A minha prima está numa que exigem! Ela sai morta da aula.

B ELA: Eu odeio barra! Odeio! No fundo, nem precisa... Nunca vi ninguém dançando com a barra.

A ELA: Cuidado que tem prego no assoalho, pode dar tétano. Minha prima quase morreu de tétano.

ESCURECE E CLAREIA. AS DUAS ESTÃO EM POSIÇÃO DE AULA.

Professora – PLIEZ

PAS DE BOURRÉE

CHANGEMENT

EM DEHORS

ENTRECHAT

FOUETTÉ

ENDIREITEM O POPÔ!

ESCURECE E CLAREIA – A MÚSICA ORQUESTRADA: OS QUATRO PEQUENOS CISNES DO LADO DOS CISNES.

As duas estão muito nervosas e se dão cotoveladas. Aprontam-se para o espetáculo, vestem tutus e tiaras.

A ELA: Cuidado, que tem prego no assoalho. Pode dar tétano!

ELA: Não fale comigo que eu perco a concentração! Eu já tenho de entrar sorrindo. (arma um sorriso bem artificial)

B ELA: E só quero ver! Na hora de entrar eu soco mesmo a baixinha! Ela não pode comigo! (arma o sorriso)

AS DUAS DANÇAM OSTENTANDO OS SORRISOS FORÇADOS, SEMPRE UMA OLHANDO PARA VER SE ESTÁ IGUAL À OUTRA. FINAL, APLAUSOS, AGRADECIMENTOS DE BAILARINA)

ESCURO

Mãe: Dance para as visitas, minha filha.

(ELA, apavorada, dança.)

ESCURO

MÚSICA DE CARL ORFF CANTADA POR CRIANÇAS

A BOLA

ELA: (falando de maneira resmungada) Minha mãe me obrigou a dançar para as visitas ontem.. Eu não queria... Quase morri de vergonha... Eu não tinha ensaiado.. Minha mãe não tem senso de ridículo. E eu errei algumas coisas... (olhando num espelho imaginário, dança com uma bola, usando posições de balé clássico. Ele aparece, observa de tocaia; também tem uma bola. Espera que ela faça uma linda pose e lhe dá uma violenta bolada. Ela sai correndo atrás dele) Estúpido! Nojento!

ELE: (entrando) Bolô fedô rebenta o cu de quem peidô!

ESCURO – MÚSICA

A luz clareia. Ele brinca, deitado, falando com sua bola)

ELE: Acertei você de cheio nela!... Ficou até uma mancha roxa. Eu espiei quando ela estava tomando banho. Hoje ela acordou e nem olhou na minha cara... E o que me importa? É até um favor que ela me faz. (Tenta equilibrar a bola na testa, no braço, no nariz, no pé, e não conseguindo, começa a gritar) – Quer parar? Quer parar? (tenta de novo as proezas) Não pára, é? Pensa que pode comigo? Quer ver quem é mais forte? Eu te aperto... Te belisco... Te soco... (deita-se ao lado dela, emburrado) UUUU! (volta a atacá-la furiosamente, até murchar) Burra, burra, burrona! Eu falei que ia acabar com você... Murchou! Merda! (tenta enchê-la soprando mas não adianta)

ELA: (chegando e espiando deliciada a cena, com uma bola nova e reluzente) Hi hi hi! (brinca ostensivamente com a bola) Bem feito!

ELE: Beija o cu do prefeito!

ELA: Beija o teu que dá mais jeito!

ELA: Vaca!

CASTIGO 1

Ele chora no castigo e ela o provoca com o verso:

ELA: Quem bate na mãe

Cuidado com a mão

Que quando morrer

Não fecha o caixão!

ELE: (gritando abafado) Mãe!!!

A luz clareia. Ele chora no castigo e ouve passos.

ELE: Quem está aí? Não quero que ninguém fique me olhando. (baixinho, inaudível, fala vários palavrões)

ELA: (chegando pé ante pé) Psiu!

ELE: Veio rir de mim, é?

ELA: Eu não vim rir de ninguém. Eu também apanhei. Foi injustiça!

ELE: Uma grande injustiça! A gente sempre é vítima! Mas você não ficou de castigo...

ELA: Não fiquei porque fiz bastante força e fui bem fingida. Você foi muito tonto de falar que foi você mesmo... Eu menti e fiz figa... Ela ficou até com remorso.

ELE: Não sei como você pode...

ELA: E ainda fiz assim (dá banana) quando ela virou as costas. Dei duas bananas, uma por mim e outra por você.

ELE: Só você me entende... Eu queria te pedir desculpas por causa daquilo...

ELA: Eu te desculpo. Eu te perdôo. A gente precisa ser superior em algumas coisas... Eu te perdôo. Olhe o que eu trouxe para você.

ELE: Chocolate... É pedaço daquele ovo de Páscoa? Como é que você conseguiu? E não vai dar encrenca?

ELA: Não... Ela já notou mas eu falei que foi a filha da arrumadeira... Mas ela foi embora mesmo porque brigou... Não tem perigo.

ELE: Mostra mesmo como é que você deu a banana?

ELA: Assim, olha. Bem assim (os dois se põem a dar bananas e a fazer caretas, morrendo de rir. Param subitamente, pensando que alguém se aproxima. Agarram-se mortos de medo. O perigo desaparece, ele a ergue nos braços e rodopia. É quase uma dança ao som de música muito delicada)

ESCURO EM RESISTÊNCIA

MÚSICA

BRINCADEIRA DE MÉDICO

Sozinho, ele rola com uma almofada. Ela chega com carrinho, boneca etc. Começa a costurar o vestido da boneca e ele fica olhando.

ELE: Você quer ou não quer?

ELA: Eu falei que vou pensar e depois te dou a resposta.

ELE: Já fazem três dias que eu te falei. Vou esperar até quando essa lenga-lenga?

ELA: Eu não gosto de resolver nada de repente. Gosto de pensar bem antes de fazer as coisas.

ELE: Pra que pensar tanto só pra brincar de médico? Eu brinquei outro dia...

ELA: E o que você achou?

ELE: Eu não falo senão perde a graça.

ELA: (brusca) Está bom. Eu sou a doente. Me examine inteirinha. Eu estou muito doente. Tenho dores da cabeça aos pés. Vamos logo, você não é médico?

ELE: Calma! Primeiro você leva três dias pensando e depois parece um não sei o que de tão apressada...

ELA: Comigo é assim. Não vai me examinar? Então você é o doente e eu te examino, quer?

ELE: Nada disso! Pode ficar de doente que eu fico de médico.

ELA: (impaciente com a demora dele em começar a examiná-la) Mas por que você não começa? Está com medo é?

ELE: Eu, com medo? Imagine...

ELA: Se você não estiver com medo, vai ter que me examinar. (pega-lhe a mão e ele tenta tirar; ela puxa e obriga-o a tocá-la. Aos poucos, terrivelmente constrangido, vai ouvindo o coração, simulando uma consulta) Eu estou afogada!

ELE: Você está o quê?

ELA: Afogada... E preciso de respiração boca a boca. Eu li num lugar que é assim que se faz (agarra-o e encosta a boca na dele)

ELE: Não faz isso! Você vai babar em mim! Você tem dente cariado!

ELA: Eu não babo nem tenho dente cariado! Você não quer fazer isso? Eu sabia... Você é criança demais.

ELE: Eu não sou nenhuma criança e não tenho medo de fazer nada. Eu só tenho medo que isso seja falta de higiene!

ELA: Não é falta de higiene que eu sei. Eu já perguntei.

ELE: Então faça. Vamos, faça. (ela lhe dá uma agarrada e apesar dele estar com a boca muito fechada, ela não desiste. Abraça-o à força e de repente dá-lhe um violento emprrrão, tomando os ares de ofendida e pudica donzela)

ELA: Por que você me beijou?

ELE: Como, eu?

ELA: Sim, você me beijou, abusou de mim e eu perdi a minha honra.

ELE: Do que é que você está falando?

ELA: Você sabe muito bem do quê. Estou morta de vergonha, nunca mais poderei olhar de frente. Eu vou contar pra todo mundo o que você me fez, seu sem vergonha!

ELE: Mas foi você...

ELA: Uma menina direita nunca faria isso sozinha! Eu vou contar pra todo mundo!

PAUSA

ELA: Eu conto.

PAUSA

ELA: Eu vou contar já...

PAUSA

ELA: Você sabe que eu vou contar... Eu vou, heim? (ameaça de sair)

ELE: Não, espere, eu vou te dar aquilo. (sai e volta com um espelhinho)

ELA: Eu não devia aceitar, mas é um gesto muito bonito da sua parte. É como um pedido de desculpas. (pega o espelhinho e fica se olhando. Tira um batom da bolsinha, passa. Ele fica deitado no chão, preocupado e contrariado)

PAUSA – ELA OLHA VÁRIAS VEZES PARA ELE

ELA: Eu pensei melhor e resolvi devolver o espelhinho. A minha consciência não pode se vender por tão pouco. Eu acho que vou contar mesmo.

ELE: (pulando) Como? O que é que você quer agora?

ELA: Você sabe. Eu nem preciso falar. E nem vou ficar rodeando. Vou falar o abecedário enquanto você busca. A B C D E F J K (aumenta o volume da voz)... N O... Estou no.. R... Você vem ou não vem?... T U... Eu vou contar!... (ele entra correndo com o rádio de pilha na mão e dá para ela)

ELE: Ladroneira, interesseira, invejosa, falsa, mentirosa, vagabunda!

(Ela sacode os ombros e fica procurando estações)

A LUZ ESCURECE EM RESISTÊNCIA

A FESTA ESCOLAR/O DIA DA PRIMEIRA COMUNHÃO

Um número de festa escolar de colégio de freiras, representado apenas com gestos. Uma freira dirá o texto.

FREIRA: “NO FIM DO MUNDO VIRÁ UM ANJO QUE, AO SOM DA TROMBETA, FARÁ TODOS OS MORTOS RESSUSCITAREM. SURGIRÃO ELES DAS SEPULTURAS ESPALHADAS PELA TERRA E DO MAIS PROFUNDO MAR. OS MEMBROS DO CORPO UNIR-SE-ÃO NOVAMENTE E TODOS OS HOMENS TORNARÃO A VIVER. DAR-SE-Á O ENCONTRO DOS PAIS COM OS FILHOS, PARENTES E AMIGOS, TERÃO OS BONS UM CORPO ESPLENDOROSO, ÁGIL, QUE SE MOVIMENTA MAIS VELOZ QUE A LUZ E O PENSAMENTO. OS MAUS TERÃO UM CORPO DISFORME E PAVOROSO E PRECIPITAR-SE-ÃO NO INFERNO COM SEU CORPO, PARA QUE ESTE TAMBÉM RECEBA O SEU CASTIGO. OS BONS, PORÉM, IRÃO GOZAR NO CÉU O GOZO ETERNO.

Canção: Eu quero ser um ajo

Um anjo do bom Deus

E imitar na terra

Os anjos lá do céu

ESCURO EM RESISTÊNCIA

MÚSICA

Os dois riem, abafado, em seus travesseiros e lençóis. Brincam de fantasmas, de dar sustos. Ele a provoca com a canção que cantaram na festa.

ELE: (de maneira caricata)

Eu quero ser um anjo

Um anjo do bom Deus

E imitar na terra

Os anjos lá do céu

(Batalha de travesseiros)

ELA: Eu vou recitar para você uma coisa bem bonita que eu inventei. Vou dedicar à madre superiora do colégio no dia do aniversário dela.

ELE: Não vai me fazer dar mais risada que eu já estou segurando para não mijar na calça.

ELA: (santinha)

Quem bate em aluno

Cuidado com a mão

Que, quando morrer,

Não fecha o caixão!

ELE: A freira vai cair dura!

ELA: E é para cair mesmo! Ela me beliscou no ensaio... E me rasgou o santinho!

ELE: Jura que ela rasgou o santinho? E não saiu sangue? Ela é louca?

ELA: Não é do santinho que sai sangue... É de óstia... Mas só se você morder.

ELE: (ri, cabeça afundada no travesseiro)

ELA: Do que você está rindo?

ELE: Já pensou dar uma mordida no rabo daquele carneirinho do São João?

ELA: Você não sabe que é pecado falar... até pensar nessas coisas?

ELE: Eu não tenho medo porque logo em seguida eu pego e me arrependo, como você me ensinou...

ELA: Vou falar uma coisa para te assustar. Você não vai conseguir pegar no sono. (ele sacode os ombros)

No fundo do poço

Caiu um menino

Quem quer ver o osso

Do pobre menino?

(ele continua parado, indiferente)

João está dormindo

Coitado do João

Debaixo da cama

O diabo e o papão!

(Continuando a se fazer de indiferente, vai girando a cabeça e revirando os olhos, grunhindo e avançando lentamente na direção dela)

ELE: (querendo ser aterrorador)

O bicho chifrudo

Espia a janela

Ele vê a menina

Ele quer comer ela!

(grunhido/pausa/berro. Passa a agir como um espectro) Eu sou um morto-vivo que ressuscitou de todas as sepulturas da terra e vim para te buscar!

ELA: Quem é o senhor, criatura de corpo disforme e pavoroso?

ELE: Eu sou o lobisomem morto-vivo, que chegou esta noite para assustar os maus e levá-los comigo para assar no fogão de Belzebu!

ELA: Como eu sou um anjo trombeteiro eu não vou assar em lugar nenhum porque eu não sou frango assado!

ELE: Eu ia esperar você dormir para puxar o seu pé e levar a sua alma! Mas peguei-a acordada, sem poder dormir, de tanto remorso pelas suas maldades!

ELA: O senhor chegou tarde porque eu sou boa e fui escolhida para nadar no lago do gozo eterno, um lugar lindo e esplendoroso, onde só entra anjo e gente de bom coração!

ELE: Tenho mais poder que quinhentos anjos! Já fui múmia egípcia na outra encarnação. E na outra fui um vampiro... E na outra ainda fui um carrasco que cortou a cabeça de maria Antonieta! Você não poderá fugir da minha legião de mortos-vivos!

ELA: Então você mereceu o castigo. Bem feito, o seu corpo foi precipitado no precipício do inferno para receber o castigo. De nada será capaz contra o meu espírito puro!

ELE: Fica quieta!

ELA: Ficar quieta pó quê?

ELE: Escuta uma coisa... Você não está ouvindo nada?

ELA: (morta de medo) Estou. Que será? Será que a gente não passou da conta? Tem coisa que não se pode brincar...

ELE: É mesmo. Você acha que pode ser barulho de espírito de verdade?

ELA: Não sei. Pode ser.

ELE: Um dia fui no Centro espírita com a vizinha e falaram que aparece coisa... Que mesa voa... Que entorta colher, garfo...

ELA: É culpa sua, então... Quem mandou ir no Centro espírita? Ela vive me convidando mas eu nunca fui. Me avisaram no colégio... Foi você que atraiu coisa para cá. Parece que é que nem protestante, crente, sei lá... Dentro da igreja eles criam rabo, chifres... Diz que o pé, se você levantar a calça, é igualzinho ao de bode. Vai ver que é espírito protestante!

ELE: Lá não tinha protestantes. Pelo menos eu não vi. E quem te contou isso?

ELA: Foi aquela freira velha que vive remendando as meias das outras. Sabe uma que vende sanduíche no recreio? Ela disse que é bom rezar nessas horas.

ELE: Então vamos rezar logo. (olha em torno) Quem está aí?

ELA: Reza e não fala mais nada. Já pensou se ele responde? (Os dois, baixinho, rezam furiosamente, fazem sinal da cruz, figas. Ela nota que algum ruído está vindo do quarto e tampa a boca dele) Fica quieto e escuta.

ELE: É do quarto deles que está vindo o barulho. Vamos escutar?

(os dois se aproximam de uma suposta porta e ouvem gemidos de relação sexual)

ELA: Eles estão gemendo. Será que estão doentes?

ELE: Será que a gente não esqueceu o gás aberto?

ELA: Acho que eles estão tendo pesadelo. Não é melhor acordar?

ELE: Agora é só ela que está gemendo. Ele parou. Pode ouvir. O gemido é mais fininho.

ELA; Então ele deu nela.

ELE: Imagine... Você acha que ele tinha coragem de fazer isso? Deixe de ser tonta...

(Os gemidos e suspiros se tornam mais audíveis e ele se aproxima para espiar por uma fresta ou fechadura. Fica cnstrangido com o que viu e vai se sentar, meditativo. Ela olha e também fica constrangida. Ficam sentados, um longe do outro, com certa vergonha. Olham-se por curto tempo)

LUZ ESCURECE EM RESISTÊNCIA

MÚSICA/ORFF/CRIANÇAS

FINAL DA INFÂNCIA

A luz clareia em resistência, iluminando-o, de costas, absorto em medir o comprimento do pênis com uma régua, com os dedos. Ela chega por trás, silenciosa e espia)

ELA: Eu vi!

(ele, assustado, esconde, fechando as pernas)

ELE: Metida! Não viu coisa nenhuma!

ELA: Vi e ainda vi o que você estava fazendo!

ELE: Eu juro que não estava fazendo o que você está pensando, sua intrometida! Não viu e não viu!

ELA: Não adiantava esconder, eu já tinha visto na hora do seu banho...

ELE: Sai já daqui senão eu te parto a cara! (corre atrás dela e volta bufando) Metida! Nojenta! Eu também já vi a sua! A sua e a da sua amiga, uma mostrando pra outra! Não tinha nada que espiar o meu! (começa a mexer nas coisas; sai para espiar para ver se não tem gente por perto; pega um cigarro e acende, desajeitado. Fuma e tosse. Faz pose de fumante muito experimentado e tenta tragar. Forte acesso de tosse. Fim da infância)

ESCURO EM RESISTÊNCIA

ADOLESCÊNCIA/GINASIANOS

VOLTA DA VOZ OFF

VOZ: Já chegou o futuro?

ELE: Quem está falando?

VOZ: Já chegou o futuro?

ELA: Ainda está longe. Parece que nunca chega.

VOZ: Falta muito?

ELE: Para chegar no futuro?

VOZ: Vocês não se esqueceram?

ELE/ELA: Do que?

VOZ: Vocês ainda são a esperança da pátria?

ELE/ELA: Acho que sim. Continuam falando isso. Sem parar.

VOZ: A pátria espera que cada um cumpra o seu dever.

ELE/ELA: Como é que a gente faz? O que é preciso fazer? O que está certo? O que está errado? O senhor é a voz de Deus? SILÊNCIO O que é que a gente precisa fazer?

MÚSICA DE RÁDIO

O PROBLEMA/OS DOIS ESTUDAM

ELA: Eu fico louca com essas coisas! Será que ele pensa que a gente é criança? Isso de novo? Eu vou dar queixa dele.

ELE: De onde é que ele surgiu? E quem é ele para dizer que a classe é fraca? Eu acho melhor reunir as classes e fazer abaixo-assinado contra ele.

ELA: Você está louco? Isso é a mesma coisa que fazer greve! Depois fica a nome da gente numa lista e eu nem sei o que pode acontecer... Eu não sei o que fazer. Você conseguiu estudar ontem?

ELE: Que nada... Passei a tarde inteira conversando na casa de uma amiga japonesa que é um crânio em matemática! Ela sempre me passa cola em dia de prova.

ELA: Eu conheço aquela japonesa. Ela é muito falada.

ELE: Pura calúnia! É inveja das notas que ela tira. Você devia conhecer melhor a pessoa antes de falar mal. As três irmãs, Teruko, Satiko e Kazumi, as três são boas em matemática, ciências, essas coisas. A Kazumi tem um gato que anda de saia, de pezinho, igual cachorro. Eu queria que você visse...

ELA: Ela, s irmãs dela e até o gato, se você quiser, podem ser todos ótimos em matemática mas só você não soube que ela foi vista no puleiro do cinema naquele dia que passou o filme do Mazzaropi...

ELE: Mas não era ela... Era outra japonesa... De outra classe, a Fumie, uma repetente...

ELA: Para mim, as japonesas são todas iguais.

ELE: Se você tivesse falado da Fumir, teria toda razão. Ela não tem a mínima classe. Eu soube dessa estória do filme do Mazzaropo. Foi com um amigo meu, foi ele que guardou lugar e o tonto não sabia que quem senta no puleiro cai na língua do povo... Ele me contou que ela se atirou em cima dele. O coitado quase morreu de vergonha na saída.

ELA: mas é japonesa, como a sua amiga que é boa de matemática. Graças a deus não estamos na mesma classe!

ELE: Você parece que tem preconceito de raça! Não parecia... Afinal, você é uma das primeiras alunas da sua classe...

ELA: Eu não tenho preconceito de raça, nem de cor, nem de religião. Para mim, são todos, iguais. É que não tolero mesmo aquela japonesa.

ELE: É melhor a gente não brigar e enfrentar logo os problemas.

ELA: Eu também acho. É ofensivo demais fazer isso com a gente. Eu me sinto tratada como se estivesse ainda no primário. Leia você, que eu fico nervosa só de olhar.

ELE: Luís Carlos ganhou uma caixa de noventa centímetros de comprimento, por sessenta de altura e meio metro de largura, cheia de sabonetes de cinco milímetros cúbicos cada um. Sabendo-se que um sabonete custa seus cruzeiros, qual é o valor da caixa de Luís Carlos? É demais. E na minha classe ele mandou o grupo construir maquete da caixa de sabonete do Luís Carlos... Não dá para agüentar nenhum Luís Carlos! São todos uns pentelhos! E teve uma cretina de uma menina que vestiu uma bonequinha de plástico com um terninho, pôs bigode, e disse que era o Luís Carlos...

ELA: Não!...

ELE: E o idiota d professor gostou muito, falou que ela tinha iniciativa e ainda deu um ponto a mais na nota dela! Dá para encarar?

ELA: Não... Não dá para encarar... Foi a japonesa, aposto.

ELE: Não, foi outra, a Auxiliadora, uma pentelha. O pior é que está acumulando matéria... A sua classe vai ter também que ver o filme?

ELA: o Tal filme educativo? Temos que ir porque ele quer relatório... Como ele não tem tempo ou tem preguiça, sei lá, fica usando a gente como cobaia.

ELE: Daqui a pouco eu vou ter que ir. Hoje tem treino de vôlei. É melhor ler o último. "Quero fechar uma cerca com arame farpado o terreno retangular de um colégio com 150 metros de comprimento, por 120 metros de largura. Coloco estacas de 2 em 2 metros, pagado 2 cruzeiros cada uma...

ELA: E amarra a gente com esse arame farpado e prende no banco da escola para o resto da vida, junto com esse bendito professor!

ELE: O que ele está fazendo com a gente é para matar! O mundo será dominado por gente insensível, que só pensa em quilômetro, decalitro, sabonete, Luís Carlos, arame farpado, caralho!

ESCURO

MÚSICA DE RÁDIO

Ela, sozinha, lê um tópico de uma revistinha de educação sexual.

ELA: Virgem: quem nunca praticou o coito.

ELE: (entrando afobado) Você soube?

ELA: Que foi que aconteceu?

ELE: Então você não soube? Mandaram ele embora!

ELA: Ele quem, meu Deus?

ELE: O professor de matemática. Não precisa mais resolver os problemas. Disseram que amanhã já tem professor novo.

ELA: Mas me conta, o que foi que aconteceu? Eu não fui à aula esses dias que eu fiquei com cólica...

ELE: Lembra que a gente tinha que ver o filme? Como o filme se chamava Teorema, ele pensou que fosse filme educativo... E a gente ainda ia ter que fazer relatório...

ELA: E não era educativo? Com esse nome? O que era então?

ELE: Era filme de sacanagem! Chegava um cara meio esquisito na casa de uma família e dormia com todo mundo! Não sobrou ninguém, nem a empregada, que eu nem sei porque, ficou meio maluca, com mania de santa. Pirou a cabeça de todo mundo!

ELA: Que coisa mais horrorosa!

ELE: Eu não entendi porra nenhuma mas me falaram que é filme de arte e eu vou ver de novo, sem a classe. A mãe das gêmeas tinha ido junto e fez o maior escarcéu dentro do cinema!

ELA: Você está falando sério?

ELE: Ela foi dar parte na polícia, na diretoria, disse que o professor queria desviar as filhas dela. Quis até dar nele, precisaram segurar senão...

ELA: E o professor?

ELE: Sei lá. Parece que ele falou que não tinha assistido, que não sabia, sei lá... O que eu sei é que foi mandado embora.

ELA: Graças a Deus! O que eu rezei!...

ELE: Eu até fiquei com um pouco de pena...

ELA: Pena? Eu não vou ficar falando que tenho pena porque eu seria muito fingida... E da mesma maneira eu espero que todas as pessoas não sejam fingidas, que sejam o mais sinceras que puderem. O que eu tiver que falar eu falo na cara mesmo. Egoísta! Só pensava em si próprio! Em si próprio e naqueles problemas! De problemas, chega os meus!... Eu gostei mesmo. Hoje mesmo vou cumprir a promessa que eu fiz!

ESCURO

MÚSICA: SMOKE GETS IN YOUR EYES

PREPARATIVOS PARA A FORMATURA

Ações mímicas: Ela – passa batom, limpa o lábio nervosa. Passa rouge e também tira. Tem uma crise de choro. Enxuga os olhos e tenta pintá-los. Nota que a meia desfiou. Pega o esmalte e passa no desfiado. Experimenta se sentar para ver se o vestido ergue. Ensaia proteger as pernas com a bolsa. ELE – Acaba

de vestir a calça e a camisa. Ajeita a gravata e enfrenta o drama de pentear o cabelo, ação que faz e refaz várias vezes. Ainda está descalço. Cheira o pé, passa talco, colônia, grita de dor. Passa desodorante, calça meias e sapatos. Espreme uma espinha e grita.

ESCURO/MÚSICA (coro/orfeão)

PARANINFO: E citando Rudyard Kipling: Se és capaz de esperar sem te desesperares ou, enganado, não mentir ao mentiroso;

Se és capaz de manter a calma quando todo mundo em redor já a perdeu;

Se és capaz de entre a plebe não te corromperes e entre reis não perderes a naturalidade;

Tua é a terra, meu filho, com tudo que existe no mundo e, o que ainda é muito, muito mais.

És um homem, meu filho.

DIRETORA: Após termos ouvido o discurso do paraninfo e o orfeão do 3º Normal, ouviremos a mensagem de despedida do 4º ginásio feminino na voz de sua oradora.

ELA ORADORA

ELA: “Senhores pais, prezados professores, digníssimas autoridades competentes, companheiros de classe, futuros bacharelados: Quem hoje está no topo da escada da vida, um dia pisou seu primeiro degrau, diz a frase imortal de poetisa nossa conterrânea. Teria Armstrong chegado à lua, pondo o homem a caminho do astro-rei, sem um dia ter passado pelos bancos escolares? Não, diriam certamente em coro Alexander Fleming, inventor da penicilina, Eva e Pierre Curie, descobridores do radium, Graham Bell, inventor do telefone e muitos outros. Homens e mulheres famosos, heróis, santos, mártires, arquitetos dessa nossa maravilhosa civilização, como Cristóvão Colombo, Joana D’Arc, Gutenberg, Martin Luther King, João XXIII, Moshe Dayan, Winston Churchill, Elizabeth II, Sissi, a Imperatriz, Emerson Fittipaldi, São Francisco de Assis, Nádia Comaneci, Cornélia Ender, Ester Williams, Tarcísio Meira, Sandra Bréa, Caetano, Chico, Gal, Betânia e tantos e tantos outros, começaram um dia pelo beabá.

A LUZ ESCURECE E CLAREIA

“Com os mais sinceros ensinamentos e incentivos ao denodo necessário à vitória sobre os embates desta vida, que a turma da terceira série ainda terá de enfrentar, agradeço a todos a atenção dispensada e me despeço em nome da quarta série feminina. Com a palavra o representante da quarta masculina.”

ELE ENTRA, CUMPRIMENTA-A E ELA SE RETIRA

ELE: “Digníssimas autoridades presentes, estimados professores, amados pais, caros colegas, zelosos funcionários e funcionárias deste estabelecimento de ensino:”

A LUZ ESCURECE E CLAREIA

ELE: “Um ser humano, seja nascido na África, ou aqui em nosso torrão natal, seja branco, de pele escura, parda ou vermelha, seja ele do sexo masculino ou feminino, seja pobre ou seja rico, more no palácio ou na choupana, para mim é e sempre será, essencialmente um ser humano!”

APLAUSOS GRAVADOS ENQUANTO A LUZ SE APAGA

ESCURO

O BAILE DE FORMATURA

MÚSICA/ SMOKE GETS IN YOUR EYES

Clareia. Ela espera, olhando muitas vezes para os lados e para o relógio. Passa perfume atrás das orelhas. Enfia a mão por debaixo das saias e ajeita a calça e os saíotes. Lustra os sapatos nas pernas. Percebe que o soutien está murcho: tira um papel da bolsa e coloca. Ele chega)

ELE: Oi! Tudo bem? Faz tempo que você chegou? Teve que esperar muito?

ELA: Não... (finge indiferença e distração) Acabei de dar tábua nuns cinco meninos...

ELE: E ficou aqui só para me esperar?

ELA: Não, imagine... Sabe? Eu nem vinha... porque uma turma de rapazes da minha classe telefonou que queria ir lá em casa ouvir uns discos mas sabe? Eu acho eles tão crianças que falei que tinha um compromisso e combinei com uma amiga de a gente se encontrar aqui. Eu nem sabia que você vinha...

ELE: (meio desconcertado) Vamos dançar?

ELA: A minha amiga não veio mesmo até agora... Se ela chegar, me procura, não é?

A LUZ VAI ESCURECENDO E CLAREIA EM SEGUIDA

MÚSICA

ELE: Você dança bem...

ELA: É você que conduz muito bem...

ELE: É nada... É que você é leve...

ELA: Até que a gente podia se encontrar mais vezes para conversar. Como eu sou muito tímida e a maioria dos rapazes não quer sair com a gente só para conversar, eu sinto muita falta de trocar idéias com alguém de nível superior, como você.

ELE: Já que você falou isso, eu vou te perguntar uma coisa que pergunto a toda menina que eu conheço.

ELA: Pode perguntar.

ELE: Você teria coragem de se casar com uma pessoa de cor? Seja bem franca.

ELA: Coragem, coragem, para ser bem franca, eu teria. Mas eu penso muito no futuro dos filhos, que ficariam muito desajustados. Fora a minha mãe, eu ia morrer de desgosto e vergonha.

ELE: No fundo, no fundo, a gente é oprimido pela sociedade que impõe tabus e preconceitos estúpidos. Um ser humano, seja nascido na África, ou no Brasil, seja branco, de pele escura, parda ou vermelha, seja ele do sexo masculino ou feminino, pobre ou rico, será sempre e essencialmente um ser humano. Como você... (dá-lhe uma apertadinha mas ela o empurra, receosa)

ELA: Eu acho muito bonito isso que você falou. Não foi alguma coisa parecida que você falou quando foi orador da turma?

ELE: Como? Você se lembra? Eu te confesso (tenta aproximar sua testa da dela mas mais uma vez ela o afasta) Me desculpe. Você é tímida mesmo...

ELA: Mas continue...

ELE: Eu confesso que você é a primeira que eu encontro que tem algum conteúdo.

ELA: Obrigada. É que as suas palavras me marcaram muito. Você escreve isso no meu álbum?

OS DOIS DANÇAM. QUANDO RETOMAM A CONVERSA O TEMA JÁ É OUTRO.

ELE: Minha mãe é espiritualista.

ELA: Espiritualista é a mesma coisa que espírita? Eu tenho pavor de espírita! Não da sua mãe, é lógico.

ELE: O que eu queria contar tem muito a ver com espiritualismo... E com o meu hábito de ler sempre Seleções. Devo muito da minha cultura e da formação da minha moral ao Reader's Digest.

ELA: Dá mesmo pra notar. Mas conte se você quiser. É bom desabafar.

ELE: Foi no ano passado. Eu tinha me apaixonado por uma japonesinha linda... Que tinha dançado comigo numa festa anos atrás, eu de sultão, ela de odalisca... Mas quando a minha família viu que a coisa era séria mesmo, me chamou e disse que eu podia ser amigo de quem eu quisesse...

ELA: Lá em casa também deixam...

ELE: Eu podia ser amigo de quem eu quisesse mas que não ficava bem eu me casar com uma japonesa porque a nossa família era muito conhecida na cidade e coisa e tal...

ELA: Eu só não conheço seu irmãozinho caçula.

ELE: Me deu um desespero que tomei todos os comprimidos que encontrei: Melhoral, Veramon, Cibalena, Sonrisal, Wakamoto, todas as pílulas!

ELA: Que perigo! Você podia ter morrido!

ELE: Pois é. Foi muito sério. Eu fiquei muito deprimido porque ainda não era tão amadurecido quanto sou hoje e fiquei dias e dias trancado no quarto, sem comer, só lendo... Cada vez que meu pai chegava perto, eu gritava com ele: (representando a si próprio, bem escandaloso) Por que não me deixaram morrer? Não era isso o que vocês queriam? Eu vou cortar os pulsos e o meu sangue vai escorrer nesta casa, rolar as escadas, afogar vocês todos, seus burgueses, hipócritas!

ELA: Credo! E ele deixou vocês fazerem as pazes?

ELE: Nem foi preciso. Mas me diga se não foi algum espírito que me ajudou?

ELA: Como assim? Não estou entendendo...

ELE: Vou te explicar. Eu abri a Seleções justo numa página que tinha a estória de um coronel americano, em missão em Tóquio no tempo da guerra... Ele também se apaixonou por uma japonesa... O mesmo problema meu só que o amor dele impedido pelo estado maior. A família e o exército contra o amor de dois homens: eu e ele. Mas foi melhor a separação, em ambos os casos.

ELA: Como assim?

ELE: Foi melhor porque ele acabou descobrindo que ela tinha freqüentado uma casa de gueixas e tinha conhecido outros homens. E eu também descobri que antes de mim a Satiko tinha tido outro namorado...

ELA: Lembra quando você dizia que eu era preconceituosa, que eu tinha alguma coisa contra japonesas?

ELE: (continuando) esquece... Eu também escrevi a minha estória e mandei para o Reader's. É tão igual que é quase certo que publiquem logo. Vai servir de exemplo a muita gente. Talvez saia no "Meu tipo inesquecível".

ELA: Eu acho você um tipo inesquecível. Você é a pessoa mais incrível que eu conheço, que eu já conheci.

ESCURECE EM RESISTÊNCIA

MÚSICA

SEGUNDO ATO

Os atores, adultos, com aparência universitária, correndo. Tentam alguns ser meio exóticos porque vão fazer exames para uma escola de arte dramática.

VOZ: Vocês continuam correndo?

OS DOIS: Não dá para parar. A gente tem que seguir.

VOZ: Prontos?

OS DOIS: Prontos como? Para que?

VOZ: Para o futuro. Vocês se esqueceram?

ELE: Falta muito ainda para o futuro?

ELA: Faz tanto tempo que começamos a correr.

VOZ: Faz bastante tempo. Vocês ainda se lembram de uma coisa?

OS DOIS: Do que?

VOZ: Daquela coisa, “a esperança da pátria”... daquele negócio de cada um cumprir o seu dever...?

ELE: A gente não é mais criança. Aquilo era coisa que falavam para criança.

ELA: Esquece aquilo e me responda: e se a gente errar na vida?

SILÊNCIO

OS DOIS: Se a gente errar, existe outra chance? Responda, por favor.

EXAMES PARA A ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA

ELA: Eu não vou passar, não adianta. Eu não agüento de nervosa.

ELE: Toma um gole de conhaque que você perde o medo.

ELA: Eu tenho a impressão de que vou vomitar.

ELE: Deixe de ser idiota?

TESTE DE EXPRESSÃO CORPORAL

VOZ DA BANDA EXAMINADORA (VBE): Todos prontos? Vamos começar o teste de expressão corporal. Ninguém precisa ficar nervoso. Relaxem. O que eu for falando, vocês vão procurando fazer, concentrados, como sentirem. Relaxados, atenção. A banca examinadora estará observando cada detalhe de cada um. Relaxados? (Eles vão fazendo tudo que a voz descreve) “Estou dormindo, sonhando que sou uma humilde, mínima semente. Alguém está me enterrando, me apertando, sufocando, me cobrindo de terra, não sinto mais o ar, tudo está subitamente escuro. Relaxem mas não percam a concentração. Me jogam água. Algo dentro de mim se remexe. Parece que vou arrebentar. Completem, cada um com sua imaginação, o exercício.

ELA: Estou passando mal, com falta de ar. (Desmaia)

ESCURO/MÚSICAINTERPRETAÇÃO DE TEXTO

ELA: (Lendo) “Eu também não sabia toda a verdade das coisas. Muitas vezes a verdade não pode ser dita, é proibida. Há leis que proíbem, você sabe”. (relê várias vezes, decorando) (Repete, com certa intenção)

OUTRA: Quer ver como eu acho que isso deve ser interpretado? De u ma maneira política. Olha: (fala o mesmo trecho com os punhos cerrados, pernas abertas, ódio, rancor.)

ELA: Mas eu não vou conseguir, meu Deus. E a minha voz é horrível.

OUTRA: É apenas um pouco fanhosa mas isso se corrige.

ESCURO

IMPROVISAÇÃO

OUTRO: Eu sou bom em imitações. Olha só o Jerry Lewis. (faz careta de grandão idiota, anda com a perna meio dura etc.)

ESCURO – CENAS PARALELAS

ELE: Mamãe, por favor, vá embora ou pelo menos se esconda. Eu vou passar a maior vergonha, ninguém veio acompanhado pela mãe.

MÃE: Eu quero ver esse tal de ambiente artístico. Meu filho, que eu criei com tanto esforço, com tanto carinho não vai ficar metido com um bando de prostitutas e de pederastas. Qualquer diz destes está bebendo a tal da maconha.

ESCURO

ELA: Diretor? Meu amor? Eu posso fazer o teste individualmente, amanhã? Eu não me sinto bem na frente de todo mundo, eu não consigo me abrir. Vou deixar o meu telefone. Me liga hoje à noite, lá pelas 11?

ESCURO

EXAMINADOR E VESTIBULANDA

ELE: Eu vou dar de novo a minha fala: “Todo mundo quieto. Sente-se e fique quieta, senhorita.”

ELA: (dramática, interiorizada, mulher fatal, destruidora de lares) “Não. Agora é que eu falo mesmo. Eles falaram que o senhor era padre, excomungado, que o casamento do senhor não vale, que o senhor usa óculos escuros para esconder o olho de vidro... E mais coisa. Deus sabe que tudo que eu estou falando é verdade. Eu ainda defendi o senhor. A minha mãe já conversou com a sua senhora e ela me disse que ela é muito distinta.

ELE: Quer um conselho? Preste exame para o banco do Brasil, para o bem do teatro nacional!

ESCURO

DEPOIS DOS EXAMES

ELE: Quando é que sai o resultado?

ELA: Não sei e nem quero saber. Aquela nojenta daquela professora não foi com a minha cara. Quem vai passar é só quem tem pistolão.

ELE: Assim não dá. Por isso é que este país não vai para frente.

ELA: A única, mas a única coisa mesmo que eu queria ser... Eu queria ser atriz.

ELE: Se eu não passar estou pouco me importando. Dizem que os alunos que saem da escola são os piores, que ninguém, nenhum diretor quer trabalhar com eles. Nós temos talento, isso é que vale.

ELA: É até uma honra ser reprovada nessa espelunca.

ELE: Isso aí é um bom de um puteiro.

ELA: Eu sei muito bem como algumas fazem para passar, para conseguir papéis. Eu não vou fazer minha carreira na cama.

(Ela começa a chorar e ele a abraça)

ELE: Não fique triste. Eu estou aqui com você. Não chore.

ELA: Não posso pensar em outra coisa que não seja o teatro. Eu quero ser atriz, uma grande atriz.

ELE: E eu um grande ator.

(Os dois choram e se abraçam, angustiados. Angústia que progride para um amasso e ele cochicha algo no ouvido dela.)

ESCURO

NUM HOTEL SUSPEITO

Os dois, visivelmente embaraçados, olham a suspeita higiene do quarto.

ELA: Eu acho que conheço o porteiro. Acho que ele é o porteiro do meu prédio. Já vi aquela cara em algum lugar. Eu não queria entrar neste hotel. Foi você quem gostou do nome.

ELE: Não fique nervosa, eu tenho experiência.

ELA: Que é que você quer dizer com experiência? Aposto que andou com vagabunda. Se eu pegar doença... Você sabe que pode me transmitir sífilis? [ELE] Agora é hora de falar em sífilis? Que delícia de assunto. Eu vou apagar a luz, fique quietinha.

ELA: Não apague de jeito nenhum. Eu nem deito nesse lençol... Dizem que tem uns bichinhos que fiam andando, de gente sem higiene, que se espalham pelo corpo inteiro. Parece que eu vi um! (agarra o braço dele) Olha um aqui!

ELE: Isso aí é uma pinta. Não é o tal do bichinho que você está pensando. Venha que eu vou apagar a luz.

ELA: Eu quero sair já daqui. Aquele homem não acreditou que a gente era casado e eu tenho certeza que ele conhece o meu pai. E se eu ficar grávida você não vai querer casar comigo e eu... (acesso de choro)

ELE: Fica quietinha, amorzinho. (Dá-lhe uns beijinhos) Deixa eu apagar a luz que você fica mais à vontade... (dá outro beijinho)

ELA: Se você encostar a boca em mim de novo ou tentar apagar a luz, eu faço um escândalo, grito que você quer me seduzir, me estrangular...

ELE: Ficou louca, é?

ELA: Fiquei. E grito que você me embebedou, me drogou... Eu grito qualquer coisa se você não me levar já embora daqui! (Um abraço e um beijo fazem-na mudar de idéia)

ESCURO/PASSAGEM DE TEMPO

NUMA CASA DE PRAIA

ELE: Você já reparou que a gente não foi à praia nenhum dia?

ELA: E nem me fale em ir. (brinca, fazendo-se dramática) Por que você me beijou? Por que abusou de mim? Cometeste o crime de sujar a honra desta flor imaculada e pagarás pelo crime.

ELE: Perdão, perdão, só quero ser perdoado e redimido. Que um castigo me caia do céu e que um milagre aconteça para comemorar este acontecimento.

ELA: (se distraindo) Minha unhas estão horríveis. Meu cabelo está um nojo.

ELE: Você não passa mesmo de uma burguesa.

ELA: E você é um capitalista disfarçado.

ELE: Reacionária.

ELA: Festivo.

ELE: Comunista de merda.

ELA: trotskista de merda.

ELE: Lembra outra.

ELA: Maoísta de merda.

ELE: Ecologista de merda.

ELA: Machista de merda.

ELE: Feminista de merda.

Os dois se atracam se beijando, se fazendo cócegas, rolando.

ELA: Me beijaste, abusaste de mim.

ELE: Beijei sim! Abusei sim! E não estou arrependido e nem vou ficar! E vou beijar e abusar de novo!

ELA: Vou partir para os braços de outros homens, que pelo menos me queiram!

ELE: Eu te quero, eu te quero! Se você me abandonar, eu me jogo pela janela!

ELA: Não, não! Pelo amor de Deus! Ficar viúva, não!

ELE: Viúva, como, sua palerma? A gente ainda nem se casou.

ELA: E quando a gente vai se casar?

ELE: Não sei. Podia ser logo, você não acha?

ELA: Não sei...

ELE: Você gostaria de casar, não é? Sim ou não?

ELA: Depende da lua de mel. Onde é que você está pensando em me levar?

ELE: Para Poços de Caldas.

ELA: pode encomendar o caixão de defunto que eu já viajo morta. Que tal na casa da sua mãe?

ELE: Que tal na da sua?

ELA: Pense em algo pior.

ELE: Pense você.

ELA: Nós vamos nos desquitar algum dia?

ELE: Eu não vou me desquitar de você, não vou, não vou me desquitar de você. Não vou, eu juro.

ELA: (brincando de difícil) No fundo você não me ama, não gosta de mim, o eu sente é compaixão, pena... (a sério) Gostar mesmo não gosta...

ELE: Eu gosto, eu gosto, eu gosto muito de você.

(não há mais humor, brincadeira)

ELA: Eu acho que te forço a gostar de mim. Acho que você gostaria de ser mais livre e eu estou insistindo...

ELE: Será que a gente precisa sempre ficar falando disso? Parece que o que nós sentimos um pelo outro é uma coisa comum, igual à de todo mundo... Eu não sei o que te falar. Eu juro que não tenho nada que esconder de você.

ELA: Eu não estou falando isso... Os seus amigos todos me olham meio torto. Parece que roubei você deles...

ELE: Eu doro os meus amigos mas não tenho vontade de sair, de ficar batendo papo com eles mais. Parece que eu falo uma língua e eles outra.

ELA: Mas eu sinto no fundo que apaguei aquela sua alegria, aquele sorriso aberto que você tinha quando encontrava as pessoas... Elas vão se afastar e uma hora você vai me jogar isso na cara... Não é melhor gente acabar tudo e você voltar a se encaixar de novo na turma?

ELE: Eu não acho que eles vão se afastar. Todo mundo é muito ligado em mim, e até demais. Eu é que resolvi não deixar mais criar tanta confusão. Quero me interessar por outras coisas... Tem gente da minha idade que já viveu, fez tanta coisa e parece que eu não fiz nada... Parece que fiaram sempre falando que eu era interessante, simpático, meio pirado, mas será que era só isso que eu queria? E se era, eu te juro: acabou!

ELA: Eu não sei o que falar... Mas acho que está sendo sincero.

ELE: (voltou-se completamente para si mesmo) Também eu não sei porque tenho que te dar satisfação dessas coisas. (A cena termina mal, num silêncio constrangedor)

ESCURO

ELA: Você acha que nós vamos ficar juntos a vida inteira?

ELE: Quer que eu responda mais uma vez?

ELA: Se eu não estiver te enchendo...

ELE: Você está me enchendo... Mas eu quero que me encha mais, me deixe bem cheio, me mate de tanto me encher! (abraça-a como um louco) Me encha muito!... Todos os dias da minha vida!... Todas as horas!... Todos os minutos!...

ELA: Você é a pessoa mais exagerada que eu já conheci!

ELE: Eu sou muito confuso! Acho que não consigo me expressar direito para dizer o quanto eu gosto de você! Eu não sei dizer... Eu não sei como... Eu quero me matar porque eu não sei! Eu não sei! Eu não sei!

ELA: Eu não saberia viver sem você!

ELE: nem eu sem você!

ESCURO/MÚSICA/PASSAGEM DE TEMPO

Ruídos de trânsito. Os dois, passados os anos, vão se encontrar casualmente dentro de um ônibus ou metrô. Estão diferentes, com mais idade, meio orientalizados, como uns hippies de luxo, fora da moda e de sua idade. Faixas na testa, bata indiana, camisa idem, talvez jeans desbotados, coisas que lembrem o visual "Hair". O encontro é clássico: a princípio não se notam e quando percebem não querem acreditar. Os dois carregam filhos pequenos dentro de mochilas.

OS DOIS: Gênio, gênio! Incrível! Você está incrível! Você continua incrível, bicho! Bicho! Loucura, bicho! Tudo bem? Numa boa? Bicho, há quanto tempo! Que data, bicho! A gente mora na mesma cidade e nunca se cruzou! Como você está diferente! Mas só no visual porque a cara é a mesma. Incrível!

MUDANÇA NA ILUMINAÇÃO

Os dois pensam coisas que não fariam

OS DOIS: Parece que foi ontem que a gente se perdeu de vista.

Pensei que tivesse morrido.

Quem é vivo sempre aparece.

Como este mundo é pequeno.

Não parece que foi ontem que nós dois brigamos?

Mas a gente se gostava tanto

Que foi feito daquelas promessas?

Não cumprimos aquelas promessas.

Nem nos lembramos daquelas promessas.

Parece que foi ontem que a gente se perdeu.

Gozado... mas a gente se gostava tanto...

LUZ NORMAL (continua a cena)

Ela amamenta no peito.

ELA: Mas conta... O que você andou transando esses anos?

ELE: Andei numa pior mas agora estou numa boa mesmo.

ELA: Eu também... Resolvi romper com aquele esquema careta, você se lembra como eu era... Casei, descasei...

ELE: Que incrível! Eu também me casei, tive um filho e achei uma experiência incrível!...

ELA: Eu também... Só que como eu sou muito exagerada, tive gêmeas. Curto muito as duas... O casamento foi uma barra mas a maternidade foi um troço incrível!...

ELE: Me liguei muito nessas transas de raízes, buscando uma cultura nossa, saca? Botei até nome indígena no garoto: Tupã... Bonito, né? Só que a gente chama ele mesmo é de Panzinho... Como ele mora com a mãe, só vejo ele nos sábado... Ele me curte muito...

ELA: E a sua mulher? Ela deve ser incrível, muito gente.

ELE: Ela é muito gente, muito incrível. A gente achou melhor se dar um tempo porque a gente se ama muito, a gente se transa melhor separado que junto.

ELA: Pode crer. E agora estou ligada numas de natureza, de ecologia. Bicho, planta, céu, mar, terra. Depois disso o meu astral melhorou muito. Tenho duas além desta aqui. Ai, não me morde! Me desculpe. Ah, eu estava falando das outras duas. Elas se chamam Estrela Dalva e Estrela do Mar. Amamenteei todas no peito.

ELE: Que barato.

ELA: Quando foi para separar deu o maior bolo porque eu estava transando com outro cara, que já dançou, aliás, mas numa boa, e as duas moram com a minha mãe. E agora eu estou transando com um cara incrível.

ELE: Pai da neném?

ELA: Não, não. O pai dela é outro. Qualquer diz eu te conto tudo direitinho. E você?

ELE: Estou aí batalhando. Não desisti de ser ator. Acho que é a minha.

ELA: Coincidência, bicho. Eu também. Semana passada, me olhei no espelho e me falei: Cinderela, chega de ser jovem. Acabou a brincadeira. Nunca é tarde. Eu também estou na batalha, a fim de começar por baixo mesmo, pinte o que pintar.

ELE: Pode crer. E por enquanto estou indo numas de curtir o corpo, andei procurando dança mas encontrei um cara incrível que junta corpo, dança, mexe com a cuca, tudo ligado, saca? Estou até pensando em descolar uma grana com o velho e abrir uma escola de arte para crianças, misturar artes plásticas com teatro, expressão corporal, alimentação natural, a criançada toda pelada curtindo o corpinho, sem repressão.

ELA: Que incrível. Eu não sei porque a gente não se casou, não se juntou, não sei lá o que...

ESCURO/MÚSICA/OS DOIS CORRENDO “Devagar”

VOZ: Vocês ainda estão correndo?

ELES: Não dá para parar.

VOZ: Não dá ou vocês não querem parar para pensar?

ELES: Dá para correr para trás?

VOZ: Não dá, não dá mesmo. A vida tem que seguir.

ELE: Será que ainda vale a pena correr?

ELA: Ainda há muito tempo para nós?

VOZ: Será que já não passou da hora?

ELES: Não fale desse jeito, por favor.

VOZ: É só assim que eu posso falar agora.

ELA: Está tudo errado?

ELE: Será que a gente errou tudo?

ESCURO/MÚSICA

TERAPIA

Os participantes se sensibilizam, se bolinam, se lambem, se apalpam, riem histericamente, choram.

TERAPEUTA: Amar, tocar, sensibilizar. Para ser bem liberado é preciso aceitar pessoas muito chatas, duras de agüentar.

ELA: Eu descobri que todo mundo é gente.

ELE: Se eu te tocar, vou me liberar.

OS DOIS: Você é gente, muito gente.

ELE: Você é responsável por aquele que cativa.

ELA: Amar é não ter nunca que pedir perdão.

TERAPEUTA: Amar é se entregar.

MUDANÇA NA ILUMINAÇÃO

ELA: Fui eu que achei que ele devia fazer terapia.

ELE: O médico me deu uma almofada e falou: “Essa almofada é o seu pai. Concentre-se. É o seu pai. Eu olhei e via a cara dele, aquela cara que me reprimiu a vida inteira. Dei tanto murro na almofada que, quando acabei me senti aliviado.

ELA: E quando a gente foi almoçar com o velho, como fazemos todos os domingos...

ELE: Recusei o primeiro copo de água que ele pediu. Não dei mesmo.

ELA: E eu apoiei.

ELE: E ele morreu, na nossa frente, engasgado com caroço de manga rosa que tinha de sobremesa.

ELA: O velho tinha pedido água para ajudar a descer o caroço.

ELE: O medo, o pavor que eu sentia do velho eu acho que aquela terapia me ajudou a curar.

ELA: E nós dois viemos agora procurar o senhor para ver se cura nosso...

ELE: remorso.

ESCURO/MÚSICA

GRAVAÇÃO DE UM COMERCIAL

VOZ DE UM DIRETOR DE COMERCIAIS

VOZ: Você chega em casa cansado, joga o paletó, sente cheiro de algo delicioso. Atraído pelo cheiro, abre o armário, pega uma lata de atum. O senhor como o atum...

ELE: Mas a lata não está fechada?

VOZ: Não é da sua conta. O contra-regra substitui a lata aberta por uma fechada, de onde, com a mão, com uma expressão gulosa, olhando para a câmera. Piscando, cuidado para não ficar com a boca cheia, olhos bem arregalados, o senhor diz a seguinte frase: “Mas que perfume!” Sua esposa chama – Querido? De onde vem este cheirinho delicioso? O senhor responde, olho esquerdo piscando para a câmera, cuidado para não melar a mesa de suor, maquiador, seca o rosto dele, vê se não transpira senão a gente não acaba essa merda hoje! É por isso que eu não gosto de amador! Sua esposa, está ouvindo, mocinha, não quero amadorismo, vem de olhos fechados...

ELA: De olhos fechados? Mas eu estou com um salto altíssimo.

VOZ: Chame a substituta, a outra candidata.

ELA: Eu faço, eu faço, eu ando muito bem de olhos fechados.

ELE: Quer dizer que eu como o atum da lata aberta... Onde é que eu ponho a lata fechada? (tira um vidrinho do bolso, escondido e toma de um só gole)

VOZ: Dá para o senhor calar a boca? Tem pelo menos uns duzentos querendo fazer o seu papel. Vai calar a boca, que nós não estamos brincando? Voltando à esposa: você entra de olhos fechados, atraída pelo cheiro do atum e vai direto à boca dele, como se fosse dar um beijo. Ele abre a boca e diz: “Nada disso, amor.” E mostra a lata de atum. É melhor ela segurar a lata. Com essa unha roída não dá nem para vender Modess usado. Prontos?

(Os dois fazem a cena como o diretor mandou. Primeiro ele erra a tenta comer a lata fechada. Depois é ela eu torce o pé por causa do salto e bate a coxa na quina da mesa. Quando acertam, na hora do beijo ela começa a vomitar.)

VOZ: Justo agora? Agora que esses dois burros estavam acertando, essa idiota resolve vomitar? Que é que foi que aconteceu?

ELE: Não sei. Eu não fiz nada, já vou avisando.

ELA: Cheira a boca dele, cheira. Pinga com atum! (sai correndo para vomitar)

ESCURO/MÚSICA

UM ENSAIO/ O ATOR E SEU DIRETOR

Ela espia de longe. A figuração faz concentração no fundo.

O ATOR E SEU DIRETOR

O diretor, túnica branca, óculos escuros muito grandes, espalha incenso pelo ambiente. Ele chega e fica olhando)

DIRETOR: (divagando) Quero uma atmosfera que seja banhada por uma música verde... para dar ao público uma sensação de estar dentro de uma imensa catedral gotejante, silvestre, para sentir a terra... o vento no capinzal... uma estranha sensação de paz, de serenidade...

ELE: Para que você está queimando isso?

DIRETOR: Para melhorar o astral, que anda meio pesado...

ELE: Você não ia marcar a minha cena hoje?

DIRETOR: A gente marca, meu amor. Sabe, meu primo? Eu quero uma coisa meio assim... (faz gestos orientais)

ELE: O quê? Coisa oriental? Eu não faço! Detesto coisa oriental! Não agüento mais ver gente molenga com essa mania de oriente que deu na cabeça de todo mundo! Odeio misticismo! Não faço nem morto!

DIRETOR: Mas o seu personagem precisa de uma linguagem gestual, meu querido...

ELE: Gestual como? Eu ainda nem sei que raio de personagem é esse... Eu só passo um segundo pela peça e até hoje eu não sei o que fazer... Cada dia eu passo num lugar, que saco! A estréia é amanhã e eu estou querendo me matar de desespero!

DIRETOR: Calma, meu irmão... Você é muito ansioso, não fique angustiado, você é muito expressivo corporal...

ELE: Expressivo corporal?

DIRETOR: Ficaria lindo uma coisa baseada no candomblé, em ritos primitivos, tribais, pinturas de cavernas, uma coisa que todo mundo se ligue através do inconsciente coletivo... Uma coisa bem brasileira, terra, a religiosidade do índio misturada ao sangue do negro, saca? Você precisa mostrar essa bundinha linda, gracinha.

ELE: Estou ficando completamente pirado, não estou entendendo nada!

DIRETOR: O seu personagem precisa ser muito puro, espiritual... precisa ter o diáfano de um personagem místico, um ente sem peso nem medida, que flutue... A graça em estado puro!

ELE: Puta que pariu! E por falar em peso e medida, e a minha roupa que até hoje eu não vi? Vou entrar com máscara ou sem?

ELA: Não se preocupe com o figurino, amor. Que ansiedade! Acho que você precisa de uma boa terapia. Eu vou dar um passe para te deixar num bom astral. (dá o passe e tenta se sentar no colo dele. Ele a empurra)

ELE: Eu não estou a fim de receber passe. Eu quero saber da minha marcação e do meu figurino.

ELA: Não vai ter figurino, nego. Não precisa... Seu corpo é lindíssimo, selvagem, animal! O perigo é eu me apaixonar por você, sabia? Você tem que entrar nu, meu querido...

ELE: Jamais entrarei nu! Não dá pra encarar! Só porque você quer... Por que não entra a tua mãe nua?

DIRETOR: Cala a boca e vai para a tua marca. Como você, sem talento, tem dúzias querendo trabalhar e você joga fora sua chance. Vai continuar pastando. Figuração? Todos na marca? E dêem graças a Deus por estarem trabalhando!

ESCURO/MÚSICA? ENSAIO GERAL

ENSAIO GERAL

A figuração a postos, tudo meio no escuro, cheio de acidentes técnicos. A figuração faz expressão corporal, da mais detestável e óbvia. Ela, agora, é uma grande atriz, uma estrela. Ele é um ator, marido de uma grande estrela.

ELA: Lyz, meu amor? Luz, caralho! Não sabe fazer luz? Luz nesse palco, porra, mesmo que seja luz de serviço! Manda essa figuração calar a boca? É duro fazer arte neste país!

ESCURO/MUDANÇA DE ILUMINAÇÃO?MÚSICA BOMBÁSTICA

O ESPETÁCULO/FINAL

A roupa dela é “modernamente épica”. É uma roupa enorme, incômoda, feita de conduítes de plástico, sucata, estopa com spray, placas de metal e os sapatos são muito altos, como coturnos de tragédia grega. Nota-se o esforço do figurinista em ganhar prêmio, em ser notado por sua criatividade e imaginação, custe o que custar.

Passa a figuração, parecendo um cortejo. Ele, com roupa de pele de vaca, lembra um burro, também épico, com um rabo imenso. Coreografias, marcações rebuscadas, inúteis. Ela, de costas enquanto não chega seu grande momento. A música aumenta, diminui e ela começa:

ELA: “Adeus pradarias do meu Paraguai! Ó terras varridas pelo vento com seus uivos de harpa! Abateu-se o último bravo na fronteira e o forte, outrora orgulhoso e altivo, é agora um monte de mornas cinzas, sem que a Fênix renasça! Burrico, ó meu adorador burrico, vindo de distantes terras lusitanas, meu último consolo na viuvez e na miséria, derradeiro e fiel amigo deste corpo coberto de andrajos! Vinde, vinde, ó amado burrico, meu guia nesta amarga peregrinação! As ninfas de Mondego, que um dia choraram a escura morte de Inês, farão brotar fresca fonte para umedecer nossos ressequidos lábios e regar para ti verdejantes pastagens! (Fica em pose triunfal) Vem enfeitar com sua pura humildade a feiúra da miséria deste ser que foi um dia coberto de jóias e majestade! Vinde, pobre e amado burrico! (ele, tentando andar, fazer gestos orientais, metido em extravagante fantasia de burro. É duro de executar com essa roupa uma complicada coreografia. O rabo é imenso e demora para ser puxado à

cena. O rabo enguiça e ela se irrita. Fala entredentes:) Entra logo, caralho, senão eu perco o pique no meu monólogo. Você está querendo sabotar minha grande cena!

ELE: Enguiçou o meu rabo, cacete! Pronto, já soltaram! Continua, sua vaca velha!

ELA: (retomando o tom pomposo) Abraça-me, ó jumentinho. Sendo meu sangue a pedra fundamental, juro que erigirei neste local uma torre em sua memória e homenagem.

MÚSICA ALTA/SAÍDA TRIUNFAL

LUZ QUE ACENDE E APAGA COMO NOITE DE ESTRÉA EM HOLLYWOOD

MÚSICA DE ENTREGA DE OSCAR/ESPOUCAR DE FLASHES/ENTREVISTAS

AS DECLARAÇÕES À IMPRENSA FALADA E ESCRITA

ELE: para mim foi incrível trabalhar com ela. Contracenar com uma grande atriz é uma experiência inesquecível!

ELA: Ele foi um amor o tempo todo! E olhe que esta produção foi uma cruz para eu carregar. Ele nunca reclamou de nada.

ELE: O ator é também um operário. Todas as partes da engrenagem complexíssima de um espetáculo são vitais e todos a elas se dedicam e se apegam com muita garra!

ELA: Ele é um ator que promete, tem muita garra! E fotografa muito bem.

ELE: Ela é, no mínimo, fantástica. Um talento obtido com esforço, trabalho, perseverança, sangue, suor, lágrimas. Eu que o diga. Realmente, eu faço televisão, sem o menor remorso, como tanta gente. É uma maneira de sobreviver ou não é? É um trabalho garantido e mais que tudo, um fabuloso instrumento de comunicação. Estamos no fim do século XX. *[trecho que se repete. ELE:]* Realmente, eu faço televisão. É uma maneira de sobreviver fazendo arte. É um trabalho mais garantido e sobretudo um instrumento fabuloso de comunicação.

ELA: A televisão nos permite formar um público para teatro. O que é mais importante é que numa só noite atingimos milhões de telespectadores.

ELE: Não interessa se o texto da novela não for de boa qualidade. O que realmente passa para o telespectador é o que eu sinto, é a minha maneira de dar o recado.

ELA: Quando, em teatro, poderíamos levar mensagens a tantos em tão pouco tempo?

ELE: Às vezes somos obrigados a fazer concessões, a prostituir a nossa arte. Eu sinto, muitas vezes, uma enorme angústia existencial por isso.

ELA: Por exemplo: eu, uma estrela, me desculpem o termo, tenho que ganhar muito mais que a minha humilde costureirinha, mas eu dependo muito dela, não é Eládia? Dá então para entender como funciona a engrenagem? É como um microcosmo.

ELE: Eu faço comercial, sim. O que pintar. Que negócio é esse de não fazer? Quem não faz é trouxa. Quem está hoje em dia para perder um bom cachê, ou está louco ou está rico? O público sempre nos confunde com os personagens que interpretamos. Eu continuo na minha...

ELA: Beleza? Beleza, a meu ver, é uma luz interior, uma coisa que vem de dentro. Idade? Quem não chega a envelhecer é porque morreu cedo. Isola. O que? Não, eu não acho injusto o meu nome aparecer

em cima e em letras maiores. Além de ser meu justo crédito, chama público, não posso ter falsa modéstia, sou mesmo muito conhecida.

ESCURO/MÚSOCA/TV/

O CASAL FELIZ

ELA: dentro do possível, vai tudo bem. Estamos aí, lutando.

ELE: A gente comprou um terreninho em Itatiaia... Apareçam lá no fim de semana para descansar, tomar umas batidinhas...

ELA: Juntamos uma graninha, apareceu um negócio bom e nós topamos. A última peça que fizemos tinha uma senhora mensagem...

ELE: Atingiu o público em cheio...

ELA: A casa lotou todas as noites. Muitos aplausos em cena aberta e a certeza que o público também prestigia textos que machucam mas falam as coisas. Unimos o útil ao agradável.

ELE: Conscientizamos e ganhamos dinheiro, que deu para comprar o sítio. O próprio cara que nos vendeu, que estava meio apertado, ficou como caseiro e a mulher dele, como cozinheira.

ELA: E como cozinha! Saíram da casa onde moravam e nós a adaptamos para nós. Era muito pitoresca, dava pena derrubar aquelas paredes.

ELE: E mandamos fazer para eles um cômodo de blocos de cimento, com banheirinho caipira, de buraco, mas bem limpinho. Um pouco afastado da nossa casa. A defesa da nossa privacidade, entende?

ELA: Agora conte o charme do lugar.

ELE: ia me esquecendo. Perto da cachoeira, fizemos uma sauna, coisa incrível para curar um porre!

ELA: Quando quiserem...

ELE: estamos às ordens.

ESCURO

A VOLTA DA VOZ OFF

Os dois dormem abraçados.

VOZ OFF: E agora, vai tudo bem?

ELE: (acorda e custa um pouco a responder)

VOZ OFF: Heim? E agora? Tudo bem?

ELE: Tudo bem. Levei umas porradas, mas tudo bem.

VOZ OFF: Tudo bem mesmo?

ELA: Nós aprendemos a devolver e também a dar porradas. E tudo bem.

VOZ: E entre vocês.

ELE: É... vamos indo, muita atividade, só nos encontramos praticamente um dia na semana e, assim mesmo, estamos sempre desmaiando de sono.

VOZ: Agora dá para fazer tudo?

ELES: Como assim tudo? Acho que dá, claro que dá... Dá para fazer tudo.

VOZ: Tudo, tudo? Dá para vocês falarem um pouco dos planos para o futuro? Novas realizações, novos sucessos?

ELA: Muitos planos, muitos compromissos, muitos convites, muita luta pela frente.

VOZ: Agora, por exemplo, o que é que vocês estão fazendo?

ELE: Muitos shows, conferências, palestras, recitais de poemas... Apareceu um negócio muito bom, convite oficial...

VOZ: Heim?

ELE: É, um convite oficial para a divulgação, seria uma espécie de catequese poética, nossos autores nas escolas. É um meio de aproveitar nosso nome, nossa imagem, para estimular a leitura de nossos autores.

VOZ: E quem escolhe os autores? Os trechos?

ELA: A secretaria, claro. Já vem tudo pronto. É só decorar, ensaiar e mandar ver. Afinal somos intérpretes.

VOZ: Convite ou ordem? Mais algum projeto?

ELE: E eu estou gravando uma série de comerciais, quer dizer, são mensagens educativas, patrocinadas por uma multinacional, sobre esportes, competições, um negócio com gente bonita, saudável, belas imagens do país.

ELA: É uma coisa que vai fazer qualquer um sentir orgulho do país em que vive.

VOZ: E vocês estão fazendo isso por livre e espontânea vontade, não?

ELES: Mas é claro.

ELE: E agora formamos nossa própria companhia e pretendemos montar, além de uma peça adulta, uma para adolescentes e uma para o público infantil. Para os adultos escolhemos nós mesmos, peças que tenham papéis que nos favoreçam.

VOZ: peças sobre qualquer assunto?

ELES: Será que não dá para notar que estamos em outra?

VOZ: Vocês têm certeza? Dá para recusar o convite oficial?

ELES: Não pentelha, não pentelha. Fique na sua que a gente chegou na nossa.

ESCURO/ MUDANÇA DE ILUMINAÇÃO/OS DOIS NUM PÓDIO/ APLAUSOS/DELÍRIO

O som lembra um delírio coletivo nazista, pessoas num estádio. Os dois estão com coroas de louros, taças etc.)

OS DOIS: Se és capaz de manter a calma

Quando todo mundo em redor perdeu e te culpa

Se és capaz de esperar sem te desesperares

Ou, enganado, não mentir ao mentiroso;

Se és capaz de sofrer a dor de ver mudadas

Em armadilhas as verdades que dissestes

Se és capaz de entre a plebe não te corromperes

E entre reis não perder a naturalidade,

Tua é a terra, com tudo que existe no mundo

E o que é ainda muito mais

És um homem, meu filho.

ESCURECE/CLAREIA/MÚSICA

VOZ: Contentes, realizados? É este, afinal, o futuro que perseguiram? Dever cumprido?

(Os dois desmancham a pose)

ELES: Não precisa mais correr?

VOZ: Não precisa mais correr?

ELES: Não sabemos mais a direção.

VOZ: Vocês, se pudessem, gostariam de fazer algum pedido?

OS DOIS: Um último pedido?

VOZ: Façam o pedido.

ELES: Eu queria o meu pai.

OUTRA VOZ (GRAVADA): Ouçam, crianças:

Seu pai morreu.

Dos seus velhos paletós

Vou lhes fazer casaquinhos

E vou lhes fazer calcinhas

Das suas calças velhas

Haverá nos bolsos coisas que ali colocava –

Algumas chaves e moedas

Recobertas de tabaco.

As moedas são de Dan

Para guardar nocofrinho

Com Anne ficam as chaves

Para um belo tilintar

A vida tem que seguir

Ainda que morram bons homens

Anne, venha tomar seu café

Dan, tome seu remédio, Dan

A vida tem que seguir

Eu só não me lembro por que.

ESCURO/MÚSICA

FIM

O PIVÔ (conto) ³

Elpídia “Curare” Deglinquetti e Alfeu Fedegoso conheceram-se no metrô Barra Funda, a caminho da Rodoviária, num dia de greve de ônibus urbanos, ela sonhando com as cascatas de Mauá e ele, evitando pensar no retorno a Roraima. O Tietê, o Tamanduateí e outros mortos e fedorentos cursos de água menos famosos tinham transbordado e o trânsito estava um “aquilo”. Elpídia puxou papo com Alfeu e acabou perguntando-lhe o nome. Ele, que parecia ter um problema de fala e emitia os ff de maneira estranha e ventosa, respondeu:

“Alfeu Fedegoso”.

Fedegoso não é coisa feia ou mal cheirosa e sim uma linda flor; mas que devia ser proibido usá-la como sobrenome de cidadãos como ele, isso devia. Quem estava perto riu pra valer. Alfeu ficou furioso, xingou e provocou mais riso ainda. Elpídia, segurando a gargalhada, silenciou as pessoas e consolou o pobre rapaz que acabou contando - alguns até se emocionaram - seu drama.

Auxiliar de enfermagem em Roraima, sempre detestou o próprio nome porque, desde pequeno, caçoavam dele na escola, na igreja, na rua e hoje em dia até no próprio trabalho. Médicos e até doentes chamam-no de Fefê, coitado, imitando o seu jeito de falar, aqueles sopros hilariantes dos ff.

“Troque de nome, Alfeu” - sugeriu Elpídia.

“Meu pai nem pode ouvir falar nisso, tenho o nome dele. E a desgraçada da minha mãe tem loucura por ele. Eu também tinha mas me desiludi.”

“Como assim?” perguntou Elpídia.

“Um dia eu te conto. Tenho tanto ódio daqueles dois que desejei que morressem!” E subitamente arrasado: “Vim a São Paulo para pedir perdão a Dom Paulo Evaristo mas ele é tão ocupado que eu desisti. Como eu não tinha o que fazer, fui rezar na Sé, quando eu saí, mal tinha andado um quarteirão, me puxaram para um culto, me exorcizaram e falaram para a platéia que tinha acontecido um milagre, que eu era mudo e estava falando! Daí me puseram um microfone na boca e me fizeram contar o nome para a multidão! Os crentes se acabaram de rir; um aleijado até caiu da cadeira de rodas! Saí de lá tão puto que perdi o rumo. Esta cidade é muito louca”.

O vagão inteiro fez coro:

“Muito louca!”

Elpídia, praticante fanática do bem, que foi e continua jovem hippie apesar da idade - por baixo, uns 50 - tentou um consolo:

“Alfeu, você precisava transar anjos, gnomos, cristais, incensos, terapia cromática, aromática, Santo Daime. Tenho uma receita ótima de bolo de maconha.”

Alfeu sorriu esquisito e ela estranhou. Quando o metrô parou na penúltima estação, o sorriso ainda não tinha abandonado a cara do moço de Roraima. Elpídia pensou:

“Esse moço está entrando em surto.”

No tranco da partida, Alfeu agarrou sua mão:

³ Publicado no extinto jornal Diário Popular. Cópia eletrônica fornecida pelo autor, s.d..

“Esqueça tudo que eu contei, é tudo mentira. Você é capaz de guardar para sempre um segredo seriíssimo?”

Um pouco incomodada porque, desde que recebera alta de uma terapia alternativa de regressão, se achava livre para falar o que bem entendesse quando e a quem bem entendesse, Elpídia perguntou:

“Tem que ser para sempre?”

“Tem. Se não for para sempre eu não posso contar.”

“É coisa grave?” perguntou Elpídia, imaginando coisas picantes ou doenças maléficas. “Se essa confissão lhe trazer alívio, Alfeu, conta rápido que a gente está quase chegando na Rodoviária.”

Nenhum dos dois desceu na rodoviária. O metrô foi até a última estação da linha, voltou, foi até o outro terminal. Ambos perderam seus ônibus porque a ansiedade de Alfeu somada à curiosidade de Elpídia foram mais fortes. Eis o que ela escutou.

“Houve um concurso na minha cidade promovido por uma academia de ginástica e eu fui considerado o homem mais bonito daquela terra.

“Mais que merecido”, comentou Elpídia, pois Alfeu, apesar dos sinais de hematomas nos olhos e os lábios um tanto inchados, era um rapaz atraente.

“Todas as moças queriam se entregar a mim e volta e meia eu era espancado pela rapaziada invejosa. Inveja é coisa que não falta naquele fim de mundo. Gente feia, despeitada ! “

Elpídia conseguiu suspirar e Alfeu continuou:

“Lá ninguém me compreende, eu não tenho com quem me abrir.”

“Não tem nem pelo menos um padre com quem você possa se confessar ?”

“Minha mãe não sai daquele confessionário e é meu pai quem limpa a sacristia e troca as roupas da santa quando tem procissão.”

Elpídia, apostando em história de amor contrariado, arriscou:

“Os pais dela são contra ? Ela não pertence à sua religião ?”

Ainda que escolada e doutrinada nas artes da compreensão e da modernidade, não deixou de se surpreender com o que ouviu:

“E.T.S. - só vou dizer as iniciais do nome porque ele me pediu para não para não comprometê-lo...”

“Ele ?”

“Pois essa é a minha cruz, o meu segredo; ele, Enenor Targino Sapopemba é sargento da PM.

“Da PM ? Só leio coisas horríveis a respeito dessa gente. Tinha que ser justo da PM, Alfeu?

“Acho que tinha, acho que o meu karma é atração que eu sinto pela barra pesada. Enenor me ameaçou de morte!”

“Então a coisa é gravíssima!”

Elpídia quase gritou, fazendo com que alguns passageiros ficassem mais atentos à conversa. Alfeu continuou:

“A gente se conheceu no dia concurso. Como ele era segurança, me protegeu dos bofes que me vaiaram e eu, em retribuição, o estimei para a academia; e de lá, todo santo dia a gente saía para tomar umas cervejas.” Alfeu deu uma pausa um pouco longa demais. “E um dia, na zona, a gente bebeu tanto que a nossa cabeça se abriu.”

Elpídia chegou a considerar que não estaria escutando direito:

“Como assim? E as mulheres? Pelo que eu entendi vocês estavam numa zona de mulheres?”

Alfeu parecia ignorar os ouvidos e olhos curiosos à volta dele e de Elpídia:

“Pois é, a gente não quis nem saber delas. Um começou a tocar o bíceps do outro e, nem sei como, eu fiz a cabeça dele e ele a minha.”

Elpídia controlou seu lado conservador prestes a emergir:

“Mas Alfeu, se vocês assumirem, esse amor poderá ser divino.”

Algumas pessoas riram abafado, outras se arrepiaram.

“Quem me dera! Enenor, nem bem tinha passado o efeito da bebida, vestiu a farda e me encheu de porrada.”

Elpídia psicologizou:

“É porque ele, não sabendo de sua porção mulher, se apavorou.”

Alfeu se alterou:

“Mas como assim? Enenor é muito macho, eu que o diga!”

“Calma, Alfeu, já não está mais aqui quem falou aquilo. Não estou duvidando da masculinidade do Eleonor mas eu assisti a uma palestra em que o psicólogo, um homem muito espiritualizado, explicou isso, o masculino e o feminino que habitam nossas zonas mais profundas. Você deve ter ficado passado, arrasado! Mas e daí?”

Para desespero de Elpídia, Alfeu aumentou o volume:

“Fiquei louco de amor, senti coisas que nunca tinha sentido antes e, quanto mais ele batia, mais o amor crescia.”

“Quem diria ? São tortuosos os caminhos desta vida. Mas e daí ?”

“Daí eu não tive mais sossego. Não dormia, não comia, o intestino travou e eu não ia mais ao banheiro ! E pior, não desgrudava o olho da guarita do quartel. Foi ali que eu conheci Fenemê, o pivô.”

“Espere”, falou Elpídia, mais versada em Zíbbia Gasparetto do que em Nélsom Rodrigues. “Vamos com calma. Fenemê não era um caminhão? E pivô não é aquele dente falso?”

Alfeu parecia prestes a perder a paciência.

“Fenemê era o apelido do Cabo Revoredo no quartel.”

“Mas pivô ainda é dente postiço?”

“Não se fala pivô quando alguém é o motivo da desavença, da encrenca...”

Elpídia completou espontaneamente:

“O pivô do crime ! Você matou Ilenor !”

“Enenor! Enenor! Vê se para de falar errado o nome dele? Não, eu não matei Enenor, eu juro, mas quase, de uma certa maneira, quase. Eu tinha lido numa revista o enredo de Romeu e Julieta e achado lindo. Um dia, roubei da bolsa de minha mãe uma grana - ela é a tesoureira da matriz - e ofereci a Enenor. Mal botou o dinheiro no bolso, eu propuz morrermos juntos, um duplo suicídio, ou, o que eu mais queria, que ele me matasse e se matasse em seguida. Uma carta anônima estava prontinha para a gente mandar à mulher dele confessando nosso amor e pedindo perdão pelo ato. Já tinha até sonhado com a fotografia no jornal, nós dois mortos, abraçados e, escrito bem grande:

“!!! CRIME PASSIONAL !!!”

“E ?”

“Ele me deu uma coronhada na boca que me quebrou um dente, este.”

Elpídia olhou e ele foi franco:

“Isto aqui é um pivô”

“Mas e o outro pivô, o Cabo Fenemê?”

Alfeu parecia mais alterado que o normal:

“Calma! Calma! Devagar com o andor que o santo é de barro!”

Ninguém mais descia quando o trem parava; e o número de espectadores da confissão só aumentava. Tinha mais gente interessada na indiscreta vida de Alfeu do que no próprio destino. Elpídia, diante dos olhares curiosos e maliciosos, falou no ouvido do rapaz:

“Não seria bom a gente descer para tomar um café?”

Alfeu virou um bicho:

“Tu tá com vergonha de mim, perua sacana?”

Quando Alfeu gritou “perua sacana” pela segunda vez, o trem parou, a porta se abriu e Elpídia escapou, sumindo na estação Sé. Ele tentou ir atrás mas os passageiros o seguraram. Jogado no chão, sentiu no peito a bota preta de um punk:

“Agora conta o resto, meu irmão. Ia se mandar justo na hora do bem bom? E essa história do pivô ? Qual é a do tal de Fenemê?”

Alfeu gritou:

“Não posso contar, tenho que levar esse segredo para o túmulo!”

O punk, inconformado, resolveu consultar o povo:

“Ele leva o segredo para o túmulo ou não leva? ”

A multidão respondeu:

“Não leva não! Conta! Conta! Conta!”

Alfeu se pôs de joelhos:

“Pai do céu, tenho mesmo que sofrer em silêncio?”

O punk foi mais claro que a turba:

“Conta, bicha, conta. Confessa que o Fenemê foi o pivô desse drama. Confessa senão tu vai ter que botar pivô na boca inteira e tu vai ser o homem mais feio da tua terra!”

Alfeu resistiu e não contou como passara a odiar Enenor. Desfalecendo sob a bota do punk, que novamente o derrubara, lembrou-se do dia anterior à sua vinda para São Paulo quando Enenor, flagrando-o com Fenemê no bar da zona, matou o colega de farda, rasgou seu lábio superior onde grudou a boca e deu um beijo sangrento que durou tempo récorde. O rasgo labial era o motivo daquele falar fanhoso que tantos risos provocava. Quem se ajoelhou para ver se ele ainda estava vivo, escutou:

“Espelho meu, espelho meu, existia lá no norte homem mais lindo do que eu?”

Alfeu não morreu, só desmaiou.

Quando o punk o largou para desembarcar na Estação Armênia, ele se levantou e foi atrás. Todo mundo viu ele tirar o dinheiro do bolso e oferecê-lo ao punk que aceitou sorrindo e parou para conversar.

Elpídia, escondida atrás de uma coluna, seguiu-os e não perdeu um detalhe: os dois entraram e saíram do banheiro fedorento, embarcaram de novo e desceram no Terminal Rodoviário, sempre seguidos por ela à distância. Na plataforma de embarque do ônibus com destino a Roraima, se despediram.

Disfarçada com óculos escuros, gorro e um grosso poncho andino, Elpídia escutou Alfeu, com os olhos semi cerrados de paixão, cantar fanho na orelha do punk:

“Eu quero grudar no teu corpo feito tatuagem....”

O Pivô (texto teatral) ⁴

O Pivô

UMA PEÇA DE

NAUM ALVES DE SOUZA

especialmente escrita para OS COMEDIANTES DA AURORA

LUIZA OLIVEIRA, MARINA LEME, RODRIGO SALAZAR, ROGÉRIO CURY, WALMIR PAVAM

PERSONAGENS

ELPÍDIA MANGABEIRA

FÊ, O DEPRIMIDO

ALFEU, O INTERIORANO

CRENTE 1

CRENTE 2

CEGA

PM

ASSALTANTE

DR. AGNUS DEI, DIRETOR DO CLUBE

D.MÓRSIA, SUA SECRETARIA

DONA MARICY, SUA ESPOSA

CHISPITA, CANDIDATA AO ESTRELATO

JAPONÊS, DONO DO BAR

JAPONESA, SUA ESPOSA

SEGURANÇA DO PALACIO DO GOVERNO

ZULU ZOMBRA, PRODUTOR ARGENTINO

AQUIROPITA STONE, UM TRAVESTI

REDIMILDES FLEISCHWURST, A CATARINENSE

FREIRINHA

SUPERIORA DO CONVENTO

NOVIÇA DO CONVENTO

DELEGADO

EDEMILDO, O PUNK

EDEMA, SUA IRMÃ

DENILMA, SUA MÃE

ENENOR, O AMANTE DE ALFEU

FENEMÊ, O PIVÔ

⁴ Peça encenada em 1997. Cópia eletrônica fornecida pelo autor, s.d.

(Elpídia ainda tem algo de hippie, parece pertencer aos anos 60 embora ache que não)

CENA 1

(Elpídia encontra um amigo depressivo)

ELPIDIA: Vamos comigo para Visconde de Mauá? Vou e não volto nunca mais.

FE: Não, acho que não.

ELPIDIA: Eu só vou no último ônibus.

FE: Muito tarde.

ELPIDIA: É que eu tenho um monte de coisa pra fazer antes.

FE: Muito tarde. É perigoso um desastre na Via Dutra. Melhor não ir.

ELPIDIA: Pense nas cachoeiras, no ar puro, numa comidinha honesta, vegetariana.

FE: Ninguém me convidou. Eu sinto um clima da turma.

ELPIDIA: Deixa disso, Fê.

FE: Comecei mal o ano, eu sinto uma energia negativa, uma vibração esquisita.

ELPIDIA: Deixa disso, Fê.

FE: Sei que vou atrapalhar. Prefiro ficar na minha. Não adianta eu ir porque nem vão notar a minha presença. Não sei o que há de errado comigo,.

ELPIDIA: Eu sei.

FE: Só desejo o bem de todos.

ELPIDIA: Ah, tá.

(Põe as mãos sobre a cabeça de Elpídia)

ELPIDIA: Que é que você está fazendo?

FE: Estou mentalizando você. Vou lhe enviar boas vibrações para o ano inteiro.

(Elpídia corre e bate na madeira três vezes) Vou me matar.

ELPIDIA: Se mata.

FE: Eu vou me matar.

ELPIDIA: Se mata.

FE: Eu vou me matar!

ELPIDIA: Estou por aqui de gente baixo astral. Esse menino tem cara de mal comido!

(Fê dá-se um tiro e Elpídia, chocada, foge)

ESCURO / LUZ

CENA 2

(Um rapaz aparentemente interiorano, vestido com certo escândalo, com roupas não muito bem feitas mas no grito da moda. Aos poucos surgem uns crentes que o abordam. Elpídia, que está andando, vê a cena e acompanha os acontecimentos. Alfeu fala de maneira sibilante)

CRENTE 1: Está perdido?

ALFEU: Mais ou menos. É que eu não sou daqui.

CRENTE 2: Aceitaria uma orientação?

ALFEU: Depende. Só estou matando o tempo passeando. Meu ônibus só parte lá pelas onze da noite.

CRENTE 1: O senhor vai para onde?

ALFEU: Para Roraima.

CRENTE 2: Deve ser muito longe.

ALFEU: Quase três dias de estrada.

CRENTE 1: Gostou da nossa cidade?

ALFEU: Mais ou menos. Não consegui o que eu queria mas tudo bem.

CRENTE 2: Existem meios muito fortes de se conseguir as coisas.

ALFEU: Eu vim para me confessar com o Cardeal Arcebispo da cidade.

CRENTES 1 E 2: Dom Paulo Evaristo?

ALFEU: Passei na catedral da Sé mas ele não estava lá.

CRENTE 1: Claro, claro que ele não estava lá.

CRENTE 2: É difícil ele ficar naquele lugar.

ALFEU: Vocês conhecem Dom Paulo? Será que dava para me conseguirem uma confissão com ele ainda hoje?

CRENTE 1: Por que falar com aquele homem?

ALFEU: Como assim?

CRENTE 2: Você pode falar direto com Deus.

ALFEU: Como assim? Eu preciso me confessar, é sério o meu problema.

CRENTE 1: Seríssimo.

ALFEU: Seríssimo?

CRENTE: O senhor fala esquisito.

DOIS CRENTES: É seríssimo.

CRENTE 2: Não é o senhor quem está falando.

CRENTE 1: Alguém está falando pelo senhor.

ALFEU: Como assim?

CRENTE 1: Um encosto.

CRENTE 2: Precisa exorcizar.

ALFEU: Estão falando sério?

CRENTES 1 E 2: Seríssimo.

CRENTE 1: Um caso de extrema gravidade.

CRENTE 2: Sua vida tem sido um sucesso?

ALFEU: Longe disso.

CRENTE 1: O senhor pecou muito, sr.....?

ALFEU: Alfeu. *(os dois seguram-se para não rir na cara de Alfeu)*

CRENTE 1: Alceu?

ALFEU: Alfeu. Alfeu Fedegoso.

ELPIDIA: *(Afastada deles, ri)* Alfeu Fedegoso ? Que nome! Não deviam por um nome desses numa pessoa. Deus que me perdoe pela risada mas ele fala tão engraçado! *(imita Alfeu e ri sozinha)* Alfeu Fedegoso! Deus que me perdoe!

CRENTE 2: Responda: o senhor leva uma vida de pecados e vícios?

ALFEU: Mais ou menos.

CRENTE 1: Mais ou menos?

ALFEU: Mais ou menos mais.

CRENTES: Xô! Venha conosco.

ALFEU: Eu não vou perder meu ônibus?

CRENTE 1: O que é mais importante? Perder um ônibus ou a própria alma?

CRENTES: Aleluia!

ALFEU: Eu não sei.

CRENTE 1: Nós sabemos. Venha conosco.

CRENTE 2: Não vos arrependereis, irmão.

ALFEU: Bom...Pelo sim, pelo não...*(cada crente dá um braço a Alfeu, cercando-o)* É a maldição do pivô!

CRENTES: Que pivô?

CEGA E ELPIDIA: Pivô?

ALFEU: Estamos indo para onde?

CRENTES 1 E 2: Para a salvação. *(beijam-no)*

CENA 3

(Elpídia e a cega estão num ponto de ônibus. Troveja)

ELPIDIA: Que coisa mais esquisita! A senhora viu?

CEGA: Não, né?.

(Elpídia estranha, fica irritada e resolve ler seu livro de anjos)

ELPIDIA: O ônibus está demorando, a senhora não acha?

CEGA: O Tietê transbordou.

ELPIDIA: Só com aquela chuvinha que caiu agora há pouco?

CEGA: Ouvi no rádio que o trânsito está um inferno. Vai ter blackout. Bem feito.

ELPIDIA: O que é que eu faço? Se for de táxi posso ser estuprada.

CEGA: Pode ser.

ELPIDIA: Sou uma presa fácil. Ainda se o motorista fosse um bonitão, que valesse a pena... Mas eu nunca tenho sorte, só pego bagulho.

CEGA: Eu não. *(respira estranho, com tesão)*

ELPIDIA: Credo! Vou mentalizar meu anjo da guarda. *(fecha os olhos)*

(Um homem, o assaltante, aproxima-se; tem na mão uma prancheta. Tenta roubar a cega mas ela o impede. Aproxima-se de Elpídia)

ASSALTANTE: A senhora tem um minutinho do seu tempo para gastar comigo?

ELPIDIA: Eu estou com um pouquinho de pressa. Como esse ônibus nunca chega, vou a pé mesmo. *(sai andando, seguida pelo assaltante e a cega)*

ASSALTANTE: É só para responder um questionário. Seu nome?

ELPIDIA: Elpídia, me batizaram com o nome da minha avó. Elpídia Mangabeira.

ASSALTANTE: Elpídia, que nome estranho.

ELPIDIA: Enquanto meus pais eram caretas eu achava normal mas muita gente achava esquisito. Minha primeira professora disse que era horroroso, na frente de todo mundo.

ASSALTANTE: Sua mãe não reclamou?

ELPIDIA: Minha mãe era meio desligada e quando eu contei ela nem ligou. E o meu pai era mais desligado que ela. Depois eu soube que nem foram eles que me registraram.

ASSALTANTE: Nome do pai?

ELPIDIA: Fernando.

ASSALTANTE: Da mãe?

ELPIDIA: Ruth. Os dois, de uma hora para outra ficaram cabeludos, se encheram de colares, pulseiras, brincos. E tem mais: me pediram para não chamá-los mais de pai e mãe.

ASSALTANTE: Como assim?

ELPIDIA: Ele virou Sidarta.

ASSALTANTE: E ela?

ELPIDIA: Brisa. PODE? No começo foi horrível. Nosso cardápio mudou de Coca-Cola, chiclê de bola, milk-shake, para leite de soja, arroz integral, bardana, açúcar mascavo, cevada.

ASSALTANTE: E você?

ELPIDIA: Daí, aproveitei e também troquei de nome, virei Marijuana.

ASSALTANTE: Marijuana? *(faz mímica de "fuminho" e Elpídia concorda)*

ELPIDIA: Marijuana Joplin. No começo foi uma encrenca mas peitei a encrenca e o preconceito e fiquei igual a meus pais.

ASSALTANTE: Ainda estão vivos?

ELPIDIA: Pode até ser, se não embarcaram no rabo de nenhum cometa... Nossa casa cheirava incenso e fumo. Você sabe. Eu já estava bem crescadinha quando os dois se mandaram. Cada um embarcou numa seita.

ASSALTANTE: E você ficou sozinha no mundo?

ELPIDIA: Enjoei de ser hippie e fui morar com a minha avó que era uma pessoa normal, muito legal. Quando ela morreu eu entendi que Marijuana não era nome de gente, era viagem minha na cola da loucura de meus pais.

ASSALTANTE: Então a vovó também morreu? É tão triste ser sozinha no mundo, não é mesmo?

ELPIDIA: Mudei muito. Hoje, estou sozinha mas em paz comigo mesma e me orgulho de assinar (toma a prancheta para assinar)

(A cega passa a mão na prancheta)

CEGA: Marijuana Joplin.

ELPIDIA: (retomando a prancheta, vendo o ato falho e assinando) *Elpídia Mangabeira*, nome de gente normal. Meu projeto de vida, no momento, é ser normal, cada vez mais normal. Aspiro a uma existência normal. Você tem cara de normal. *(aponta a cega)* Ela, não.

ASSALTANTE: Você podia me dizer as horas?

ELPIDIA: Não uso relógio.

CEGA: Eu gosto.

ASSALTANTE: Nem desses baratinhos?

ELPIDIA: Sou contra usar relógios, não suporto nada que me oprima.

CEGA: Eu gosto.

ASSALTANTE: Como assim? Vai me dizer que não gostaria de ter um Rolex? Custa uma baba.

ELPIDIA: Não me interessa mais por esse tipo de coisa, me libertei de tudo que representa consumo, graças a Deus.

ASSALTANTE: A senhora não gosta de grana?

ELPIDIA: Sabe o que é ? Não é que eu não goste. Estou até precisando... Vou para Visconde de Mauá.

Esta cidade está muito carregada, você não sente?

ASSALTANTE: Quer dizer que a senhora vai viajar?

ELPIDIA: Hoje, se Deus quiser.

ASSALTANTE: Quem viaja tem que levar algum.

ELPIDIA: Alguzinho precisa porque ninguém dá nada de graça.

ASSALTANTE: Eu que o diga.

ELPIDIA: Diga sinceramente, do fundo da sua alma: você ainda agüenta por muito tempo esta neurose urbana? As pessoas andam muito agressivas, há muito baixo astral.

ASSALTANTE: Tem dia que é melhor que o outro, depende...

ELPIDIA: Não agüento mais tanta poluição, tanto crime...

(O assaltante espeta Elpídia com um estilete)

ASSALTANTE: Sem grito, tia, sem grito, numa boa. Eu vou pegar umas coisinhas na sua bolsa e a tia não grita senão eu furo, certo?

ELPIDIA: Leva tudo, vou fazer o que? Leva, pode levar. Leva só o dinheiro, deixa os documentos.

ASSALTANTE: *(mexendo na bolsa)* Só tem mixaria, tia.

ELPIDIA: Dá para você não me chamar de tia que me irrita?

ASSALTANTE: Quer que eu chame do que? Tia ainda é melhor que coroa. Eu não gosto de faltar com o respeito com gente de idade. *(pegando o pouco dinheiro)* Tá mal heim tia? Tá pior que eu. Fica com esse troco senão a senhora não volta pra casa. Pô, não estou dando sorte. Só peguei velha duranga hoje. É bom a senhora meter mais grana nesse saco pra depois não ficar reclamando da violência. Tem gente olhando. Finja que é minha namorada. Olhe para mim, nos meus olhos. *(Elpídia, apavorada, obedece)* Eu gosto de você mas não posso mais suportar os teus abusos. *(Continua segurando Elpídia e falando mais alto)* Não posso mais suportar teus abusos!

(D.Mórsia, passando, escuta a última frase do assaltante. Segue. O assaltante vasculha de novo a bolsa de Elpídia. Mórsia tenta comentar com a cega)

D.MORSIA: A SENHORA VIU?

CEGA: Não, né?

D.MORSIA: Antipática! *(sai)*

ELPIDIA: *(para a platéia)* Paguei tão caro aquele curso de anjos! Desta vez ele tem de me proteger senão eu vou pedir meu dinheiro de volta! Meu anjo da guarda... *(prossegue rezando uma oraçãozinha inaudível. Inesperadamente a cega dá um sorriso e se manifesta, agredindo o assaltante com o guarda-chuva)*

CEGA: Tarado! Ateu! Herege! Anti Cristo!

(Elpídia reconhece a ação do anjo. Sorri e ergue os braços para o céu)

ELPIDIA: Obrigada, meu anjo. *(Tenta ajoelhar-se mas a mulher a impede)*

CEGA: Não vos prostreis diante de mim! *(carinhosa)* Não sou Deus, ó ovelha desgarrada!

(enlouquecendo) Não sou Deus, ó velha desgarrada! *(louca)* Não sou Deus ó ovelha desgraçada! Vaca louca!

ELPIDIA: Credo! Eu só queria agradecer.

(A cega persegue Elpídia, encurralando-a. Tenta matá-la com a bengala)

CEGA: Abri vosso coração, pecadora! Arrependei-vos, entregai-vos!

ELPIDIA: Credo! Que foi que eu fiz?

(Começa a tropejar. A cega solta Elpídia e decide enfrentar o céu)

CEGA: Xô, Satanás, xô! Eu nada temo. Quem não deve, não teme!

(Aparece um belo PM e Elpídia se apavora)

ELPIDIA: Não tenho nada a declarar, é um direito que eu tenho. Não falo uma palavra se não estiver acompanhada de meu advogado. Eu vi na televisão o que vocês fazem. Não tenho nada a declarar!

(apontando a cega que continua a esbravejar contra o céu) Foi ela.

PM: Calma, moça, calma. *(para a cega)* A senhora está perdida?

CEGA: *(agarra o PM)* Fui uma perdida mas agora me encontrei.

PM: Algum problema, minha senhora?

CEGA: Um anjo celestial! Chegou a minha hora!

PM: Vamos comigo. Vou levar a senhora ao paraíso.

ELPIDIA: *(agarrando o PM)* Eu é que fui assaltada !

CEGA: Onde é o Paraíso ?

(O PM aponta uma saída)

PM: É ali, ó. *(avança em Elpídia)* Dê graças a Deus por ainda estar viva. *(agride Elpídia com violência, derrubando-a)*

ELPIDIA: Credo! Quanta agressividade!

(Passa D. Morsia novamente)

MORSIA: Agressividade?! Santinha do pau oco!

PM: Isso mesmo! *(sai)*

MORSIA: Eu ouvi muito bem aquele rapaz reclamar dos seus abusos. Foi por isso que ele correu de você.

Coitado, deve ser um trabalhador do comércio. Homem nasceu para ser enganado! *(sai)*

ELPIDIA: Credo! Quanta brutalidade!

LUZ BAIXA E SOBE

CENA 4

(Agnus Dei Rodrigues, diretor-presidente de decrépito clube tradicional dos Jardins, prensa a secretária, Dona Mór시아, que tem nas mãos uns gomos de tangerina ponkan que continuará a comer durante a cena)

DR. AGNUS DEI: Comecei por baixo, D.Mór시아, como a senhora está agora.

D. MORSIA: Eu adoro, Dr. Agnus.

DR. AGNUS DEI: Tem gente que não leva a sério meu diploma, D.Mór시아.

D. MORSIA: O senhor é advogado formado, Dr. Agnus.

DR. AGNUS DEI: Por correspondência, D. Mór시아. Minha mulher não perde oportunidade de me jogar isso na cara.

D. MORSIA: Deixa eu dar um lustro nesse anel de grau. *(Solta um bafo e lustra o anel)* Acho lindo!

Advogado sem anel não é advogado.

DR. AGNUS DEI: Minha mulher acha cafona. Foi minha mãe quem me deu, com o dinheiro que ganhava no jogo de bicho, coitada. Me educou às custas daqueles joguinhos.

D. MORSIA: Acho essa história tão triste, Dr. Agnus. Não sei como D. Maricy tem coragem...

DR. AGNUS DEI: Meu casamento foi por interesse, puro interesse.

D. MORSIA: Sem um pinga de amor.

DR. AGNUS DEI: Nem desejo. E tivemos oito filhas horríveis! *(mostra o*

D. MORSIA: Como D. Maricy. Ai, Dr. Agnus, me desculpe!

DR. AGNUS: Quem fala a verdade não merece castigo.

D. MORSIA: Oito filhas sem desejo! Que contrariedade!

DR. AGNUS: Que cruz, D. Mór시아!

D. MORSIA: O senhor é tão cheio de vida, Dr. Agnus Dei! *(D.Mór시아 está com a saia erguida)*

DR. AGNUS: Cubra já essa imundícia!

D. MORSIA: Acho o seu nome tão lindo, Dr. Agnus! Que quer dizer?

DR. AGNUS: Cordeiro de Deus. Ecce Agnus Dei qui tirat peccatus mundi. Eis o Cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo.

(Agarra Mór시아 com violência e obriga-a a ficar de joelhos quando tocam a campainha. Os dois se afastam e adotam atitudes profissionais. Estão acostumados à situação)

D. MORSIA E DR. AGNUS DEI: Pode ser ela.

(Entra Elpidia e não vê ninguém)

ELPIDIA: Oi, tem alguém aí?

(D. Mór시아 aparece e mede-a da cabeça aos pés. Dr. Agnus, de longe, finge que não a vê)

D. MORSIA: Posso ser útil em alguma coisa? Parece que eu conheço a senhora de algum lugar. De onde?

ELPIDIA: Nem imagino. Eu passei aqui por causa do anúncio do presépio vivo.

DR. AGNUS DEI: Ah, por causa do presépio vivo. A senhora tem alguma experiência anterior como atriz, dona....???

ELPIDIA: Elpídia, Elpídia Mangabeira.

D.MORSIA: Que nome!

DR. AGNUS DEI: A senhora trouxe currículo? *(Elpídia estende-lhe um envelope. Dr. Agnus abre, dele tira uns papéis que passa a d. Mór시아)* Por favor, D. Mór시아, leia em voz alta.

D. MORSIA: Segundo grau completo, formada em Pedagogia. Hummm, todo mundo é. Aulas de dança clássica, afro, jazz, sapateado, expressão corporal. Huuummm. Técnica circense, clown.

ELPIDIA: *(falando a pronúncia correta)* “Claun”. Quer dizer palhaço. Já encontrei o meu.

MORSIA: Nem precisava fazer curso. *(Dr. Agnus Dei e Mór시아 riem da piadinha. Elpídia tenta retrucar mas Mór시아 altera a voz)* Trabalhou como coro em Medéia, foi louca em Marat-Sade e fez o papel de uma régua na peça infantil didática.

ELPIDIA: “Niemeyer também foi criança”. Não foi indicada para prêmio por pura injustiça, só porque Niemeyer era comunista. No segundo ato eu fazia um compasso, por causa da minha experiência em dança. Eu não tive tempo de por isso no currículo.

D.MORSIA: Então ponha agora.

(Enquanto d.Mór시아 sai, Dr. Agnus entra e agarra Elpídia)

DR. AGNUS DEI: E a sua experiência religiosa, D. Elpídia ?

ELPIDIA: Eu sou muito mística.

DR.AGNUS: Sou tarado por mulher mística. *(D.Mór시아 vê a cena e enlouquece de ciúmes; tenta cortar os pulsos. Dr. Agnus a esbofeteia)* Vagabunda!

D. MORSIA: *(avançando em Elpídia)* O Dr. Agnus não está aqui para perder tempo com você, D. Elpídia. Estamos selecionando artistas para um presépio vivo, um tema sacro, percebe?

ELPIDIA: Agora eu entendi. No interior eu cantava de Verônica em procissão de Sexta-feira Santa.

(canta)

(Mór시아 não contém o riso)

MORSIA: Se é uma cantora, há de saber mugir, Dr. Agnus Dei!

DR.AGNUS DEI: O papel da vaca do presépio é seu, Elpídia.

(Mór시아 estende-lhe o contrato)

ELPIDIA: Eu preferia fazer Nossa Senhora. Ou Maria Goretti.

D. MORSIA: Assine este contrato. Rapidinho que nem o Dr. Agnus Dei nem eu temos tempo a perder, dona.

(Elpídia, com dificuldade assina.)

ELPIDIA: E o salário?

D.MORSIA: Não me crie caso porque tem umas quarenta artistas disputando essa vaga, não é, Dr. Agnus Dei? Fernanda Montenegro, Natália do Vale, Yoná Magalhães, Glória Meneses, Cláudia Raia, Maria Mercedes, estão todas se matando por este papel. Vá andando e só apareça aqui no domingo à tarde para o ensaio. Limpa, senão os sócios do clube reclamam do cheiro.

ELPIDIA: Credo !

D. MORSIA: *(Vai até o Dr. Agnus Dei cochichar alguma coisa. Ele passa-lhe a mão na bunda. Mór시아 vê que Elpídia ainda está esperando)* Vamos andando?

(Mal o homem sai, o Dr. Agnus dá um beijo nos lábios de Mór시아. Elpídia xereta e vê.)

DR. AGNUS DEI: Lábios perfumados. Lábios de mel. Mel com menta.

D. MORSIA: Ainda dá para sentir o gostinho de pastilha Valda?

(Novo e longo beijo. D. Maricy, a esposa do Dr. Agnus Dei se aproxima e pergunta a Elpídia)

D. MARICY: Tem alguém na sala fazendo teste para o presépio?

ELPIDIA: Só tem uma mocinha muito engraçadinha lá dentro. A senhora pode entrar que não atrapalha.

(D. Maricy entra e o casal leva um susto. D. Mór시아 tenta ajeitar a calcinha e Dr. Agnus, a braguilha)

D. MARICY: Agnus, que são esses fiapos de ponkan presos nas próteses dentárias de Dona Mór시아? Eu não durmo para cuidar do Agnus e você come o lanche que eu mesma preparei?

D. MORSIA: Foi sem querer, D. Maricy.

D. MARICY: Sabe que o Agnus tem 4 pontes de safena ? Aposto que, escondido de mim, você entope o Agnus de cochinhas, croquetes, toda essa porcariada frita, gordurosa, com que a senhora costuma se empanturrar!

DR. AGNUS: Ela me empanturra mesmo, Maricyzinha.

D. MARICY: Não engorda de ruim!

D.MORSIA: Vou desmaiar.

D.MARICY: Antes do desmaio, vá escovar esses dentes horrorosos! Este clube é freqüentado por gente fina, bem nascida, que vomita se vir uma coisa dessas!

(D.Mór시아 joga-se no chão)

ELPIDIA: É tudo fingimento.

(Mór시아, já sentindo o gostinho do olho da rua, sai chorando. Dr.Agnus Dei dá um bafo e um lustro no anel)

DR. AGNUS DEI: Eu nunca trocaria a minha Maricyzinha por essa magrela. Mulher mais seca !

D. MARICY: Eu também sou seca, sempre fui seca.

(Elpídia entra na sala)

ELPIDIA: Seca de regime e desgosto, dona.

DR. AGNUS DEI: Fora daqui!

D. MARICY: Não ! Fique, eu estou mandando. *(Tira da bolsa uma faca elegante e afiada e encostou-a na braguilha do marido)* Na festa dos funcionários, continue a fingir que me ama.

DR.AGNUS: Tá bom.

(D.Maricy belisca-lhe a bochecha com tamanha violência que lhe afeta um dente. Agnus sai torcendo-se de dor)

ELPIDIA: *(aplaudindo)* Bravo, madame, bravíssimo!

(Dr. Agnus Dei sai)

D. MARICY: Se eu puder ajudar em alguma coisa, querida...

ELPIDIA: Elpídia.

D.MARICY: Meu nome é Maricy. *(não se contém)* Elpídia...engraçadinho o seu nome.

ELPIDIA: A senhora me dá uma carona, D. Maricy ? Eu estava mesmo precisando conversar com alguém, pedir uns conselhos. Vou sumir desta cidade para sempre. Sei que a minha felicidade e a minha realização estão em outro lugar. Sumo ainda hoje, se Deus quiser!

D. MARICY: Você vai viajar?

ELPIDIA: Se Deus quiser. Pena que não saiu nada do tal do presépio. Eu estava contando com um adiantamento para comprar arroz integral, açúcar mascavo, mel, para levar ao pessoal da comunidade. Estou precisando sair daqui para me purificar, sabe?

D. MARICY: Você não gosta de São Paulo?

ELPIDIA: Sabe o que é? Não é que eu não goste. Acho que encerrei uma fase, eu sinto isso. Estou precisando sair para respirar ar puro. Vou para Visconde de Mauá. Esta cidade está muito carregada. A senhora não sente uma tonelada de chumbo na cabeça?

D. MARICY: Não. Você vai tomar um drinque comigo.

ELPIDIA: Faz tanto tempo que eu não bebo, D. Maricy.

D. MARICY: A gente toma uma coisinha leve.

LUZ BAIXA E SOBE

CENA 5

(Forma-se um bar. Os donos são japoneses. Elpídia e D. Maricy sentam-se. O japonês se aproxima para anotar os pedidos)

D. MARICY: Escolha, Elpídia, estou convidando.

ELPIDIA: Talvez um suquinho.

JAPONÊS: Mamão, manga, mangaba, jaca, acerola, laranja, graviola, abio, cenoura com laranja, limão, melancia, pitanga, carambola.

ELPIDIA: Tem alguma coisa que não seja ácida?

JAPONÊS: Só tem essas frutas.

D. MARICY: Você não repara se eu tomar alguma coisa mais forte, não é, Elpídia? Estou precisando. Tem dia que eu fico louca. Hoje, por exemplo. Estou segurando dentro de mim uma assassina de alta periculosidade.

ELPIDIA: É mesmo ? Peça alguma coisa para a senhora se acalmar. *(para o japonês)* O senhor tem chá de camomila ?

D. MARICY: *(alterada)* Me faz um rabo de galo duplo. Rápido. E para ela uma cerveja. Grande.

JAPONÊS: Nós não vendemos bebida alcóolica forte. Só cerveja.

D. MARICY: Não quero saber. Pago o dobro. Se vire. Traga o rabo de galo ou eu mando comprar este lugar e boto você e a família pra catar papel na rua.

(O japonês anota e sai correndo)

ELPIDIA: Mas D. Maricy...Faz tempo que eu não bebo.

D. MARICY: Não gosto de beber sozinha. Nem de ser contrariada.

ELPIDIA: Posso pedir para ele trazer sem gelo pelo menos?

D. MARICY: Cerveja quente parece mijo.

ELPIDIA: Credo! Que palavra pesada!

D. MARICY: Quando eu fico louca eu subo nas tamancas. Esqueço que eu sou fina. Japonesa, traga a cerveja sem gelo, em temperatura de “xixi”. Nunca vi ninguém tomar cerveja quente no Brasil.

ELPIDIA: É que eu canto, coisa gelada me faz mal para a voz. A senhora está bem?

D. MARICY: Estou ótima, já tinha tomado uns goles antes de sair de casa. Até ver meu marido se engordurando com aquela mulher eu estava me segurando (*Derruba a mesa e Elpídia pula longe*) O que é que você canta

ELPIDIA: Comecei como Verônica de procissão mas agora canto canções folclóricas, místicas, sobre a natureza, as flores, a vida, a morte, canções de protesto. A senhora conhece a Joan Baez?

D. MARICY: Não. (*gritando*) Está demorando esse rabo de galo!

JAPONESA: Ele foi comprar no vizinho.

D. MARICY: Onde mora esse vizinho? Na Liberdade, no Jabaquara?

ELPIDIA: É simpático este barzinho, a senhora não acha?

D. MARICY: Não. Esse rabo de galo vem ou não vem? E a cerveja dela? Está esquentando no micro-ondas, japonesa? Não fica me olhando com essa cara que eu não estou achando a menor graça. (*a japonesa ri , nervosa*) Está rindo do que? Da minha desgraça?

(*O japonês chega com as bebidas. D. Maricy toma de cara a metade de um copo enorme. Elpídia toma um golinho e faz careta*)

ELPIDIA: Seja o que Deus quiser.

D. MARICY: Não converse agora que eu estou pensando na vingança.

ELPIDIA: (à parte) Ela vai se fuder!

(*Elpídia, nervosa, entorna. Ficam um bom tempo bebendo. Elpídia dá uma gargalhada. D. Maricy chora*)

D. MARICY: Você está rindo de mim.

ELPIDIA: (*muito bêbada*) Sabia que a senhora é uma peça? Pensei que fosse passar a faca no negócio do seu marido. Ia sair no Jornal Nacional, que nem aquela americana que cortou o negócio do marido, jogou longe, daí ele achou e costuraram de novo no lugar. (*Dona Maricy continua chorando*) A senhora é completamente louca. (*gritando*) Japonês, providencia mais um rabo de galo pra velha que ela enxuga legal. E me traz uma cerveja geladinha que esta aqui está como ela disse, parece um mijo! (*O japonês e a mulher se atropelam para preparar as bebidas. Brigam, estapeiam-se. Elpídia passa forte a mão nas roupas*) Roupa preta é um castigo. Gruda pelo de gato, suja. É horrível mas eu adoro. (*Os japoneses trazem as bebidas e voltam brigando*) É isso aí! O clima entre vocês não está legal. Paz e amor! Xô, baixo astral, xô!

D. MARICY: Pensei que você estivesse de luto. Você me parece uma pessoa muito triste.

ELPIDIA: Eu? A senhora está muito enganada. Já fui Miss Simpatia no meu clube.

D. MARICY: Fui Miss Modéstia.

ELPIDIA: Modéstia? Pra isso a senhora não leva o menor jeito. (*Olha para os japoneses que estão apavorados*) Mixo este barzinho ! Vocês deste lado da cidade têm uma metidez! Pensam que é só aqui que tem barzinho, é? Lá em Santana está cheio de barzinho chique agora. A grana lá está correndo solta,

o que é que vocês estão pensando ? “As juventudes” do meu bairro só está usando roupa de grife agora. Conheço uma garota que até já desfilou no Mulheres em Desfile. Japonês, eu vou mijar.

JAPONÊS: Olha o papel. *(dá-lhe um rolo de papel higiênico)*

D. MARICY: Japonesa, eu sou tão sozinha!

ELPIDIA: Eu, não. Tristeza em mim não encontra lugar para se instalar. Sou a maior freguesa de farmácia. Compro tanto remédio que acabo nem usando. Outro dia, fui arrumar uma gaveta, escuta essa, japonesa, eu fui arrumar uma gaveta e encontrei uns calmantes que venceram em 70, na Copa do Mundo! Brasil!

D. MARICY: Eu não vivo sem calmante.

ELPIDIA: Agora eu só tomo Gardenal. Consegui várias receitas e comprei 10 caixas!

D. MARICY: Pra que tanto? Quer se matar? Se quiser, não tenho nada contra. Dou a maior força.

ELPIDIA: Sem essa! É que eu preciso tomar três vezes por dia senão eu tenho ataque. Sofro de ataques. *(toma um goleço de cerveja)* Ninguém precisa ficar apavorado porque cerveja não faz mal. Meu médico sabe que eu tomo de vez em quando.

D. MARICY: Você disse que não bebia.

ELPIDIA: Há duas Elpídias dentro de mim. Uma bebe e a outra não bebe. Entendeu? Japonês, você faz Caipifruit?

JAPONÊS: Que é Caipifruit?

ELPIDIA: Caipirinha de fruta, homem. Nunca ouviu falar? É aquela argentina gringa metida do barzinho da Voluntários da Pátria, é ela que sabe fazer. Eu pedi a receita mas a desgraçada não dá.

D. MARICY: Não dá para você pedir pra ela a receita? Gostaria de mandar fazer para o aniversário dos meus netinhos. Eles gostam de uma bebidinha. Quando eram pequeninhos eu mandava a babá por sempre uma cachacinha na mamadeira deles. Ficavam meio tontinhos e se acalmavam rapidinho, sabe? Pede a receita pra gringa, Elpídia.

ELPIDIA: Ela não dá, não adianta insistir.

D. MARICY: Você está com má vontade.

ELPIDIA: Ela não dá, eu já disse.

D. MARICY: Por que?

ELPIDIA: Por que outro dia eu tomei uma no balcão e tive um ataque. Caipifruit faz mal, dá ataque.

JAPONESA: E cerveja?

D. MARICY E ELPIDIA: Cerveja, não. *(debruça sobre a mesa e adormece)*

D. MARICY: Ela está bêbada. Me traz a saideira, japonês. *(Abre a bolsa, vira. Cai sobre a mesa um monte de dinheiro)* Eu pago o que você quiser.

LUZ BAIXA E SOBE

CENA 6

(D. Maricy e Elpídia, bêbadas, caminham)

ELPIDIA: D. Maricy, a senhora sabe onde é o palácio do Covas?

D. MARICY: Acho que fica no cemitério da Consolação.

ELPIDIA: A senhora está bêbada, D. Maricy. Eu preciso passar no Palácio do Governo.

D.MARICY: É que você falou em covas, Elpídia. O Palácio do Mário acho que fica ali, ó.

(D. Maricy sai e Elpídia dirige-se ao segurança. Antes dela Zulu Zombra adianta-se e tenta colar um cartaz na parede. O segurança não permite)

SEGURANÇA: É proibido.

ELPIDIA: *(ao segurança)* Parece que eu conheço o senhor de algum lugar.

SEGURANÇA: Se você tem amor à vida, esqueça.

ELPIDIA: *(ao segurança)* O senhor sabe a hora em que o governador sai do palácio?

SEGURANÇA: Tem dia que ele vem, tem dia que ele não vem. Tem gente que trabalha aqui que só vem quando é dia de pagamento.

ELPIDIA: Hoje o governador veio ao palácio?

SEGURANÇA: Eu não sei se ele veio hoje porque eu peguei o serviço às 11, porque eu tive que passar no ambulatório para fazer curativo porque estou com o traseiro cheio de furúnculos. Não posso nem sentar que espreme e esguicha longe. *(Elpídia faz careta)*

Eu não posso ficar conversando senão o chefe da segurança me chama a atenção.

ELPIDIA: Onde é que dão informações?

SEGURANÇA: Eu já expliquei que eu não posso falar mas é só lá dentro e eu não posso deixar vocês entrarem porque sem consultar a recepcionista pelo interfone eu não tenho autorização para deixar entrar ninguém que eu não conheço.

ZULU ZOMBRA: Use o interfone então.

SEGURANÇA: Está com defeito.

ZULU ZOMBRA: Quando vão consertar?

SEGURANÇA: Quando aprovarem a verba.

ZULU ZOMBRA: Quando vão aprovar?

SEGURANÇA: Nunca. Este governador só gosta de cortar verba.

ELPIDIA: Se a gente falar com ele, quem sabe muda de idéia?

SEGURANÇA: O interfone está quebrado.

(Um vistoso travesti observa a cena. Elpídia e Zulu se afastam inconformados. O segurança continua sua ronda. O travesti fala ao segurança)

AQUIROPITA: Deixa eles entrarem que eu dou pra você.

SEGURANÇA: Dá o que?

AQUIROPITA: Você não entendeu mesmo o que eu falei, bacanão?

SEGURANÇA: Agora eu sou evangélico.

AQUIROPITA: Então você não quer que eu te dê?

SEGURANÇA: O que?

AQUIROPITA: *(cínica)* Uns conselhos, gato.

SEGURANÇA: Não preciso dos teus conselhos.

AQUIROPITA: Quer então uma mandioca nesse rabo?

SEGURANÇA: Isso é desacato de autoridade!

AQUIROPITA: Pô, do jeito que a coisa vai esses evangélicos vão acabar com a alegria deste mundo!

SEGURANÇA: Eu te desço o cacete!

AQUIROPITA: Desce, desce, covarde. Aposto que trabalhava no Carandiru e tomou parte no massacre.

Cuidado que tem gente te filmando.

ELPIDIA: Você é homem ou mulher?

AQUIROPITA: Você decide.

SEGURANÇA: Traveco safado.

AQUIROPITA: Com todo o respeito, traveco é a mãe. Sou Aquiropita Stone, metade igreja, metade Sharon. Um pézinho no céu e outro no inferno. Quer que eu dê um escândalo aqui na porta do palácio, segurança? Posso te comprometer, heim? Você sabe que eu posso.

(O segurança disfarça e fica imóvel. Às vezes se movimenta)

ZULU: Você é artista, Aquiropita?

AQUIROPITA: Nasci para bailar.

ZULU: E onde você baila?

AQUIROPITA: Nas ruas e camas desta loucura de cidade.

ELPIDIA: Bravo, Aquiropita! Linda, maravilhosa

AQUIROPITA: *(abraça Elpidia; tira um anel do dedo e colocando no dedo da nova amiga e posa para a "câmera" de Zulu)* Rachada, com defeito, mas tem um coração de ouro, dá pra sentir.

(Zulu continua "filmando". Aquiropita aproxima-se do segurança e pega seu pau)

SEGURANÇA: Pô, aqui não. Depois do plantão a gente conversa.

AQUIROPITA: Não posso ver homem fardado que eu me acabo. *(volta à companhia de Elpidia)*

(Zulu volta para perto delas. Aquiropita tasca-lhe um beijo)

AQUIROPITA: Vou andando. *(para o segurança)* Babaca! Ainda hei de te ver na capa do Notícias Populares, com a boca cheia de formiga. Babaca! Me liga? *(sai)*

SEGURANÇA: Guardei teu cartão.

ZULU ZOMBRA: Tem cu na historia!

AQUIROPITA: Tinha.

ELPIDIA: Não me leve a mal, mas o senhor é paraguaio?

ZULU ZOMBRA: *(furioso)* Sou argentino mas estou no Brasil há vinte anos. Me considero brasileiro.

ELPIDIA: É difícil perder o sotaque, não é mesmo?

ZULU ZOMBRA: Agora eu não falo direito nem espanhol nem português.

ELPIDIA: Olé!

ZULU: Olé!

ELPIDIA: Só sei falar isso em espanhol.

ZULU: A senhora fala de um jeito expressivo.

ELPIDIA: É que eu tenho alma de artista.

ZULU ZOMBRA: A arte me corre nas veias. Eu sou um artista.

ELPIDIA: O senhor já fez alguma coisa que eu possa ter visto?

ZULU ZOMBRA: Pode ser, pode ser. Faço um pouco de tudo. Tudo é arte. Fui produtor de teatro infantil. Você deve ter visto Piu Piu e Frajola no rabo do cometa Harley-Davison! Não? E A Pantera Cor de Rosa Marciana contra os Três Porquinhos?

ELPIDIA: Conheço assim... de ouvir falar. Eu quase não vejo teatro para crianças.

SEGURANÇA: Criança enche o saco.

ZULU ZOMBRA: Cavalheiro? Dirigi shows eróticos também.

SEGURANÇA: Legal.

ELPIDIA: Em boates?

ZULU ZOMBRA: Em boates, teatros, saunas mistas, saunas gays...

ELPIDIA: Em saunas gays tem show?

SEGURANÇA: Tem, ô! Mo legal!

(Elpídia e Zulu olham para ele)

ZULU ZOMBRA: Em todo lugar tem show, a vida é um show. Tudo é show. O impeachment do Collor, os milagres da Universal, da Renascer, tudo é show. O enterro do Frei Damião, a matança do Carandiru, o espancamento de Diadema, o índio em chamas, tudo é show! Toda CPI é show. Tudo é show, tem público para tudo. Público é público, arte é arte. Tudo tem que ter amor, delicadeza, paixão.

ELPIDIA: Tem gosto para tudo.

ZULU ZOMBRA: E eu sei disso. Me dediquei também a um gênero teatral preciosíssimo que eu chamo de neo-evangélico que hoje em dia também atrai muita audiência.

SEGURANÇA: Já assisti lá na igreja uns teatrinhos com esses baratos de Jesus.

ZULU ZOMBRA: Cavalheiro? Faço um certo apelo erótico mas tem sempre um fim altamente moral.

ELPIDIA: Tenho certas restrições a coisas fortes.

ZULU ZOMBRA: Tem gosto pra tudo neste mundo, graças a Deus.

ELPIDIA: Você poderia dizer o nome de alguma peça dessa série religiosa?

ZULU ZOMBRA: Encenamos com muito sucesso Herodes, o pedófilo.

ELPIDIA: Pedófilo é quem cuida de unha encravada?

ZULU ZOMBRA: Não, pedófilo é quem gosta de criancinhas.

SEGURANÇA: Criança enche o saco.

ZULU ZOMBRA: Com licença, cavalheiro? *(para Elpídia)* O imperador, na intimidade gostava de fazer sexo com criancinhas.

ELPIDIA: Que horror!

ZULU ZOMBRA: Tem gosto pra tudo neste mundo, senhora. Herodes, rejeitado por uma delas, ordenou o famosíssimo massacre dos inocentes! Muita crueldade, realismo!

SEGURANÇA: Devia ser barra essa!

(Zulu e Elpídia olham-se, irritados)

ZULU ZOMBRA: Mostrava todos os desvios sexuais conhecidos e outros que eu inventei para aprimorar a história. Grande sucesso!

ELPIDIA: É?

ZULU: Era. Até a polícia e o bispo crente se meterem! Eu apresentava os dramas no circo. Os PM e os crentes botaram fogo no meu circo. Fiquei endividado até a alma.

ELPIDIA: Tenho pavor de crentes.

ZULU: Eu também.

ELPIDIA: Qual é mesmo a sua graça?

ZULU ZOMBRA: Zulu Zombra, com Z de Zorro. Um seu criado, às ordens. Eu vou contar uma coisa a vocês: *(Aquiota está deprimida e Elpídia estende-lhe a mão. Os três passeiam)*

ELPIDIA: Aquiopita!

ZULU ZOMBRA: eu já tinha desistido de lutar por financiamento ou patrocínio quando vi uma foto do Governador do Estado num out-door da campanha política.

ELPIDIA: Como assim? O Mário Covas?

ZULU ZOMBRA: Quando vi a cara do homem, pensei: ele não dá apoio à cultura porque ninguém apresenta um projeto à sua altura! Covas! Quem nasceu com tal sobrenome só pode gostar de história de assombração! Criarei para ele O Teatro do Terror! *(Zulu, Elpídia e Aquiopita começam a brincar e provocam o segurança)*

SEGURANÇA: Vamos parar com essa viadagem senão eu desço o cacete! *(repete várias vezes durante a brincadeira. Aquiopita o provoca e ele a prende.)* Teje presa!

(Aproveitando que Zulu e Elpídia fingem nada perceber, Aquiopita e o Segurança saem para transar. Elpídia e Zulu riem)

ZULU: É por esse motivo que eu estou aqui, tentando agarrar o governador para que me ajude a tornar realidade esta brilhante idéia.

(Elpídia aplaude)

ELPIDIA: Grande idéia!

ZULU ZOMBRA: Com a força da fé um sonho pode tornar-se realidade. Podemos formar aqui mesmo uma sociedade. Em Hollywood, no passado, Charles Chaplin, Mary Pickford e Douglas Fairbanks fundaram a United Artists! Quem quer ser meu sócio?

(Quando Elpídia vai levantar a mão, o segurança se antecipa)

SEGURANÇA: Eu quero.

ZULU: E você?

ELPIDIA: Sabe o que é? Se eu não correr, não pego nem o último ônibus para Visconde de Mauá.

ZULU: Que lástima!

ELPIDIA: Boa sorte, fé, Zulu, você tem garra, há de conseguir!

ZULU: Que lástima!

SEGURANÇA: *(convidando Zulu para entrar no Palácio)* Vamos tomar um café com o Mário.

(Zulu e o segurança desaparecem. Quando está para sair, Elpídia encontra-se com Aquiopita cuja boca está sangrando)

ELPIDIA: Aquiopita!

(As duas sentam-se e Elpídia abraça Aquiopita)

LUZ BAIXA E SOBE

CENA 7

(Passa um homem pelado, correndo. Elpidia assusta-se e corre. Chispita a agarra)

ELPIDIA: Outro assalto? Hoje é o meu dia. Eu não devia ter saído de casa. Só tenho a roupa do corpo e garanto que não serve em você. E a sua roupa é melhor que a minha. Onde já se viu uma garota como você assaltando! Deve ser para comprar drogas. O mundo está perdido. Esta cidade não tem mais jeito.

CHISPITA: Mas moça...

ELPIDIA: Está me gozando ainda por cima? Olha o respeito, garota. O outro me chamou de tia, você me chama de moça! No mínimo são da mesma quadrilha!

CHISPITA: Que quadrilha? Eu me agarrei na senhora porque tinha uns tarados me perseguindo.

ELPIDIA: Tarados? Aonde?

CHISPITA: Acho que fugiram quando viram a senhora. Queriam pegar no meu peito.

ELPIDIA: Você tem alguma coisa meio esquisita.

CHISPITA: Não é a primeira pessoa que me fala isso. A senhora fala igual à minha mãe. Enquanto não me descobrirem, eu não sossego.

ELPIDIA: Parece que eu te conheço de algum lugar.

CHISPITA: Antes fosse eu quem a senhora está pensando que eu sou.

ELPIDIA: Quem é você? Ou quem você não é?

CHISPITA: A Chispita.

ELPIDIA: Chispita! É mesmo! Ficou igual! Mas por que está mostrando os seios na rua? Nem fica bem fazer isso perto do dia de Finados, Chispita.

CHISPITA: Para mim, todo dia é dia. Eu não me chamo Chispita. Só imito ela. Meu nome é Leiny Nelly, y no fim dos dois nomes e ll no Nelly.

ELPIDIA: Sua mãe não fica preocupada com o que você faz?

CHISPITA: Pelo que ela conta, eu dou trabalho desde os 3 anos de idade.

ELPIDIA: Que precocidade!

CHISPITA: Eu estou puta, muito puta!

ELPIDIA: Credo!

CHISPITA: Credo por que? Você leu sobre a Sheila Pavão?

ELPIDIA: Quem é Sheila Pavão, meu Deus?

CHISPITA: Não me finja que não conhece aquela desgraçada! Saiu em todos os jornais! A gente era colega de classe. Se ela conseguiu, por que eu não posso conseguir? Heim, me explica, por que? Que mal eu fiz para ser tão infeliz?

ELPIDIA: Calma, Chispita, calma, todo mundo está olhando.

CHISPITA: Eu já lhe disse que meu nome é Leiny Nelly, Leiny Nelly, Leiny Nelly! Chispita não existe, é pura imitação. Sou boa em imitações, todo mundo gosta lá na baixada do Glicério. Imito ela, o Ferrugem, a Narjara Tureta, as crianças do Castelo Ratimbum, a Mara, a Xuxa, a Angélica, Esqueceram de mim, Gasparzinho.

ELPIDIA: Quanta coisa!

CHISPITA: Mas se a Sheila Pavão ficar famosa, eu juro que ela eu não imito, não imito! Sheila Pavão, você não se chama Sheila Pavão, que eu sei. Aparecida Alves, Aparecida Alves, Aparecida Alves, você era a primeira da chamada! Se eu te encontrar com a Glória Pires, eu viro a cara, finjo que não te conheço.

ELPIDIA: Que mal eu fiz? Com licença?

CHISPITA: Com licença uma ova! Vai ficar comigo e me ouvir! Apesar da crueldade do destino, estou disposta abalar o mundo para virar artista de novela.

ELPIDIA: Cuidado com o que faz Leiny, você é meio louquinha e tudo pode acabar muito mal.

CHISPITA: Quando eu quero uma coisa, eu consigo. Comprei 5 envelopes grandes e em cada um coloquei uma cópia autenticada do documento que diz que eu sei imitar todo mundo. Mande uma foto assim, de Chispita...

ELPIDIA: Que me parece ser o seu grande personagem...

CHISPITA: ... e uma fita cassette com a gravação, eu imitando a dubladora da novela.

ELPIDIA: E onde é que você arranja dinheiro para fazer tudo isso?

CHISPITA: Precisando, eu roubo dinheiro da bolsa da minha mãe. Se ela não tiver, eu faço uns favores para o escrivão de um cartório ali do centro e ele me paga.

ELPIDIA: Que tipo de favores você faz? Datilografia? Carimba coisas pra ele?

CHISPITA: Vamos mudar de assunto?

ELPIDIA: Você me parece tão perdida na vida! Quem te aconselha essas coisas?

CHISPITA; Minha cartomante. Ela que me ditou esta carta

(Entrega um papel a Elpídia que lê)

ELPIDIA: *(lendo)* “Caros produtores, diretores e colegas da classe artística: Tenho 15 anos, tipo mignon, o busto desenvolvido

CHISPITA: 110 centímetros ! Mas “pareço” 10 anos quando me fantasio. Nasci artista, todo mundo fala.

ELPIDIA: *(lendo)* Eu não gosto de incomodar mas vocês podem me arranjar o endereço da Chispita?

Como assim? Não entendi, Leiny.

CHISPITA: Estou pedindo o endereço da verdadeira Chispita, eu não sei o nome dela de verdade. Se eu bater na porta dela e mostrar a minha imitação, ela há de me apresentar a um produtor e eu hei de vencer em Hollywood!

ELPIDIA: Eu acho que a Chispita mora no México.

CHISPITA: Eu quero vencer em Hollywood. Eu assisti à festa do Oscar.

ELPIDIA: O mundo enlouqueceu!

CHISPITA: Tenho muita confiança em Nossa Senhora de Aparecida, na Igreja Renascer, em Mãe Lazineira... Estou juntando dinheiro para fazer uma consulta com Mãe Dinah.

ELPIDIA: Não gaste seu dinheiro a toa, Leiny.

CHISPITA: Eu gasto meu dinheiro onde eu quiser, dona. E mais: se acontecer comigo o que aconteceu com a minha mãe, eu me mato e ponho a culpa no mundo!

ELPIDIA: Aconteceu alguma coisa grave com a mamãe? Ela morreu?

CHISPITA: Que nada. Continua viva e enchendo o meu saco. É que ela também tem jeito pra artista.

ELPIDIA: Que família!

CHISPITA: Quando passou a novela Carrossel a primeira vez, mamãe, que era professora municipal e ganhava uma miséria, se ofereceu para substituir a Dona Maria Helena quando a mestra faltasse ou tirasse licença.

ELPIDIA: Vocês estão confundido a novela com a vida real.

CHISPITA: Tem alguma diferença? A coitada escreveu mais de trezentas cartas e ninguém respondeu.

ELPIDIA: Que família!

CHISPITA: Conto com a ajuda do céu e de gente como a senhora.

ELPIDIA: Que é que eu tenho com isso?

CHISPITA: Tudo. Mal posso esperar pelo dia da minha felicidade. Ou da minha morte! Já comecei a greve de fome e escolhi o prédio de onde vou me atirar: o Edifício Itália.

ELPIDIA: Meu pai do céu!

CHISPITA: Pelo menos nessa hora, quero contar com todos os jornais, todas as rádios, todas as televisões, olhando só para mim.

ELPIDIA: E se te confundirem com a Sheila, Leiny?

CHISPITA: Para não me confundirem com a vagabunda da Sheila, vou estar vestida como a imortal Chispita!

ELPIDIA: Estou exausta!

CHISPITA: Você também? Eu não sei por que ninguém me agüenta. Eu só quero aparecer, aparecer! Tem alguma coisa de errado em eu querer aparecer?

ELPIDIA: Eu aprendi que a gente deve ter sempre uma boa palavra para o próximo. Um dois três *(conta baixinho)*dez.

CHISPITA: Tem alguma coisa errada em eu querer aparecer?

ELPIDIA: *(continuando)* Que a gente não deve falar sem pensar. Um dois três *(conta baixinho)*dez.

CHISPITA: Heim? Pode ter alguma coisa de errado no simples fato de eu querer aparecer?

ELPIDIA: *(continuando)* Que diante de uma dificuldade a gente deve pensar que existem pessoas com problemas ainda maiores. Um dois três *(conta baixinho)*dez.

CHISPITA: Que há de mal? Eu quero aparecer! Eu só quero aparecer!

ELPIDIA: Sabe, garota ? Você me encheu tanto que se precisar eu te empurro do Edifício Itália, dentro do Tietê, debaixo de um trator, do alto de todas aquelas torres da Avenida Paulista!

CHISPITA: Credo, que mulher rancorosa! Eu só preciso de amor!

ELPIDIA: Eu também! Cuidado comigo!

(Elpídia vai agredi-la)

CHISPITA: Que mulher rancorosa! Eu só preciso de amor. Amor e uma chance!

(Chispita desaparece. Elpídia está lívida) ELPIDIA: Esta cidade está me enlouquecendo. Visconde de Mauá está cada vez mais longe.

LUZ BAIXA E SOBE

CENA 8

(Uma mulherona agarra Elpídia pelo pescoço)

REDIMILDES: Lembra de mim?

ELPIDIA: Não.

REDIMILDES: Olhe bem na minha cara, sua desmemoriada.

ELPIDIA: Não! Redimildes!

REDIMILDES: Redimildes Fleischwurst!

ELPIDIA: *(para a platéia)* Conheci Redimildes há muitos anos, quando trabalhei no departamento de pessoal de uma importadora de bacalhau do Belenzinho.

FLASHBACK

Um escritório

REDIMILDES: Quero falar com a dona.

ELPIDIA: Que dona?

REDIMILDES: A sua dona. Estou a fim de trabalhar.

ELPIDIA: Entendi. Tem que falar com dona Elpídia.

REDIMILDES: Chama ela.

ELPIDIA: Dona Elpídia está em horário de almoço.

REDIMILDES: Às 9 da manhã?

ELPIDIA: É...

REDIMILDES: Se não quiser perder uns dentes, chama a dona Elpídia. *(repete várias vezes. Agarra Elpídia e ameaça socá-la)*

ELPIDIA: *(para Redimildes)* Você está me matando ! Eu sou D. Elpídia, D. Elpídia, D. Elpídia *(para o público)* Era uma moça forte, sacudida. *(para Redimildes)* O seu nome, por favor?

REDIMILDES: Redimildes Fleischwurtz. *(estende uma carteira de trabalho)* Sou descendente de alemão.

ELPIDIA: Religião, Redimildes?

REDIMILDES: Nasci na fé luterana.

ELPIDIA: Onde?

REDIMILDES: Numa colônia alemã, perto de Blumenau.

ELPIDIA: Você deve gostar muito de salsicha, batata, chucrute, chope. *(finge brindar)* Prost!

REDIMILDES: Não tenho vocação para levar desaforos para casa.

ELPIDIA: Eu estava só brincando. Por que você veio para São Paulo?

REDIMILDES: Para vencer.

ELPIDIA: Experiências anteriores?

REDIMILDES: Fui faxineira, soldadora, maçariqueira, telefonista, consultora de cheque, cobradora de ônibus, chefe de mesa de bingo.

ELPIDIA: Quanta coisa! Uma pessoa com muitas qualidades! *(folheia a carteira do trabalho)* Você não parou muito tempo em cada emprego.

REDIMILDES: Briguei em todos os lugares onde trabalhei. Sou forte.

ELPIDIA: Foi despedida sempre por justa causa?

REDIMILDES: Era o que diziam.

ELPIDIA: Dona Redimildes, eu lamento dizer que, no momento, como a empresa passa por uma fase difícil de corte de pessoal...

REDIMILDES: *(Arregaçando as mangas para esmurrar Elpídia)* A senhora está querendo dizer que não vai me empregar? *(agarra Elpídia)* Heim?

ELPIDIA: Acabei de me lembrar. Está vago o cargo de chefe da segurança. Você sabe atirar?

REDIMILDES: Não preciso de revólver. Assine a minha carteira, anda.

ELPIDIA: *(para a platéia)* No terceiro dia de trabalho, só porque o homem não tinha crachá, Redimildes arrebitou o parabrisa do carro do patrão com um murro e fraturou o maxilar do motorista. Quando o patrão disse quem era ela respondeu:

REDIMILDES: Se você é o patrão eu sou o Rambo.

ELPIDIA: Ela abriu a porta de trás, entrou no carro e espancou o patrão, a esposa do patrão e duas filhas banguelas. Acionaram um alarme, a polícia chegou e eu e Redimildes

ELPIDIA E REDIMILDES: Fomos parar no olho da rua.

REDIMILDES: Tem alguma coisa de errado comigo. Vou pular do Viaduto do Chá.

(passa a freirinha)

ELPIDIA: *(para a platéia)* Estávamos chorando no olho da rua quando passou a freirinha.

FREIRINHA: Santinho! Santinho! Medalhinha! Medalhinha! Velas para altares, aniversários, cemitérios! Fitinhas! Correntinhas! Que Nossa Senhora vos proteja e o Anjo da Guarda não saia do vosso lado.

REDIMILDES: A sua carinha de felicidade me irrita, me dá vontade de te dar umas bolachas mas...

ELPIDIA: *(escandalizada)* Redimildes?! Não pode insultar uma freira desse jeito.

FREIRINHA: Nem sempre eu tive este semblante de paz.

REDIMILDES: Eu te vejo mais como sonsa, nega.

FREIRINHA: Engano seu, querida. Demorei, penei, erre, ralei, me perdi mas me encontrei. Cada um tem o seu caminho. Fique com este cartão. É do nosso convento. Fiquem com Deus. *(sai)*

(de fora, gritam)

TRANSEUNTES: Sapatão!

REDIMILDES: Sapatão é a mãe!

ELPIDIA: O preconceito é uma coisa horrível.

REDIMILDES: Por acaso você está sugerindo que eu sou sapatão? Eu não sou sapatão!

ELPIDIA: Já não está mais aqui quem estava te defendendo, Redimildes.

REDIMILDES: Defendendo... Vou dar uma espiada nesse convento. Quem sabe eu nasci certa mas na religião errada?

ELPIDIA: Quem sabe? *(para a platéia)* Eu acompanhei Redimildes ao convento. Ela imaginava virar freira no ato.

(No convento, a madre superiora entrevista Redimildes. Elpídia fica um pouco distante)

REDIMILDES: Quero ser freira. *(apresenta documentos)* RG e Carteira de Trabalho. Me arranja um hábito, me descola um terço e um livrinho de reza que eu quero começar agora.

SUPERIORA e ELPÍDIA: (sorrisos)

REDIMILDES: A senhora está rindo do que? Eu tenho cara de palhaça?

ELPÍDIA: Imagina, Redimildes.

SUPERIORA: Estou rindo de sua inocência, de sua extrema ingenuidade, filhinha. Esses documentos e apenas a sua vontade não são suficientes para uma pessoa se tornar esposa de Jesus.

REDIMILDES: Eu não vim aqui a fim de me casar com ninguém, muito menos com Jesus Cristo. Que coisa mais esquisita!

SUPERIORA: Se você quer mesmo abraçar o sacerdócio, filhinha, terá que provar que tem vocação.

ELPÍDIA: Pense bem, Redimildes.

SUPERIORA: Você quer mesmo, filhinha?

REDIMILDES: Vai ser minha última tentativa.

SUPERIORA: Por quatro anos você demonstrará sua humildade fazendo faxina, filhinha. Aviso que é tarefa pesada: privada, esgoto, bueiro, essas coisas, filhinha. E depois dos serviços, rezas, muitas rezas.

REDIMILDES: Se é assim...

ELPÍDIA: Pense bem, Redimildes.

SUPERIORA: Bico calado! A conversa ainda não chegou na cozinha.

ELPÍDIA: Credo, que estupidez!

SUPERIORA: Fora daqui!

(Elpídia sai voando)

REDIMILDES: Senti firmeza, madre. Quanto eu vou ganhar?

SUPERIORA: Tudo que ganhamos é para a glória de nossa missão, filhinha.

(Elpídia fala de fora)

ELPIDIA: Cilada, Redimildes, cilada!

SUPERIORA: O Diabo entrou no corpo dela!

REDIMILDES: *(para a platéia)* Durante quatro anos fiz faxina pesada e rezei; fui de madrugada ao Ceasa, cozinhei as compras e rezei; cultivei a horta e rezei; fui motorista e mecânica da Kombi do convento e rezei; quebrei galhos como pedreira, encanadora, eletricista e continuei rezando. Fui enlouquecendo. *(Noviça e freirinha, com ferimentos, curativos, braços enfaixados ou engessados, reclamam com a superiora diante de Redimildes)*

NOVIÇA 1: Irmã Redimildes atacou a gente na hora da meditação, Madre.

SUPERIORA: Houve algum motivo?

REDIMILDES: Só chamei elas de biscates vagabundas. *(as duas batem na própria boca e levam tapas na cara, da superiora)*

FREIRINHA E NOVIÇA: Obrigada.

SUPERIORA: O problema foi apenas com vocês duas?

NOVIÇA 1: Há dez irmãzinhas na enfermaria, em estado gravíssimo, impossibilitadas de orar, jejuar e cantar no coro.

SUPERIORA: Como assim?

FREIRINHA: Braços e pernas quebradas, maxilares deslocados, orelhas arrancadas, olhos furados e fraturas cranianas.

SUPERIORA: Estou farta, Redimildes. Você não sente nenhuma compaixão de suas irmãs na fé?

REDIMILDES: Não. Deviam apanhar mais.

SUPERIORA: Só Deus é juiz. Como castigo, você será enviada para uma aldeia de pescadores numa ilha selvagem do litoral de São Paulo. Se recusar, cometerá pecado mortal.

(Saem Redimildes, a Superiora e as noviças. Aparece Elpídia)

LUZ EM ELPIDIA

ELPIDIA: *(para a platéia)* Antes de partir, Redimildes me telefonou e contou tudo sobre o convento.

Fiquei anos sem notícias dela. E agora, para minha desgraça, não é que a gente se encontrou de novo?

FIM DO FLASHBACK

REDIMILDES: Voltei para me vingar. Aquela velha madre superiora já está assando o traseiro no inferno!

ELPIDIA: Você assassinou a Superiora?

REDIMILDES: Nada a declarar.

ELPIDIA: Mas a freirinha ainda está viva?

REDIMILDES: Nada a declarar mas estou esperando por ela.

ELPIDIA: Você vai matá-la, Redimildes?

REDIMILDES: Nada a declarar.

ELPIDIA: Entendi. Vou ter que presenciar tudo?

REDIMILDES: Nada a declarar mas vai ter que ver tudinho e me ajudar. Para a cretina pra comprar aqueles bagulhinhos que ela vende. Se der bandeira, já sabe. Não suma que eu te descubro nem que seja no inferno.

ELPIDIA: Pode ficar tranqüila, Redimildes.

(Redimildes se esconde. A freirinha se aproxima)

FREIRINHA: Santinhos, santinhos! Terços, missais! Santinhos! Velas, medalhinhas!

ELPIDIA: Quero dez santinhos, dez velas, dez medalhinhas, dez terços, dez missais e dez qualquer coisa que a senhora tiver para vender, freirinha.

FREIRINHA: Deus ouviu minhas preces e colocou você no caminho da minha santa missão.

(Redimildes, disfarçada de mendiga, agarra a freirinha)

REDIMILDES: Uma esmolinha pelo amor de Deus?

FREIRINHA: Que Deus vos mate a fome e o frio.

REDIMILDES: Sua miserável, muquirana, mijona, filha de uma boa puta!

FREIRINHA: Redimildes!

REDIMILDES: Voltei para me vingar, desgraçada! *(Amarra a freirinha. Arranca-lhe o hábito, deixando-a de calcinha e sutiã)* Lembra de mim, desgraçada, falsa, sonsa, unha de fome, puxa-saco! Pula do viaduto, pula, safada. *(Empurra-a para a borda)* Está vendo o chão lá embaixo? É lá que fica o seu inferno, santinha!

ELPIDIA: Ela pode morrer, Redimildes.

REDIMILDES: Bicho ruim não morre. Elpídia, vai andando. *(Elpídia sai)* Sabe onde fica o inferno, trem ruim?

FREIRINHA: Não faço idéia.

REDIMILDES: É aqui mesmo.

(pega a bolsa da freira e dela tira maços de dólares)

FREIRINHA: Não leve as esmolas dos pobres.

REDIMILDES: Eu mesma vou distribuir para eles.

(pega o dinheiro, joga-o para o alto e sai gargalhando)

FREIRINHA: A grana, a grana! Me soltem! A grana!

(Elpídia aproxima-se da freira pendurada)

ELPIDIA: Posso ser útil em alguma coisa?

FREIRINHA: Junte a minha grana, desgraçada, senão os pobres vão roubar tudo!

ELPIDIA: Você nem parece uma freira, uma religiosa, uma irmã de caridade.

FREIRINHA: Me solte que eu não posso perder essa grana. Eu ia depositar tudo na minha poupança.

ELPIDIA: Dane-se. Avarenta, usurária!

(A freira, amarrada, de quatro, tenta pegar o dinheiro com a boca. Entra Dom Ariosto que desamarra a freirinha)

FREIRINHA: O senhor me salvou! Agora eu acredito em milagres. *(Desesperadamente, começa a recolher o dinheiro. Dom Ariosto, também. A freirinha saca uma arma da bolsa)* Mãos ao alto! Nem um movimento, que eu atiro.

DOM ARIOSTO: Pelo sangue da Virgem e do Infante!

FREIRINHA: Não toque na grana! *(Recolhe tudo e sai correndo)*

CENA 9

(Dom Ariosto se recompõe, dá um estranho sorriso, ajoelha-se, reza em silêncio e deita-se em forma de cruz, como os religiosos são ordenados. Elpídia se aproxima)

ELPIDIA: Esta cidade está muito louca. Eu preciso chegar em Visconde de Mauá, Maromba, Maringá, qualquer coisa serve, menos São Paulo. Nesta cidade eu só quebro a minha cara. *(Vendo Dom Ariosto naquela posição, fica preocupada)* O senhor está se sentindo mal ? *(Dom Ariosto levanta-se)* Posso ajudá-lo?

DOM ARIOSTO: Obrigado, eu estou muito bem.

ELPIDIA: Que bom! É raro hoje em dia encontrar alguém nesta cidade que se sinta bem. Eu estou tão mal!

DOM ARIOSTO: Você gostaria de se abrir comigo?

ELPIDIA: Pode ser. Acho até que estou precisando. Desde que eu acordei só falei com maluco. É até um alívio encontrar uma pessoa normal como o senhor. Estou louca para ser normal, viver como e com gente normal. Qual é a sua graça?

DOM ARIOSTO: Dom Ariosto.

ELPIDIA: O meu é Elpídia. Gozado o seu nome. Dom Ariosto?

DOM ARIOSTO: Dom é um dom. Você é de São Paulo mesmo?

ELPIDIA: Nasci na Vila Madalena, de pais hippies, tios hippies, primos hippies.

DOM ARIOSTO: Eu nunca fui hippie.

ELPIDIA: Dá pra ver.

DOM ARIOSTO: Minha mãe era santa

ELPIDIA: Santa?

DOM ARIOSTO: E virgem.

ELPIDIA: *(acha estranho mas continua)* Virgem? Para ser sincera, não posso dizer o mesmo da minha, nem de mim.

DOM ARIOSTO: Quase ninguém é perfeito.

ELPIDIA: Concorde. Quando me enchi de ser hippie, comecei a andar com uma gente que cantava, rezava, tomava umas coisas ficava doida, dançava, tinha visões.

DOM ARIOSTO: Visões? Teve alguma com o retorno de São Sebastião, ressurgindo do mar?

ELPIDIA: Pode até ser, tive tantas.

DOM ARIOSTO: Continue, Dona Elpídia.

ELPIDIA: Só sei que vendi a minha lojinha de incenso e comprei um terreno no Acre, perto do céu do Mapiá. Já ouviu falar?

DOM ARIOSTO: Pode ser o reino perdido.

ELPIDIA: Que reino?

DOM ARIOSTO: Depois eu revelo. Que grande encontro! Como era o reino?

ELPIDIA: Que reino?

DOM ARIOSTO: O lugar onde a senhora morou. É o meu jeito de falar. Continue.

ELPIDIA: Só tinha cobra, onça, mosquito e uma gente que falava uma língua que eu não entendia.

DOM ARIOSTO: Meus súditos. *(Cai de joelhos e começa entrar em transe)* Prometo governar com justiça na paz e na guerra, nos momentos de alegria e aflição, até que a morte nos separe. Prometo e juro, papai do céu, não contar mentiras, não falar palavrão nem tomar sorvete na frente de menino pobre. Juro beber todo o leite da mamadeira e ir dormir cedo quando a mamãe mandar. Juro que nunca me utilizarei do cargo para corromper os costumes ou...

ELPIDIA: Dom Ariosto, o senhor está ensaiando alguma pecinha de teatro? Quer que eu acompanhe o texto para o senhor não errar?

(Dom Ariosto abre uma mala, dela tira um manto, uma espada e uma coroa. Elpídia estranha. Ele entrega-lhe a coroa e o manto e se ajoelha, segurando a espada)

DOM ARIOSTO: Deposite sobre meus ombros o manto sagrado. *(Elpídia, com medo, obedece)* Eleve a coroa. *(Ela obedece. Ele reza ou jura)* Agora, a coroação. *(Elpídia obedece. Quando vai colocar a coroa, ele a interrompe. Tira da bolsa uma peruca feminina enorme e coloca-a)* Pronto, estou pronta para a coroação. *(Elpídia coroa-o e fica muda)* Sabeis diante de quem vos encontrais?

ELPIDIA: Não faço idéia.

DOM ARIOSTO: Da Rainha de Sabá.

(Elpídia sai gritando)

ELPIDIA: Outro maluco? Por que, meu Deus? Por que essas coisas têm que acontecer justo comigo?

CENA 10

(Elpídia anda, a luz muda e surgem os sons do terminal rodoviário. Senta-se em algum lugar e canta)

ELPIDIA: Era uma garota que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones. *(falando)* Não sei como eu ainda não virei uma assassina em série!

(Edemildo, um punk ou skinhead senta-se ao seu lado. Ela fica com medo e afasta-se um pouco.

Edemildo beija repetidas vezes uma foto do Papa João Paulo II. Elpidia olha, achando estranho)

EDEMILDO: Porra!

ELPIDIA: Cuidado com o palavreado, por favor?

EDEMILDO: que foi que eu falei, pô?

ELPIDIA: Foi quase isso.

EDEMILDO: A tia tem algum problema comigo? Tá invocada? Eu tava falando sozinho, caramba. Não posso nem falar sozinho? Sempre tem alguém invocando comigo, pô! *(beija a foto do Papa)* A senhora não viu a minha mãe? Que cara é essa de ué? Já chegou o busão de Peruíbe? É neste terminal que ele chega, não é? Ou será que é no Tietê? Heim? E daí? A senhora viu a minha mãe?

ELPIDIA: Você tem mãe?

EDEMILDO: Se ela não chegar logo eu quebro esta porra desta estação. *(beija a foto do Papa)*

ELPIDIA: Posso ver essa foto?

EDEMILDO: Cuidado que ela é autografada.

ELPIDIA: Onde você arranhou?

EDEMILDO: Escrevi para Roma, mandei um selo e um dia chegou o retrato do bacana.

ELPIDIA: Você é religioso?

EDEMILDO: Eu não era mas me amarrei nesse cara quando vi que ele gostava de beijar o chão toda vez que chegava em algum lugar. Esse Papa deve ser muito doido.

ELPIDIA: É o Santo Padre. Nao fale desse jeito que é pecado.

EDEMILDO: A tia sabe se ele é chegado num sadomasoquismo?

ELPIDIA: É algum tipo de penitência?

EDEMILDO: Tá por fora, heim, tia? A tia que frequenta as igrejas por aí, bem podia perguntar para algum padre se o Papa não está a fim de comprar uma jaqueta que eu criei pra ele, de curvin preto, cheia de cruz, tacha, prego, alfinete, gilete, arame farpado, santinho, anjinho, a cara dele.

ELPIDIA: Você tem família?

EDEMILDO: *(comovidíssimo, deprimido)* Só mãe e uma irmã, tia. Pai eu não conheci. Tô treinando a mãe e a maninha para atenderem clientes a domicílio.

ELPIDIA: Que tipo de serviços elas prestam? Costuram, cozinham, fazem faxina, são babás, cuidam de velhinhas?

EDEMILDO: Sem essa! Tô fora! As duas são dominadoras e gostam de bater mas, pagando bem, agüentam umas chicotadas. Elas tão afinzonas de Sua Santidade. *(Elpidia desmaia e Edemildo a reanima com umas bolachadas na cara)* Escuta, tia, se o Papa me comprar a jaqueta, eu deixo a tia lamber minhas botas.

ELPIDIA: Lamber suas botas?

EDEMILDO: O salto, a biqueira, a espora de prata... De graça, de brinde, cortesia da empresa. Concorde, tia, que hoje em dia, se o comércio não dá brinde, a freguesia se manda ?

ELPIDIA: Você devia estar preso, seu marginal! Animal!

EDEMILDO: Qual é, tia? Eu sou do bem, fui batizado.

ELPIDIA: Qual é o seu nome?

EDEMILDO: Edemildo, mas todo mundo me chama de Dildo. *(Aproximam-se duas mulheres estranhíssimas vestidas de preto, sado-masoquistas, cheias de tachas, pregos, arames, argolas, etc.)*

Olha que tesão!

ELPIDIA: Pelo amor de Deus, quem são essas duas loucas?

EDEMILDO: Respeito, tia. Quero apresentar. Esta é a minha mãe, D.Denilma, e a minha irmã, a Edema.

DENILMA: Prazer. *(beija a filha na boca)* Ela era gêmea com a Iracema - era Edema e Iracema.

ELPIDIA: A outra deve ter virado freira.

DENILMA: Sem essa, malandra. Iracema morreu de crack num baile funk. Marcou.

ELPIDIA: Meu Deus do céu, que família!

(A mãe de Edemildo mostra um retrato)

EDEMILDO: Olha que linda esta foto da família.

DENILMA: Coisa mais rica!

ELPIDIA: Mas onde é que vocês tiraram este retrato?

DENILMA: Ué, lá na sala de casa.

EDEMILDO: Vai me dizer que a tia nunca viu instrumento de tortura, corrente, faca, serra, cadeira elétrica, vibrador? Em que planeta a senhora vive, pô?

ELPIDIA: *(mexendo em Edema)* Ela não fala?

DENILMA: Está chapada. Curte todas.

EDEMILDO: Tia, a senhora, por acaso, tem o endereço da Gretchen? Me amarrei no Jesus Dance, achei o maior barato. Tô afim de uma camiseta e um boné da igreja dela.

(Elpídia engasga, tem ânsia de vômito, passa mal)

EDEMILDO: Vamos embora que pode pintar sujeira. Essa tia é muito esquisita.

(A família punk-skinhead sai e Elpídia se recupera)

ELPIDIA: Esta cidade está muito louca! Completamente louca!

LUZ BAIXA

RUÍDOS DE METRÔ E TEMPESTADE DE RAIOS E TROVÕES

LUZ SOBE

CENA 11

(Elpídia entra fechando um guarda-chuva molhado. Acomoda-se e vê Alfeu que chora sem parar)

ELPIDIA: Me representa que é aquele moço que os crentes pegaram. *(Alfeu se movimenta e parece querer se atirar debaixo do trem do metrô)* Pelo amor de Deus! Ele vai se atirar nos trilhos! Outro suicida hoje? Esta cidade está matando! *(Alfeu tira uma faca do bolso e namora os punhos)* Ele vai cortar os pulsos! *(Alfeu passa a mão sobre o coração)* Vai esfaquear o próprio coração! *(aproxima-se e fala com toda a delicadeza)* Você não está passando bem, moço?

ALFEU: Estou mal, estou péssimo!

ELPIDIA: Minha vida também não é um eterno vale de rosas.

ALFEU: A minha tem sido um vale de espinhos.

(Aproximam-se outras pessoas, entre elas Denilma, a mãe de Edemildo, o skinhead)

ELPIDIA: *(vendo Denilma)* Vou fingir que não conheço.

DENILMA: *(cumprimenta ostensivamente Elpídia)* Tá mais calma ?

ELPIDIA: Boa noite. *(para Alfeu)* Dias melhores virão. Eu acredito nisso, boto a maior fé.

ALFEU: Você está indo para onde?

ELPIDIA: Para Visconde de Mauá.

ALFEU: Aqui perto?

ELPIDIA: Não, Deus que me perdoe, estou fugindo da poluição. Estou caminhando na direção de cascatas, bosques verdes, ar puro.

ALFEU: Estou indo para Roraima.

ELPIDIA: Deve ser interessante Roraima. Já morei no Acre.

ALFEU: É tudo a mesma droga. Como é o seu nome?

ELPIDIA: Elpídia. Elpídia Mangabeira.

ALFEU: O meu é Alfeu. Alfeu Fedegoso.

DENILMA: *(imitando, caçoando da maneira de Alfeu falar, ventando)* Alfeu Fedegoso? Alfeu Fedegoso.

Fedegoso! Isso lá é nome de gente?

ELPIDIA: Fedegoso é o nome de uma flor lindíssima.

DENILMA: Não devia ser nome de gente.

ALFEU: A senhora tem toda a razão. Eu sempre detestei esse nome.

ELPIDIA: Troque de nome, Alfeu.

ALFEU: Meu pai nem pode ouvir falar nisso, tenho o nome dele. E a desgraçada da minha mãe tem loucura por ele. Eu também tinha mas me desiludi.

ELPIDIA: Como assim?

ALFEU: Um dia eu te conto. Tenho tanto ódio daqueles dois que desejei que morressem!

DENILMA: Meu filho não é ingrato como você, graças a Deus. Esta juventude de hoje está perdida!

ALFEU: Como eu ia dizendo, vim a São Paulo para me aconselhar com Dom Paulo Evaristo mas ele é tão ocupado que eu desisti. Como eu não tinha o que fazer, fui rezar na Sé e quando eu saí, mal tinha andado um quarteirão, uns crentes me agarraram.

ELPIDIA: Eu vi quando eles te pegaram, Alfeu.

ALFEU: Viu? Pois me levaram num culto, me exorcizaram e falaram para a platéia que tinha acontecido um milagre, que eu era mudo e estava falando! Daí me puseram um microfone na boca e me fizeram contar o nome para a multidão! Os crentes se acabaram de rir! Um aleijado até caiu da cadeira de rodas! Saí de lá tão puto que perdi o rumo.

ELPIDIA: Como pode?

ALFEU: Esta cidade é muito louca!

PASSAGEIROS: Muito louca!

ELPIDIA: Alfeu, você precisava transar anjos, gnomos, cristais, incensos, terapia cromática, aromática, Santo Daime. Tenho uma receita ótima de bolo de maconha.

(O trem para. Alfeu sorri esquisito e ela estranha. O metrô continua. Alfeu continua sorrindo) Esse moço está entrando em surto.

(No tranco da partida, Alfeu agarra a mão de Elpidia)

ALFEU: Você é capaz de guardar para sempre um segredo seriíssimo?

ELPIDIA: Ah, meu Deus! Justo agora que eu recebi alta de uma terapia alternativa de regressão? Estou numa fase livre para falar o que bem entender quando, a quem e de quem eu bem entender.

ALFEU: Então não posso contar nada. Trata-se de coisa íntima.

ELPIDIA: Tenho que guardar mesmo o segredo para sempre?

ALFEU: Tem. Se não for para sempre eu não posso contar.

ELPIDIA: É coisa grave, alguma doença maléfica? Se essa confissão lhe trazer alívio, Alfeu, conta rápido que a gente está quase chegando no Terminal Rodoviário. Só falta uma estação. *(Alfeu começa a contar alguma coisa baixinho e ela só fala "sei")* Sei, sei, sei, sei.

(Ruído de parada do metrô. Portas que se abrem. Entra Edemildo, o skinhead e se atraca com a mãe num beijo fortíssimo)

EDEMILDO: Tudo certinho, mother? Tem freguês te esperando lá em casa. A Edema já começou a primeira parte. Quando eu saí já estava brincando de carrasca com o homem. O tipo de hoje é manso, já veio com a calcinha de renda por baixo da calça e gosta de ser tratado que nem cachorro. Essa parte a Edema dá conta. Ele trouxe osso, coleira e ração. É dez o cara. Ele late legal quando ela põe o osso na boca dele.

DENILMA: E o resto?

EDEMILDO: O resto é com você, mother. A Edema, ela é muito mole para aquilo. Já recebi queixa, pô. Porrada, chute, não é com ela. Estou até pensando em contratar uma negona pra esse trampo. Que é que a mãe acha?

DENILMA: Meu filho, boa para essas coisas era a falecida Iracema. Com ela, sangrava. Deixa comigo.

(Olha fixamente para o filho que parece entender um código e também se coloca num clima religioso) O Senhor é o meu pastor e nada me faltará. Nada me faltará.

EDEMILDO: Homem, principalmente, mãe.

(Denilma distribui panfletos)

DENILMA: É a corrente do salmo. Passe adiante. Se interromper a corrente, dá a maior uruca. Na cidade de Praga, em 1989, um homem interrompeu e, quando estava fazendo carícias no ouvido da noiva, estourou-lhe o tímpano. E quando estava beijando a noiva seguinte, seu aparelho corretivo enganchou no dela e ambos foram parar num pronto socorro dentário para serem separados.

(os dois se beijam)

EDEMILDO: A bênção, mãe.

DENILMA: Fique de olho nesses dois, Dildo, depois me conte.

EDEMILDO: Deixa comigo.

VOZ DO METRÔ: Terminal Rodoviário Tietê! *(ninguém se mexe)* Terminal Rodoviário Tietê! Terminal Rodoviário Tietê, eu já disse!

ELPIDIA: *(que não parou de ouvir a história de Alfeu)* Sei, sei, entendi, claro, lógico, que pena, que horror!

ALFEU: Teve um concurso na minha cidade promovido por uma academia de ginástica e eu fui considerado o homem mais elegante daquela terra.

VOZ DO METRÔ: Terminal Rodoviário Tietê! *(ninguém se mexe)* Terminal Rodoviário Tietê! Terminal Rodoviário Tietê, eu já disse! Quantas vezes eu vou ser obrigado a dizer Terminal Rodoviário Tietê?

EDEMILDO: Cala a boca, viado!

VOZ DO METRÔ: Ninguém vai descer na Rodoviária?

ELPIDIA: Foi mais que merecido você ganhar o concurso, Alfeu porque você é um rapaz muito atraente, chama a atenção.

ALFEU: Todas as moças queriam se entregar a mim e volta e meia eu era espancado pela rapaziada invejosa. Inveja é coisa que não falta naquele fim de mundo. Gente feia, despeitada!

ELPIDIA: Inveja, despeito, isso existe em toda parte.

VOZ DO METRÔ: Ninguém vai descer na Rodoviária?

EDEMILDO: Se falar mais uma vez vai levar porrada, heim, locutor ?

VOZ DO METRÔ: Então, fodam-se.

(Ruídos. Portas se fecham, metrô anda)

ALFEU: Lá ninguém me compreende, eu não tenho com quem me abrir.

ELPIDIA: Não tem nem pelo menos um padre com quem você possa se confessar?

ALFEU: Minha mãe não sai daquele confessionário e é meu pai quem limpa a sacristia e troca as roupas da santa quando tem procissão. Eles não entendem.

ELPIDIA: Agora eu entendi, você vive uma história de amor contrariado, Alfeu. Os pais dela são contra? Ela não pertence à sua religião?

ALFEU: Ele se chama E.T.S. Só posso dizer as iniciais do nome dele porque ele me pediu para não comprometê-lo...

ELPIDIA: Ele?

ALFEU: Ele. Pois essa é a minha cruz, o meu segredo; ele, Enenor Targino Sapopemba é sargento da PM.

ELPIDIA: Da PM, Alfeu? Só leio coisas horríveis a respeito dessa gente. Tinha que ser justo da PM, Alfeu?

ALFEU: Acho que o meu karma é atração que eu sinto pela barra pesada. Enenor me ameaçou de morte!

ELPIDIA: Então a coisa é gravíssima!

(Elpidia quase grita. Os passageiros ficam mais atentos à história. O locutor do metrô anuncia a próxima estação)

VOZ DO METRÔ: Estação Armênia.

(Edemildo levanta-se e quebra um microfone. Ruídos de quebração violenta)

EDEMILDO: Agora esse viado não abre mais a boca. Pode continuar.

ALFEU: A gente se conheceu no dia concurso de beleza. Como ele era segurança, me protegeu dos bofes que me vaiaram e eu, em retribuição, o estimulei a entrar para a academia.

DEMILDO: E daí?

ALFEU: Daí, de lá, todo santo dia a gente saía para tomar umas brahmas.

ELPIDIA: Entendi.

ALFEU: *(Uma pausa um pouco longa demais)* E um dia, na zona, a gente bebeu tanto que a nossa cabeça se abriu.

ELPIDIA: Como assim? Não sei se escutei direito. E as mulheres? Pelo que eu entendi vocês estavam numa zona de mulheres.

ALFEU: Para disfarçar.

EDEMILDO: Tem que assumir, cara.

ALFEU: A gente nem quis nem saber delas.

LUZ ESPECIAL EM ALFEU E ENENOR

(Aparece Enenor. Os dois abrem a camisa e começam a se tocar)

ALFEU: Um começou a tocar o bíceps do outro e, nem sei como, eu fiz a cabeça dele e ele a minha.

LUZ MUDA E ENENOR DESAPARECE

ELPIDIA: Mas Alfeu, se vocês assumirem, esse amor poderá ser divino.

(Edemildo ri abafado)

ALFEU: Quem me dera! Enenor, nem bem tinha passado o efeito da bebida, vestiu a farda e me encheu de porrada.

(Alfeu mostra os hematomas)

ELPIDIA: Agora eu entendi. Pensei que tinham sido os crentes na hora do exorcismo.

ALFEU: Foi Enenor, depois do amor.

ELPIDIA: Alfeu, como você deve saber, todo mundo tem uma porção homem, outra mulher. Quem sabe o Eleonor, surpreso com a revelação de sua metade mulher, se apavorou.

ALFEU: *(alteradíssimo)* Mas como assim? Enenor é muito macho, eu que o diga! Enenor é muito macho!

ELPIDIA: Calma, Alfeu, já não está mais aqui quem falou aquilo. Não estou duvidando da masculinidade do Eleonor mas eu assisti a uma palestra em que o psicólogo, um homem muito espiritualizado, explicou isso, o masculino e o feminino que habitam nossas zonas mais profundas. Você deve ter ficado passado, arrasado! Mas e daí?

ALFEU: *(aumenta o volume da voz)* Fiquei louco de amor, senti coisas que nunca tinha sentido antes e, quanto mais ele batia, mais o amor crescia.

ELPIDIA: Quem diria? São tortuosos os caminhos do amor.

(Ruídos de metrô parando e abrindo portas.)

EDEMILDO: Silêncio. *(para Alfeu)* Mas e daí?

ELPIDIA: Que eu saiba o Alfeu estava conversando comigo. Alfeu, cuidado com quem fala. É perigosíssimo falar com qualquer um na rua.

EDEMILDO: Quer levar porrada, tia? E daí?

ALFEU: Daí eu não tive mais sossego. Não dormia, não comia, o intestino travou e eu não ia mais ao banheiro! Foi quando eu conheci Fenemê, o pivô.

ELPIDIA: Espere, vamos com calma. Fenemê não é um caminhão?

(Mudo, Alfeu nega)

EDEMILDO: E pivô não é aquele dente falso?

ALFEU: *(prestes a perder a paciência)* Eu vou ter uma coisa!

EDEMILDO: Mas pivô é dente postiço.

ELPIDIA: Fala-se pivô quando alguém é o motivo de uma desavença, uma encrenca, um crime! O pivô do crime! Você matou Ilenor!

ALFEU: *(enlouquecido)* Enenor! Enenor! Vê se para de falar errado o nome dele? Não, eu não matei Enenor, eu juro!

EDEMILDO: Matou, sim. Assume, cara, *(beija Alfeu na boca)* O crime é sublime!

ELPIDIA: Você matou Enenor, Alfeu?

ALFEU: Quase, quase. Eu tinha lido numa revista o enredo de Romeu e Julieta e achado lindo. Um dia, roubei da bolsa de minha mãe uma grana e ofereci a Enenor. Mal botou o dinheiro no bolso, eu propus:

LUZ EM ALFEU E ENENOR

ALFEU: Vamos morrer juntos, cometer um duplo suicídio? Me mate, me esfaqueie, me rasgue e se mate em seguida.

ENENOR: Tô fora.

ALFEU: Já escrevi uma carta anônima para a sua mulher confessando nosso amor e pedindo perdão por nosso ato tresloucado.

ENENOR: Tu tá maluco.

ALFEU: Já sonhei até com a fotografia no jornal, nós dois mortos na capa, abraçados e, escrito bem grande :

“!!! CRIME PASSIONAL !!!”

(Enenor dá uma porrada em Alfeu e desaparece)

LUZ MUDA

ELPIDIA: E?

ALFEU: Ele me deu uma coronhada na boca que me quebrou um dente, este. *(mostra um dente)* Isto aqui é um pivô.

EDEMILDO: Mas e o outro pivô, o tal do Fenemê?

ALFEU: *(mais alterado que o normal)* Calma! Calma! Devagar com o andor que o santo é de barro!

ELPIDIA: Não seria bom a gente descer para tomar um café?

ALFEU: Tu tá com vergonha de mim, perua sacana?

ELPIDIA: Credo!

ALFEU: Perua sacana!

(Ruídos. O trem para, a porta abre-se e Elpidia escapa. Alfeu tenta ir atrás mas Edemildo o segura)

EDEMILDO: Tu vai ficar, meu irmão. *(Joga Alfeu no chão e aperta seu rosto com a bota preta)* Agora conta o resto, meu irmão. Ia se mandar justo na hora do bem bom? E essa história do pivô? Qual é a do tal de Fenemê?

ALFEU: Não posso contar! Vergonha! Vergonha! Tenho que levar esse segredo para o túmulo!

EDEMILDO: Ele leva o segredo para o túmulo ou não leva?

MULTIDÃO: Não leva não! Conta! Conta! Conta!

ALFEU: *(de joelhos)* Pai do céu, tenho mesmo que sofrer em silêncio?

EDEMILDO: Conta, bicha, conta. Confessa que o Fenemê foi o pivô desse drama. Confessa senão tu vai ter que botar pivô na boca inteira e tu vai ser o homem mais feio da tua terra!

ALFEU: O pivô não era um Fenemê. Era uma perua, Carmen Teresinha.

FLASHBACK VISUAL

Enenor flagra Alfeu com Fenemê, na verdade Carmen Teresinha, que tira uma faca da bolsa e mata

Enenor. Beija-o até ele desmaiar.

FIM DO FLASHBACK

(Ruídos de parada e abertura de portas. Edemildo sai e Alfeu vai atrás)

MUDA A LUZ

RUÍDOS DA ESTAÇÃO

(Elpídia, disfarçada com óculos escuros, gorro e um grosso poncho andino, vê Alfeu tirar dinheiro do bolso e oferecê-lo a Edemildo que aceita sorrindo e para pra conversar. Os dois entram no banheiro fedorento. Quando saem, Alfeu dá mais dinheiro a Edemildo e recebe permissão para abraçá-lo. Elpídia escuta Alfeu, com os olhos semi cerrados de paixão, cantar na orelha de Edemildo)

ALFEU: Foi Deus que fez você....

EDEMILDO: Sem essa, cara! *(joga Alfeu no chão, espanca-o e rouba-lhe tudo, deixando-o nu no chão)*

ELPIDIA: Esta cidade está completamente louca. *(Oferece o poncho a Alfeu)* Completamente louca.

Alguém pode me indicar a estrada para Visconde de Mauá?

(Projeções de paisagens - bosques, cascatas. Elpídia anda e dá de cara com a parede. Volta e fica projetando slides com um controle remoto)

FIM

Strippers (conto) ⁵

TEATRO *N-E-O-N*

Lugarzinho feio, sujo, fedorento, a entrada enfeitada com surrados festões de metaloide verde e vermelho. Na bilheteria, meio despencando embaixo da cara de um Papai Noel de cartolina, letras escritas com fita isolante:

“FELIZ NATAL”

Fileiras de A a D: R\$ 8,00

De E a M: R\$ 5,00

De N a Z, bancos para casais. R\$ 10,00

Shows contínuos, sem intervalos

Das 12 horas até o último freguês

Strip-teases, garantidos por farto elenco. E sexo explícito, coisa que não acontecia todo dia, dependendo sempre do estado da potência da equipe masculina que dava duro, trabalhando em dois teatros mais uma boate, toda noite.

Última semana antes do Natal

Segunda-feira, 19

Mal abriram as portas, entraram os de sempre, os “matriculados”, que lá passavam o dia, que as meninas conheciam muito bem: o “vô”, velhote miúdo, baixinho, japonês, que mal falava português, boné enterrado na cabeça, pai do patrão que, temendo deixá-lo em casa, o trazia para o teatro; os gêmeos gordos, maduros, ruidosos e gargalhantes, de bermudas e tênis com linguona para fora à la Michael Jackson; o “lesma”, sujeito feio, pegajoso, que agarrava e era duro de largar, sempre com o bafo de cachaça; e os quatro do interior, entre eles, o bonitão, que compraram por um mês as quatro cadeiras do centro, na primeira fileira; e o “Cara-de-padre”, moço branquelo, unhas curtas e limpas, cabelos bem cortados, terno azul marinho e gravata, nenhum sorriso, puro desejo e competência, sempre olhando o relógio.

O show começou desanimado, com uma morena baixota, musculosa, com cara de brava que não agradou nem um pouco e saiu xingando os quatro do interior que nem quiseram passar-lhe a mão.

Na sequência, foi anunciado Dom Gonçalo. Falso argentino, tipo desagradável, com um bafo que dava para sentir da platéia. Amarelento, vicioso, rosto encovado, entrou arrastando sem a menor delicadeza uma macaquinha de biquíni vermelho e gorro de Papai Noel. Demimór - era esse o nome da coitada. Dom Gonçalo tirou uma gaita do bolso, tocou uma valsinha e a bichinha dançou. Fez pose aguardando aplausos mas a platéia parecia adormecida. Obedecendo a um sinal do treinador, o sonoplasta tocou Je

⁵ Publicado no extinto jornal Diário Popular. Cópia eletrônica fornecida pelo autor, s.d..

t'aime, moi non plus. A macaca fez um desajeitado strip-tease e, no fim, obediente ao treinamento, mostrou, exibindo as gengivas, suas partes íntimas à platéia. Não se sabe por que, aquilo deixou o público indignado. Treinador e macaca foram expulsos por latinhas de cerveja vazias e pesados e sonoros xingamentos.

Mais tarde, durante o número “forte e realista”, segundo as palavras do apresentador, de uma burocrática e envergonhada dupla feminina, anunciada erradamente como feminista, todos viram o proprietário japonês passar correndo, gemendo, a boca e a mão sangrando. Alguns riram e deduziram, pelos berros e falas, que o sangue corria tanto por obra de Dom Gonçalo quanto da obediente macaca Demimór.

Mais uma série de strip-teases, quase todos sem graça, menos o de Natasha, “A Universitária”, morena fogueira e violenta, que deixava claro, pela coreografia, ter alguma noção de balé clássico. Os homens tinham medo de passar-lhe a mão. Mas havia um jeito: era estendendo uma nota enroladinha em que ela dava uma olhada e apreciava. Se valesse a pena, pegava o rolinho usando técnicas muito especiais, delirantemente aplaudidas.

Depois que Natasha saiu, um casal fez uma dança de sexo explícito. A cena, muito escura, com luz negra e uma estroboscópica piscando, não convenceu ninguém. Vaia, muitas vaia. A essa altura, metade do teatro estava ocupada.

Foi anunciada, então, a próxima atração, moça nova - para os não-assíduos, carne fresca no pedaço. Os matriculados já a conheciam dos dias anteriores, do período de treinamento. Cris, a baianinha, loura oxigenada e trabalhando há duas semanas apenas, sabia que, tocasse o que tocasse, tinha que fazer como o japonês e o bailarino ensinaram: beicinho, língua pra fora, ares de desejo, reboladas no centro, caminhadas de uma extremidade à outra do palco, paradas para uma esfregada vertical nas colunas gregas do cenário, retirada do sutiã revirando-o no ar até jogá-lo para trás. Ai dela se a platéia o pegasse! Jamais seria devolvido. As poltronas, todas quebradas, estavam cheias de tarados dispostos a agarrar e ficar cheirando aqueles centímetros de lycra suada. Daí, depois de outra parada no centro e uns passinhos de dança sem graça para tirar a parte de baixo, é que vinha o difícil passeio pelas fileiras do público, provocando e levando passadas de mãos, chupadas e beijos de bocas babadas. Tinha que ser esperta para se defender de ousadias extras. Isso ninguém ensinava; cada menina se defendia e impunha seu estilo.

Na última sessão, quando já descia a escada para terminar o número, sentiu uma língua úmida no ouvido. Era do Cara-de-padre que perguntou na lata:

“Onde é que você vai passar o Natal, baiana? Sabe que eu te pedi de presente pro Papai Noel?”

Ela tinha medo daquele homem, todas achavam ele esquisito. Tarde da noite, ao sair do teatro se coçando por conta de uma pulga no fuseau, olhou bem para ver se ninguém a estava seguindo e foi direto, chorando pela rua, agoniada, para a boate do irmão do japonês. Numa esquina, um grupo do Exército de Salvação que cantava e angariava donativos não ganhou de Cris sequer uma única moedinha. Na boate, não falou com ninguém, fosse freguês fosse colega. Comeu amendoim, pipoca fria, bebeu sozinha e acabou dormindo ali mesmo, por gentileza do vigia noturno, estirada num banco

forrado de courvin. Sonhou que o japonês a vendia para o Cara-de-padre e ele a levava para ser exorcizada na Igreja Universal do Reino de Deus.

Terça-feira, 20

Logo no começo da tarde, Cris, já vestida de morcega, esperava na coxia apertada sua hora de entrar em cena. Distraída, fechando o sutiã, quase queimou a nádega na espiriteira que mantinha o café aquecido. Foi quando se lembrou do cara-de-padre. Nádia, maiô tigrado e botas pretas, já entrando em cena ao som de Sade, ainda teve tempo de ouvir parte de um desabafo sincero:

“Eu tenho um ódio de Natal! Se eu pudesse, tomava uma “pírua” bem forte e só acordava dois dias depois do ano bom. Não sei o que me dá, que me dá uma coisa no peito, um aperto, uma coisa, credo! Não gosto do Natal!”

Deusa, a stripper que saía de cena, ainda pelada, oxigenada como Cris, ardendo com a depilação recente, irritada com um velho da platéia que, além de passar-lhe a mão nos peitos e na bunda, tinha avançado o sinal, ouviu aquilo e respondeu, mortal como uma bala de revólver:

“Deus ainda te castiga com a praga!”

“Deus que me livre e guarde! E se você falar de novo na praga eu conto pro japonês. Tem que ficar falando disso? Não ouviu ele gritar que manda pra rua quem falar da praga aqui dentro? Você quer espantar a freguesia, quer? Já tá ruim ! Quer que fique pior?”

“Vira essa boca pra lá, baiana. Eu num to legal.”

“Dá pra ver. Algum problema comigo?”

Não, estou puta é com o japonês. Ele disse que não vai fechar o teatro no dia de Natal, que tem muito homem sozinho de bobeira na cidade, que ele está a fim de faturar. Mandou até eu pensar em fazer alguma coisa que tenha a ver com a data.”

“Ele vai querer que a gente se vista de Papai Noel!”

“Ou de árvore de Natal. Os clientes vão usar as próprias bolas para enfeitar as meninas!”

As duas quase caíram de rir.

“Você não vale nada, Deusa !”

“De vez em quando a gente precisa rir um pouco, Cris!”

“Sabe, Deusa, eu estou me lixando se tiver que trabalhar no Natal. Quem sabe eu ganho um troco mais gordo de algum desses tarados.”

“Eu, não. Já combinei tudo com a minha irmã. Comprei até roupa de gente direita, botão até o pescoço. Ela quer que eu vá ver ela cantar no coro da igreja.”

“Ela frequenta a Universal ou a Renascer?”

“A Universal. Tá todo mundo indo lá, até menina daqui. O que é que eu posso fazer? É na casa dela que o meu menino dorme enquanto eu trabalho.”

“Só fico imaginando eu de biquíni vermelho e gorro de Papai Noel na cabeça.

“Você vai ficar a cara da macaca!”

Mais risadas.

“Oh, meu Deus! E só começar essa história de Natal, esses enfeites, essas musiquinhas, essas propagandas, que eu vou murchando por dentro. Sabe, Deusa, quando a gente era pequena, eu era direitinha, você acredita? A mãe, quando ainda não tinha passado pro lado dos crentes, levava todos os filhos na Missa do Galo. Daí a gente ouvia aquela história do nascimento de Jesus, da estrela, dos reis magos, daquilo tudo. Só que, daí a uns meses, vinha a Semana Santa. Ó meu pai! Crucificavam Jesus! Eu não entendia quando falavam que era pra nos salvar. Ficava triste, me lembrava do nenezinho que tinha nascido no Natal, imaginava ele pregadinho na cruz, me dava uma agonia! Depois eu cresci e fugi de casa, daquele bando de crente doido! Mas a agonia do Natal não passou.”

“E por que veio parar aqui?”

“Fui chegando. Mas sabe que tem dia que eu gosto? Eu até já saí com gente legal. E também acho bacana, gosto de vestir a fantasia, de dançar, de ver a homaiada gritando, me pegando. Deus me perdoe porque eu gosto. Mas eu gosto, eu gosto. Pior se eu mentisse. Não sou dessas que dizem que fazem isso por falta de emprego. Eu só não gosto quando me faltam com o respeito!”

“Quando abusam eu bato e xingo! Um dia eu meti um chute num coreano. Quando o japonês veio reclamar, eu pensei que o china fosse irmão dele. Pra mim, chinês, japonês, coreano, é tudo filho da mesma p...”

“Sua mãe sabe de você, Deusa?”

“Imagina! Não sabe nem que eu danço! E se souber do resto, a velha morre antes da hora. A minha irmã que virou crente meio que sabe mas esconde dos outros. De vez em quando ela me dá uns folhetos e fala que ainda dá tempo de eu me salvar. Se tivesse eu ia era fazer mais um bico para por na poupança do menino. Ela diz que eu tenho que dar tudo que eu ganho para Jesus!”

“Eu, heim? Quem fica com a grana é o pastor. Jesus nem está sabendo o que fazem em nome dele. Eu vi na televisão o Pacaembu lotado! Os obreiros dele saíram com cada saco maior do que eu, cheios do dinheiro daquela gente. Como pode?”

“Cris, sabe quem deve ganhar muita grana na moleza? Essas que aparecem nas revistas, Cris”.

“Isso eu já acho a maior pouca vergonha, Deusa! Eu não tinha coragem.”

“Será que essa gente teve mãe, pai? Já pensou se a minha mãe abre uma revistas dessas e me vê com as pernas escandaradas, e ainda por cima dando risada?”

As duas morreram de rir.

“Seu nome não é Deusa, é?”

“E o seu não é Cris.”

Deusa mostrou a carteira de identidade: nome de registro, Odisséia Régia Santana; nome artístico, Deusa Régia, aconselhada por uma colega:

“Odisséia, aqui em São Paulo não é nome de artista.”

Cris, pelo mesmo motivo tinha trocado Arquimédia por Cris, mais chique. E era Chhrys, com dois hh e y.

“O cabeleireiro que tingiu meu cabelo entende do assunto e me garantiu muita sorte na vida se eu pusesse esses hh e esse y. É duro de escrever mas eu capricho e boto fé!”

As duas bateram na madeira e sorriram. Chhrys, de repente, ficou melancólica.

“Eu morro de medo da praga, Deusa”.

“Eu também, Chhrys.”

Quarta-feira, 21

Chhrys, que penava aquela semana com a depressão natalina, sofreu novo golpe: a vigilância sanitária e um delegado religioso carismático, mobilizados por Dom Gonçalo, o dono da macaca, para se vingar do japonês, fecharam o teatro e exigiram: ou as meninas apresentavam um atestado médico provando que estavam sadias ou não poderiam continuar trabalhando. No mesmo dia, a maioria foi procurar hospitais públicos mas poucas conseguiram enfrentar as filas, a má vontade, a ineficiência. Algumas sumiram, deixando todo mundo com a pulga atrás da orelha.

Deusa se despediu de Chhrys e das outras meninas:

“A santa da minha irmã disse que me arranja exame e atestado grátis com os médicos da igreja dela. O saco é que eu tenho que ir pessoalmente.”

Chhrys respirou fundo, percorreu os bares perto do teatro e acabou encontrando o Cara-de-padre numa farmácia. Foi a ele que ela pediu socorro. Bem ou mal, o Cara-de-padre era o único tipo meio civilizado que conhecia. Na mesma hora ele foi a um orelhão e telefonou para o irmão médico, alegando que precisava de um favor para sua empregada. O que ele não sabia era que o mano, ultimamente desempregado, agora recebia salário diretamente do cofre do Grande Bispo.

À noite, ao buscar o atestado num certo ambulatório, foi recebido por um grupo de compreensivos obreiros de músculos fortes e voz doce que lhe fizeram a cabeça. Seu irmão, já salvo e entregue ao Cristo do Bispo, dera sua ficha.

Primeiro foi uma recepção amigável, com chá mate e biscoitos de maizena. Depois, perguntas sutis sobre sua vida pessoal. Depois, uns folhetos contra kardecistas, católicos, macumbeiros, protestantes de outras seitas e aterrorizantes descrições de infelicidades, crimes, doenças venéreas, vícios - o inferno aqui mesmo na terra.

Sem pedir licença, oraram em conjunto por ele um tempão. O Cara-de-padre, evidentemente, não era um tipo equilibrado. Quebrar sua frágil estrutura foi moleza - como tomar doce de criança. Ariovaldo, esse era o nome dele, chorou, se jogou no chão, estrebuchou, revirou os olhos, e se arrependeu até de coisa que nunca tinha feito. Os pastores, exorcistas de renome, o absolveram de tudo, até de pederastia, pecado que nunca lhe passara pela cabeça praticar. Ariovaldo, devidamente renascido, depois de jurar não fazer mais nada, saiu dali com o firme intento de tirar Chhrys daquela vida. Seria o seu presente de Natal. Depois de exorcizada, poderiam até se casar. Era mesmo vidrado nela. Antes no mal, agora, no bem.

Quinta-feira, 22

Para não chocá-la de início, entregou-lhe o atestado fornecido pelo irmão sem necessidade de exame. Chhrys, eufórica, não economizou: tascou-lhe um beijo de língua que ele quase brutalmente rejeitou. Mesmo sem entender por que ela pouco se importou, feliz de poder continuar vivendo sua vida de artista.

Mesmo com o elenco reduzido, às 18 horas, pontualmente, o japonês, coçando a cabeça por causa dos prejuízos, ordenou que Chhrys começasse o show.

Os clientes dessa noite, meio relutantes porque, com o problema dos exames médicos, voltaram a se lembrar da praga, estavam pouco entusiasmados. Durante os strip-teases receberam das meninas peladas uns volantes mal impressos anunciando as atrações do sábado, dia 24. Presente de Papai Noel: coxas de peru e champagne servidos nas intimidades das garotas.

Deusa não apareceu. Será que não tinha conseguido o atestado com o pessoal da igreja da irmã? Será que tinha feito exame e descoberto que estava com a praga? O boato correu nas coxias.

Durante seu número, Chhrys não conseguiu sorrir. Fez tudo automaticamente, à beira do choro. No intervalo, foi perguntar ao japonês e, de tudo que ele falou, cusbindo, gesticulando, só entendeu a palavra “Clisto”, que o homem repetiu com muita raiva e entonações pouco elogiosas.

Cara de padre assistiu ao show inteiro mas todas as meninas comentaram que ele estava diferente. A universitária Natasha ficou cismada:

“Que bicho mordeu aquele homem? Não encostou a mão em ninguém. Eu passei bem perto, provoqueei e ele ficou de olhos fechados. Peguei na mão dele, botei ela bem aqui e o desgraçado tirou! E sabe, Chhrys, enquanto você dançava, parecia que estava rezando! Eu, heim? Cuidado, garota!”

“Pra mim ele foi muito gente fina.”

Cara-de-padre saiu antes do show terminar e pediu para falar com o japonês no escritório, a portas fechadas.

“Quero tirar a Chhrys daqui.”

“O quê?”

O japonês quase caiu da cadeira. Cara-de-padre não perdeu a calma.

“Quero tirar a Chhrys deste antro. Quero saber o preço dela.”

O oriental, mal e porcamente, tentou falar o seguinte:

“Ela ainda tem que render muito. Gastei muito dinheiro com ela. Fantasia, dentista, cabeleireiro, aula de dança. Não sabia nada, estava ruim, feia, toda fudida.”

“Eu pago tudo. Quanto é?”

“Quarenta mil!”

“É muito.”

“Trinta e oito, pra levar a mercadoria”.

“Vinte e cinco à vista! Negócio fechado?”

O japonês deu um murro na mesa.

“Trinta ou nada!”

Cara-de-padre tirou dos bolsos vários maços de notas de dólares, contou uma por uma na frente do japonês que não estava acreditando. Quando terminou, falou frio e calmo:

“Eu quero um recibo”

“Como é que eu vou dar recibo de uma coisa dessas?”

“Escreve o que eu vou ditar. Qualquer papel serve. Tome a caneta”

O japonês ficou sem jeito.

“Eu não escrevo português direito”

“Não faz mal. Eu dito devagar”

“Pelo - presente - venho - declarar - que - vendi - o - corpo e - a - alma - de - Arquimédia - dos - Santos, profissional - e - artisticamente - cognominada - Chhrys - ao - Sr. Ariovaldo - Benites - advogado -RG - 6.940.637 - que - dela - fará - que - bem - entender. Por - esta - transação - recebi - a - importância - de - R\$ 30.000,00 - (Trinta - mil - reais)

São - Paulo, - 22 - de - dezembro - de 1995.

(Assinatura do japonês que se chamava Goro Miyake)

Cara de Padre pegou o papel, dobrou, guardou na carteira e disse ao japonês, antes de sair:

“Quero que o senhor a despeça hoje mesmo. Não conte nada sobre esta transação.”

Chamada ao escritório, Chhrys ouviu tudo e ficou dura. Goro Miyake fez como o Sr. Ariovaldo Benites mandara: sorrindo, botou a moça no olho da rua sem nenhuma explicação.

Chris saiu dali sentindo-se de novo Arquimédia. Mal tinha dado um passo, foi abordada por uma senhora que lhe pareceu muito familiar. Era Deusa mas não era. De roupa escura, mangas compridas, blusa abotoada até o pescoço, com aquele calorão de dezembro, os cabelos escuros, presos em duas trancinhas que se uniam no alto da cabeça, a mulher era muito parecida com Deusa. Quem sabe era a irmã dela, a crente? Chhrys começou a chorar convulsivamente no ombro da quase desconhecida. Chorou, chorou, parecia que não ia mais parar.

“Chora, minha filha, chora tudo que tem que chorar. Deixa a coisa ruim sair de dentro de você.”

Chhrys reconheceu a voz de Deusa.

“Eu não posso acreditar, Deusa. O que foi que aconteceu? Você está doente? É verdade que a praga te pegou?”

“Pegou Deusa, a pecadora, mas não há de pegar Odisséia Helena, aquela que ontem renasceu!”

“Eu não estou entendendo nada !”

Empurrou Deusa e saiu gritando pela rua, como uma louca:

“É o Natal. É o bode do Natal!”

Deusa, ou Odisséia Helena, perdeu o equilíbrio, rolou, bateu a cabeça na sarjeta e desmaiou. Chhrys, sem olhar pra trás, correndo sem rumo, viu o Cara-de-padre parado num poste. Voou em sua direção e o agarrou, sem parar de gritar:

“É o Natal, é o bode do Natal!”

Cara-de-padre, esquecendo no ato os perigos e disfarces da tentação, levou Chhrys para o seu apartamento. As lágrimas, aos poucos, foram secando. Chhrys, que não tinha grande vocação para a amargura, perguntou se havia alguma coisa para beber. Ele, salvo e renascido há tão pouco tempo, ainda não tivera tempo de se desfazer dos posters, vídeos eróticos, e das bebidas do barzinho. Chhrys, muito à vontade, ligou o rádio, tendo o cuidado de se livrar das músicas natalinas.

“Como é que o seu nome, heim?”

“Cara-de-padre”

“Mentiroso!”

“Meu nome é Ariovaldo”

“Que nome mais esquisito!”

“Pois é”

Embalada pela música e principalmente pela forte vocação, Chhris começou um strip-tease. Ariovaldo esqueceu o irmão, os pastores, o céu, o inferno, o arrependimento, a promessa de renúncia aos pecados carnavais. Por incrível que pareça, Chhris foi sua primeira mulher.

Sexta-feira, 23

Os dois não saíram do apartamento nem pra por o lixo pra fora.

Sábado, 24

Juntos, passearam nas ruas do calçadão do centro e fizeram compras de Natal: presentinhos, comidinhas, bebidinhas. Na hora da ceia, Chhris falou que gostaria de voltar a trabalhar e Ariovaldo prometeu conversar com o japonês.

Domingo, 25

Logo de manhã, foram acordados pelo toque estridente e ininterrupto do interfone. Era o irmão médico, acompanhado dos pastores. Ariovaldo falou que chamaria a polícia se eles insistissem em subir.

“Vou acusar vocês de invasão de domicílio e desrespeito à liberdade de culto.”

“Você ficou maluco, Ariovaldo?”

“Não, fiquei mais normal.”

“Como assim, normal? Pelo tom da sua voz me parece que você está alegre.”

“Eu estou alegre. Por que razão haveria de estar triste? O mar da história é agitado.”

“Isso é do Maiaovsky, aquele russo comunista!”

“Você se lembra, então?”

“Claro que eu me lembro. Como é que eu ia me esquecer? É que eu renasci!”

“Você não entendeu nada. E acho que nunca vai entender. Feliz Natal, meu bobo e renascido irmão!”

Colocou o interfone no gancho e voltou para os braços de Chhris.

“Feliz Natal, Chhris”

“Passou o bode do Natal. Feliz Natal, Cara-de-padre!”

P.S.

Chhrys voltou a trabalhar como stripper.

Ariovaldo perdeu a cara de padre assim como todas as economias. Mas achou que valeu mais a pena dá-las ao japonês que ao Bispo. Adotou o menino de Deusa, arranjou-lhe uma creche e administra a vida de todos.

Deusa, ao bater a cabeça na sarjeta, ficou desacordada e foi parar no Hospital das Clínicas onde ficou até depois do Ano Novo. Acordou outra, arrependida do forçado arrependimento. Mandou a irmã e os

“irmãos” pro inferno e voltou a trabalhar no teatro. E melhor: não estava contaminada pela praga coisa nenhuma. Pura armação dos crentes.

O pai de Goro, o japonês da boate, tinha uns conhecidos da pesada. Dom Gonçalo “foi sumido” com total eficiência. Ninguém sentiu sua falta e nenhum jornal noticiou qualquer desaparecimento.

Demimór, a macaca teve mais sorte: foi amarrada no portão do zoológico com um bilhete: “Cuidado: essa filha da puta não vale nada.”

Cada qual com seu pecado, todos hão de passar felizes muitos Natais esperando, como simples mortais, o tal dia do juízo.

(são os votos sinceros do autor desta estória)

História de um Menino ⁶

(Peça curta escrita a partir de texto que consta de outra peça, *Água com Açúcar*, de minha autoria. Naum Alves de Souza – 2003)

Cenários neutros, o mínimo possível.

FOCO DE LUZ

JORNALISTA

(escreve) Um menino bonzinho entrou numa biblioteca e atirou em duas bibliotecárias.

MÚSICA

(O jornalista fala à platéia)

É bom ler ouvindo alguma música ligeira, muito leve, sem allegros ou andantes maestosos. Os adágios são recomendados. Primeiro a historia de um crime: O irmão mais velho de um menino bonzinho matou a namorada e se matou nos fundos de uma oficina mecânica entre ferragens, graxas, latas, entulhos, numa noite de poucas estrelas. Os dois corpos, lado a lado, gelados, dormiram juntos, nus, só que no Instituto Médico Legal.

No velório do moço, vazio, sem gente, só o menino bonzinho chorou

VELÓRIO

MENINO

É meu irmão, ele é meu, eu não quero que enterrem! Não preguem a tampa senão ele morre! Ele morre! Sem ar ele morre!

(O pai dá-lhe um tapa forte na cara. O menino se cala. Esfrega as mãos até sentir dor. Segue atrás do pai e da mãe, únicas pessoas presentes ao enterro. O pai empurra a carreta. O menino não ajuda, apenas segue atrás. Caminham)

Luz baixa - sobe

CASA

MENINO

Meu pai, eu vou pra guerra.

MÃE

Não perturba, me dá um copo de água.

MENINO

Pai, mãe, adeus. Não escutaram que eu vou pra guerra? Ficaram surdos?

⁶ No texto de apresentação de sua coletânea, o autor se refere a esta peça como *Um Menino* (SOUZA, Naum Alves de. *Teatro*. Coimbra: Cena Lusófona, 2005, p. 49). O arquivo eletrônico cujo conteúdo é reproduzido aqui foi fornecido por Naum no início de 2005 e está nomeado como *Menino na Biblioteca*, embora a primeira página do texto traga outro título, *História de um Menino*. Por alguma razão insondável, Naum escreveu todos os diálogos entre aspas; como não pareciam configurar uma indicação cênica com especial intenção, as aspas foram retiradas para facilitar a leitura.

PAI E MÃE

A culpa é sua. Ele menino ficou esquisito por sua culpa.

MENINO

Pai, o senhor gosta da minha mãe?

PAI

Vai pegar uma cerveja para o pai, vai.

MENINO

Mãe, a senhora gosta do pai?

MÃE

Obedece o teu pai e depois vai dormir, filho!

Luz baixa – sobe

QUARTO

(O pai arma uma cama de campanha. A mãe acende uma minúscula vela num copo onde há água e azeite. Os pais saem de cena. O menino faz a saudação nazista, deita-se e, daí a pouco, fala dormindo)

MENINO

Meu irmão, meu irmão, onde você está, meu irmão? Eu peguei suas coisas, guardei seus segredos, escondi seus baseados... Mãe, pai, onde está o meu irmão?

(A mãe entra)

MÃE

Dorme, filho, dorme que a noite ainda é criança.

MENINO

Eu vi, mãe eu vi meu irmão.

MÃE

Foi sonho, filho, sonho mau, filho.

MENINO

Meu irmão foi um sonho mau? Eu hei de vingar meu irmão!

(Ouve-se um choro de bebê)

MÃE

Sua irmãzinha acordou, é nervosa... Tão pequena e já tem pesadelos. Como pode? Há pouco tempo ainda era anjo. Ela sonha e eu não posso dormir.

MENINO

É verdade, mãe, que ela é filha da minha irmã?

(A mãe muda de assunto)

MÃE

A noite é longa, fria, escura, triste, dura...Dorme, meu filho, que a vida é longa, fria, escura, triste, dura...

MENINO

Não posso dormir, mãe, meu herói morreu! Eu vi ele duro, eu vi ele frio. Meu irmão morreu! Por que?

MÃE

Porque a vida é fria e dura, meu filho.

(O menino adormece. Sonâmbulo, levanta-se, a alma no corpo de um soldado da segunda guerra)

MENINO

O inimigo, o inimigo! O americano, o maldito americano! Ele vai atacar! Cuidado, a metralhadora, cuidado, a granada! Ingleses filhos da puta, franceses filhos da puta, americanos filhos da puta! Eu luto, eu mato, eu morro, eu renasço, eu toco o clarim, eu enterro a baioneta, eu mato o inimigo!

(O pai entra em cena e o agarra; leva-o de volta à cama)

PAI

Cala a boca e volta pra cama. Sonha baixo, cuidado, que o vizinho é militar!

FOCO DE LUZ

JORNALISTA

Num canto, perto da cama, havia uma mochila. Dentro dela, uma faca afiada e balas de aço, balas de verdade. E um revólver que não era de brinquedo, o mesmo que usara seu irmão para fazer tudo que fez. Sem pensar, o pai ali a havia guardado.

ESCURO - LUZ

BIBLIOTECA

(Duas senhoras, bibliotecárias, trabalham. O menino entra e, apavorado, de olhos fechados, atira nelas.

Sons de tiros, gritos)

ESCURO – LUZ

DELEGACIA

(Pai, mãe, um bebê ainda mamando, o menino bonzinho, todos na delegacia. Madrugada quente, luz branca de lâmpadas frias. feridos, delinquentes, funcionários, prostitutas)

PAI

Merda de vida!

MÃE

Ah, meu deus! Ah, meu deus!

DELEGADO

Suas idades, por favor?

PAI

Setenta e dois.

MÃE

Quarenta e nove.

DELEGADO

Setenta e dois, quarenta e nove. Velhos demais para procriar. Esse recém-nascido que mama na senhora... Incrível, nessa idade! Uma história de vergonha, desejo de velhos, com ato e procriação!

MÃE

Este menino e esta criança de peito são meus filhos legítimos! Tinha outro filho que morreu. Tenho mais uma filha. Minha filha foi embora para a Alemanha!

PAI

Foi atrás de homem, doutor.

MÃE

Minha filha partiu para trabalhar, foi morar com a minha prima na Alemanha!

DELEGADO

“Não é melhor parar de mentir e admitir que a criança de peito é sua neta?”

MÃE

É minha filha! Olha, ela suga o meu peito, tem leite no meu peito!

DELEGADO

Silêncio! Mudando de assunto, Por que o menino fez aquilo?

PAI

Más companhias, meu filho é bom, meu filho é calmo,

MÃE

Ele quase não fala, meu filho não brinca, não ri, ele vive sozinho, só gosta de ler. Todos os meus filhos são bons.

(delegado interroga o menino)

DELEGADO

Quero a história desde o começo, com riqueza de detalhes, garoto!

(O menino levanta-se, seu rosto se contrai. Faz a saudação nazista)

MENINO

Heil, Hitler! Respeito e silêncio em presença do Fuherer!

(O delegado o observa)

DELEGADO

É estranho esse garoto.

MÚSICA

(O menino parece estar em transe)

MENINO

Berlim estava em chamas, cheia de tanques russos nas ruas, Hitler e seu estado maior debaixo da terra, no fundo do bunker. Comandantes alemães, falsos patriotas, traidores do Fuherer, abandonaram as tropas, traíram o Fuherer Hitler era bom No dia vinte e nove de abril Hitler se casou com a Eva Braun. Hitler matou o cachorro da Eva Braun, Hitler suicidou a Eva Braun, Hitler se matou porque muito gente queria a morte do pai. Muita gente queria o suicídio do pai. Igual o meu irmão. Hitler era o pai de todos! Abaixo este país! Quintal do mundo! Vou matar o presidente! Se Hitler não morresse meu irmão estava vivo!

(O delegado não se contém)

DELEGADO

Quando aquele monstro morreu o mundo dançou de alegria, garoto!

Era um louco perigoso, pior que você!

MENINO

Mentira! Mentira! Isso é mentira de judeu!

DELEGADO

Dobre essa língua, garoto, que eu sou judeu!

MENINO

Alguém matou meu irmão, eu tinha que matar alguém!

(O delegado agarra o menino pelos ombros)

DELEGADO

Ninguém matou seu irmão, garoto, seu irmão se matou, está me ouvindo? Não morreu em forno, como o meu avô, ou em câmara de gás, como a minha avó, está me ouvindo? Teu irmão meteu uma bala na cabeça da garota e depois estourou os próprios miolos, garoto. Seu irmão era louco, Hitler era louco e, de vocês todos, você é o mais louco, perigoso, o mais louco, está me escutando? O mais louco! O mais louco!

(O menino parece indiferente aos berros e murros do delegado)

MENINO

Judeu, judeu! Judeu mentiroso, judeu! Inimigos, inimigos, esta sala esta cheia de inimigos! É bom ter inimigos, dá vontade de matar! Todo homem tem que ter inimigo, para a gente viver em paz é preciso matar o inimigo! Quem, nesta sala não tem um inimigo?

(Aos trancos, o delegado leva o menino. Entram as duas bibliotecárias, as supostas vítimas, que cumprimentam discretamente os presentes e se sentam temerosas. Conversam baixinho com os velhos e entre si. Uma tem um curativo numa orelha e outra num braço)

ESCURO – LUZ

(Volta o menino, sem chorar, o rosto cheio de hematomas. Enxugando as mãos nas calças justas, o delegado. A mãe se levanta mas o marido a contém)

DELEGADO

Agora conta para todo mundo o que você me disse lá dentro. Eu sei fazer carinho quando precisa. Quer mais, moleque?

MENINO

Foi maconha, eu fumei maconha, sempre que eu vejo inimigos, eu fumo maconha.

(O delegado pergunta às bibliotecárias)

DELEGADO

As senhoras então já conheciam este perigoso delinquente?

PRIMEIRA BIBLIOTECÁRIA

Ele vivia na biblioteca. magrelinho, muito branco, cabelinho claro, desbotado, corcundinha, acho que de tanto ler.

SEGUNDA BIBLIOTECÁRIA

Ele adorava a biblioteca, não saía de lá. Vivia pedindo assunto de guerra. E lia que lia, só assunto de guerra. E daí, ontem...

PRIMEIRA BIBLIOTECÁRIA

Eu fico na primeira sala, minha colega na outra. Ele entrou, estava com os olhos vermelhos. - vai ver que chorou - pensei. Nem perguntei nada, é grandinho, homem não chora, não é mesmo?

MENINO

Eu nunca chorei!

PRIMEIRA BIBLIOTECÁRIA

Lembra como foi? Você chegou, abriu a mochila, tirou um revólver que eu pensei - deve ser de brinquedo. Ele atirou duas vezes. Só uma bala me pegou de raspão, neste canto da orelha.

SEGUNDA BIBLIOTECÁRIA

Daí ele apontou o revólver para mim e falou: Agora é a sua vez! Ele apertou o gatilho, acertou o meu braço e quando ouviu o meu grito e viu o sangue....

MENINO

Eu pensei que você tinha morrido, eu matei o inimigo, eu pensei!

PRIMEIRA BIBLIOTECÁRIA

Nós não somos suas inimigas, nós gostamos de crianças.

MENINO

Eu não sou mais criança. Depois que o meu irmão morreu, eu fumei maconha! (*aperta as têmporas*) Minha cabeça está doendo.

PRIMEIRA BIBLIOTECÁRIA

Esse menino, do jeito que é, se tivesse nascido em outro país, virava alguém da mais alta importância, virava até um gênio. Quem sabe?...

DELEGADO

Gênios são pessoas esquisitas, perigosas, deviam ser constantemente vigiados.

PAI

Eu quero ter uma conversa com ele, de homem para homem. Eu dou uma surra, eu arrebento, eu mato, eu endireito esse moleque!

Agora é tarde, meu senhor.⁷

MÃE

Doutor, o que vão fazer com o meu filho?

DELEGADO

Solto ele não pode ficar, a senhora concorda? Na melhor das hipóteses, ele vai passar um bom tempo pastando, aprendendo o que é bom na companhia de outros delinquentes. E depois da opinião abalizada dos especialistas do governo, com sorte, quem sabe, ele pode passar uma boa parte da vida trancado numa instituição para doentes mentais?

⁷ Esta frase parece pertencer ao personagem DELEGADO.

MÃE

Por quanto tempo, doutor?

DELEGADO

Não sei se a senhora sabe, mas existe nisso tudo uma certa burocracia. Papéis de cá, papéis de lá, horários de funcionamento das repartições, funcionários, semana de cinco dias, intervalos para café, as muitas repartições, boys, contínuos, cartórios, firmas reconhecidas, carimbos, processos, o Diário Oficial... Há milhares de processos esperando leitura, há falta de pessoal, juízes lerdos e incompetentes, greves, o sistema é anacrônico, há muita má vontade, faltam verbas, ninguém mais tem amor à cega justiça! Ah ah ah!

MÃE

Sei... Não precisa falar mais, eu já entendi...

DELEGADO

A senhora gostaria de ficar com ele?

MÃE

Se pudesse... Eu sei que o senhor não entende, nem eu entendo, é coisa de mãe.

(A primeira bibliotecária senta-se ao lado do menino e o abraça, cuidadosa com seus ferimentos)

DELEGADO

De todas as pessoas envolvidas com esta história, a senhora, sem dúvida, é a mais louca.

(A bibliotecária não responde e fala ao menino)

PRIMEIRA BIBLIOTECÁRIA

Se eu pudesse, você queria? Eu te levava pra casa, te curava as feridas, te dava um banho, te dava comida, te dava uns conselhos...

(Quando já está saindo, arrastado pelo delegado, o menino grita para a bibliotecária)

MENINO

Se você morresse, antes me perdoava? Heim, fala? Se você morresse, antes me perdoava?

MÚSICA

(a cena congela)

FIM

Três Cunhadas Baixas (texto teatral)⁸

Hospital. Sala de espera, em frente a uma UTI. Muito impessoal, só cadeiras e um bebedor de água. Adultos. Irmãos, irmãs e seus respectivos cônjuges. Um dos irmãos narra e eventualmente participa da discussão.

IRMÃO 1 – NARRADOR

IRMÃO 2

IRMÃO 3

IRMÃ 1

IRMÃ 2

CUNHADA 1

CUNHADA 2

CUNHADA 3

IRMÃO 1 (*para o público*)

Já imaginaram se, durante a via sacra e enquanto durou a crucificação de Jesus, Nossa Senhora ouviu este tipo de consolo?

MÚSICA

(Entram Nossa Senhora, com o coração crivado de flechas, espadas e duas mulheres)

MULHER 1

Reze a Deus para que leve seu filho o mais depressa possível, Maria.

MULHER 2

Foi melhor para ele, Maria, descansou, está melhor que a gente, Maria.

(Saem Nossa Senhora e as mulheres e o narrador continua)

IRMÃO 1

Para se armar um inferno em família na hora extrema de um ente querido, não é preciso haver herança. Quando minha avó paterna morreu, tudo que possuía cabia num quartinho católico romano, arrumadíssimo, impecável como ela. Logo após o velório, uma tia, mulher do meu tio, bunduda, maldosa como um ser humano, entrou no quartinho

ENTRA A TIA BUNDUDA, MALDOSA

Trancou-se sozinha, saqueou o aposento e preparou duas sacolas:

⁸ Cópia mecanográfica, 2003.

A TIA ENFIA NUMA SACOLA CONFORME A NARRAÇÃO INDICA

A sacola dela recebeu um anelzinho, uma correntinha com cruz, um terço de ouro com perolinhas e alguns bibelôs de porcelana chinesa. Para os outros parentes, enxugando lágrimas que escorrem a toa, ela separou lembrancinhas que foram parar na outra sacola:

A TIA SEPARA O QUE VAI DAR AOS PARENTES

Um paninho bordado, um crochê inacabado, uma fotografia amarelada, um missal de onde caíram pétalas de flores secas. Todo mundo ficou descontente, claro. Mas a vida continuou, todo mundo se visitando enquanto eram próximos.

*

Vou deixar a vovó e a tal da tia em paz e contar uma história bem recente. As personagens – cunhadas, irmãs, irmãos - para evitar ofensas, são fictícias. Fictícias ? Talvez seja melhor chamá-las de inacreditáveis.

*

No dia em que minha mãe, uma delicada e idosa senhora, submeteu-se a uma cirurgia, sua ex-nora, minha ex-esposa, a primeira cunhada desta história, profetizou diante de todos, perto da porta da UTI:

EX- CUNHADA 1

Desta ela não escapa. Está muito fraquinha, desnutrida. Como é que com tanto filho em volta, ninguém vê que ela só estava se alimentando de macarrãozinho Myojo ? Aquilo não sustenta ninguém.

IRMÃ 1

Melhor ser magra do que ter esse traseiro gigantesco, igual ao dos seus pais e suas irmãs, bando de gente obesa. Para você ficar igual, é uma questão de tempo, orca, baleia assassina, Casa da Banha!

EX-CUNHADA 1

Eu não falei por mal.

MÉDICO

Acidentes vasculares, vários, fizeram um estrago no cérebro da senhora. A batalha está perdida.

IRMÃO 1

Como é que o senhor vai falando assim desse jeito, doutor? Filho é filho e filho de mãe é mais filho ainda, por mais idade que possa ter.

IRMÃO 2

Sinto dor, saudade, tristeza, impotência...

IRMÃO 3

Tenho sentimentos confusos.

(Os filhos, concentrados, tentam se comunicar com Deus)

IRMÃO 1

Tudo estava lindo enquanto cada um tentava, pela própria mente, comunicar-se com Deus, Jesus, o espírito vivo da mãe, amigos queridos mortos ou quem lhe ocorresse. Mas havia uma segunda bruxa escondida na moita da vida.

IRMÃ 1

Nossa outra cunhada também é bunduda e feiosa,

IRMÃ 2

Tem espinhas enormes, inflamadas.

IRMÃO 1

E uma barba rala que ela tinge com água oxigenada.

IRMÃ 1

Fala falso, com voz doce...

IRMÃ 2

É especializada em insetos peçonhentos, nesses bichos que dão doenças.

IRMÃO 1

E é espírita, tem um arzinho superior, é íntima de ectoplasmas.

IRMÃ 2

É macumbeira, deixou tesouras abertas em pontos estratégicos da casa para afastar a nossa família.

IRMÃO 1

Vamos ficar quietos e escutar o que ela está falando com o marido.

IRMÃ 1

Que por sinal é nosso irmão mais velho.

CUNHADA 2

(para o marido triste) Amor, fui sozinha ontem à noite ao hospital.

IRMÃO 2

Como assim?

CUNHADA 2

Consegui entrar na UTI e vi a sua mãe.

IRMÃO 2

Como?

CUNHADA 2

Deixa eu falar, amor? Vi o resultado da tomografia e conversei com os médicos de igual para igual.

IRMÃO 2

Gente, para não dar confusão depois, é melhor falar agora. (*chama os irmãos*) Escutem isso.

CUNHADA 2

Eu entrei ontem à noite na UTI e vi o resultado da tomografia.

IRMÃ 1

Quem lhe deu permissão?

CUNHADA 2

O médico de plantão.

IRMÃ 2

Como você teve coragem?

CUNHADA 2

Com o médico eu converso de igual para igual. E como eu sou espírita, penso diferente de vocês, não soffro.

IRMÃ 2

Você bebe e bate no meu irmão com a panela.

IRMÃO 2

Isso é invenção dos parentes.

CUNHADA 2

Conte para eles o que eu lhe falei, amor.

IRMÃO 2

A mamãe está com um bilhete de viagem na mão mas um “pentelho” que está entre nós não quer permitir que ela parta.

(os irmãos olham-se para avaliar qual é o “pentelho mencionado”)

Você viu o resultado da tomografia e conversou com os médicos, não foi, meu bem? ⁹

(para os irmãos)

IRMÃO 2

Ela entende do assunto.

CUNHADA 2

Eu estudei, me formei, sei do que estou falando.

IRMÃO 2

Não tem mais jeito. A mamãe partiu deste mundo no terceiro derrame; ali eu já me despedi dela.

IRMÃ 1

Como você pode acreditar nisso? Nossos pais não ensinaram a vida desse jeito.

IRMÃO 2

Pois é... Vivendo e aprendendo.

IRMÃ 2

Aprendendo o que?

(A terceira cunhada, que estava calada, se inquieta)

CUNHADA 2

Como eu sei das coisas, eu não iria mais ao hospital visitá-la.

IRMÃ 2

Por que? Posso saber?

CUNHADA 2

Porque não adianta. Para que ficar sofrendo vendo o que não tem mais jeito? Ela já foi.

MARIDO

Mamãe foi mas não foi, não adianta explicar, vocês não entendem. Não vou visitá-la mas sinto presença dela ao meu lado enquanto trabalho.

⁹ Esta fala provavelmente pertence à personagem CUNHADA 2.

(A terceira cunhada, esposa do irmão mais novo, se manifesta).

CUNHADA 3

Vocês precisam de paz, gente, está faltando união. Está faltando amor.

IRMÃ 1

É hoje!

CUNHADA 3

Eu gostaria de falar umas palavrinhas de conforto, falar da minha fé.

IRMÃ 1

Sua fé?

IRMÃ 2

Qual é, agora?

IRMÃ 1

Você vive pulando de igreja em igreja,

IRMÃ 2

Uma hora é católica, outra hora é crente, outra hora é espírita...

CUNHADA 3

Agora sou evangélica. Desta vez é para sempre.

IRMÃ 2

Você se converte para sempre a cada dois meses.

CUNHADA 3

Agora eu conheci a verdade! Eu ainda não tinha encontrado o caminho verdadeiro. Agora, finalmente me converti à fé da pastora da televisão e eu vi a luz.

IRMÃ 1

Vai durar quanto tempo essa luz acesa?

IRMÃ 2

Luz? Acabou o racionamento mas as tarifas aumentaram. Cuidado com a conta.

CUNHADA 3.

Podem me agredir à vontade que eu estou protegida pelo espírito da luz. A pastora me avisou de que a verdade é sempre atacada e que o demônio está sempre de vigília, para tentar apagar a luz com seu bafo. Estou preparada para rebater todo ódio de vocês com amor. *(para o marido)* Não é, amor?

(O marido, um dos irmãos, que já havia se manifestado contra as outras cunhadas, vira um cordeiro convertido)

IRMÃO 3

Conhecemos um pastor, cego desde que nasceu, muito fervoroso, que tem o dom da oração. Ele também disse que mamãe sofre muito e quer partir mas os que choram não permitem que ela descanse.

CUNHADA 3

Escrevi o nome de todos num papel, coloquei-o na roda e estamos orando por vocês.

IRMÃ 1

Fiquei arrepiada.

IRMÃ 2

Devem ter costurado nosso nome na boca de um sapo!

(A Irmã 2, subitamente, ataca o Irmão 3)

IRMÃ 2

Vamos esclarecer uma coisa: qual de nós é o pentelho que está segurando a mamãe, seu safado? Eu é que não sou! Dá para ver que nenhum de nós é Deus e que não temos poder para impedir que mamãe parta?

IRMÃ 1

Gostaria muito que minha mãe sarasse, vivesse para sempre mas sei que é impossível. Me segurem senão eu acabo com a vida dessa desgraçada!

(Os irmãos a acalmam)

IRMÃO 1

Calma, calma, aqui não é lugar para fazer escândalo. Ficou louca?

IRMÃ 2

Alguém tem um calmante no bolso?

IRMÃ 1

Não quero calmante. Só vou sossegar depois de furar os olhos dessa fulana.

CUNHADA 3

Credo, eu só queria ajudar.

CUNHADA 2

A violência chegou às melhores famílias.

IRMÃ 1

Já que estamos todos reunidos e nos amamos tanto, vou te fazer uma pergunta com todo amor: por que você me perturbou tantas vezes para desenterrar o meu pai do jazigo da sua família?

CUNHADA 3

Credo, que gente rancorosa! Até isso? Quando seu pai morreu, iam enterrar ele onde? Vocês podiam, por acaso? Credo, eu arranjei para ele ficar num cemitério chique, todo mundo que foi achou lindo. É isso que dá ser generosa.

IRMÃO 3

Mas você tentou tirar o papai de lá, não tentou?

CUNHADA 3

Minha família precisava da vaga, eu tinha vários parentes nas últimas.

IRMÃ 2

Sua burra maldosa.

IRMÃO 1

Sua mulher estava com raiva de você e papai é que ia pagar o pato?

IRMÃO 3

Deixa pra lá, foi um mal entendido.

IRMÃO 1

Que mal entendido?

IRMÃO 2

Tem mais coisa. Eu fui ver preço de túmulo para a mamãe e aproveitei para perguntar se dava para por o papai junto na hora...

IRMÃ 1

A mamãe ainda não...

IRMÃO 2

Nessas coisas a gente tem que ser prático. O administrador do cemitério disse que o túmulo não está em nome de vocês.

IRMÃO 1

Como assim?

IRMÃO

O túmulo era do irmão dela. Daí ele também morreu e o túmulo ficou para a viúva.

IRMÃ 2

E onde está a viúva?

IRMÃO 3

Ela se casou com um árabe e foi morar na África.

IRMÃ 1

E o papai?

IRMÃO 2

Vai continuar com eles, ninguém pode mexer sem permissão da viúva?

IRMÃO 1 (ao irmão 3)

Na época você disse que era dono do túmulo.

IRMÃO 3

A família muito unida, um sempre ajudando o outro, você entende.

IRMÃO 1

Que mentiroso! E aí, meu irmão? Que é que você tem de tão gostoso que essa coisa não te larga

CUNHADA 3

Quanta brutalidade! Eu vou me vingar!

IRMÃO 3

Eu perdôo o meu irmão. É o demônio que está falando por ele. Agora não é hora de brigar, amor. O que passou, passou. Jesus Cristo não pediu que perdoássemos os nossos inimigos? Lembre-se do que o pastor cego falou, amor?

CUNHADA 3

É verdade. A vingança é pecado mortal. Eu perdôo a sua irmã, amor, eu perdôo todos os seus irmãos, estão todos perdoados.

IRMÃ 1

Eu agradeço muito mas quero propor uma coisa: vamos continuar inimigas ? Eu não te perdoo! Para o inferno eu não vou nem que o capeta me pegue pelas pernas! Eu sei que eu não vou, pois lá é o lugar das minhas três cunhadas. Que o diabo as carregue!

CUNHADA 2

Quanta brutalidade!

CUNHADA 3

Quanta incompreensão!

CUNHADA 2

Quanta falta de amor!

IRMÃ 2

Quero dizer uma coisa agora e depois me calo para sempre.

CUNHADA 3

Fale, vai ser bom você se aliviar do ódio que carrega no coração.

IRMÃO 1

Chega de desaforo, de conversa mole! Nós compramos um túmulo novo, para mamãe repousar

IRMÃ 1

Quando chegar a hora.

IRMÃO 1

Vou no advogado fazer um documento. No nosso túmulo não há de ter lugar para nenhuma cunhada!

IRMÃO 3

E eu?

IRMÃO 2

Vai, você entra, a mamãe não gostava de fazer diferença entre os filhos. A gente te enterra, sim, mas sem a sua mulher

CUNHADA 2

E eu, amor?

IRMÃO 2

Depois a gente conversa.

MÚSICA

IRMÃO 1 - NARRADOR

A briga continuou ao longo dos anos, cada um disparando de sua casa. Casamentos foram desfeitos, novos casais se formaram, novas cunhadas e cunhados chegaram. O túmulo está abarrotado de parentes que não tinham onde enterrar. Duas cunhadas estão lá. Nunca se ouviu ruído algum sob a terra.

Arrebatada (texto teatral) ¹⁰

ARREBATADA

peça de

Naum Alves de Souza

CENARIO UNICO: ESCRITORIO DE DONA GEOVASIA, ALTA FUNCIONARIA PUBLICA, SUPERINTENDENTE CULTURAL.

PERSONAGENS

JEOVASIA: funcionária pública de longa carreira, evangélica, superintendente cultural.

IONE: assessora de Jeovásia. Pelo jeito como se veste, pode ter outra vida depois do expediente.

REBECA: mesma idade de Jeovásia, também funcionária pública de carreira, gostaria de ter o poder de Jeovásia. É judia.

ZIBBIO: homem de meia idade, nervoso, um tanto tímido.

JORNALISTA: jovem, bonitinha, sorridente, está meio encantada por poder estar perto de algum artista.

HOMEM: entre os 40 e o 50, bronco, grosso, saiu da lavanderia do chinês com a roupa de trabalho.

CENA 1

(Sentada em sua mesa, Jeovásia lê pedidos, projetos. Assina uns e outros separa. Alguns joga prazerosamente no lixo)

JEOVASIA

Sumariamente despedida ! *(carimba e assina. Escreve)*. Peço afastamento da funcionária eem questão sem vencimentos ! *(assina e carimba)* Hei de me vingar de todos. Se Deus é por mim, quem será contra mim ? *(pega outro papel)* Se a capa já é vermelha, posso imaginar o conteúdo Eu trabalhei na censura, quanta gente eu fritei. *(atira longe exatamente quando Ione entra na sala e fica horrorizada)* Lixo !

IONE

Não, dona Jeovásia, não ! Esse projeto é da filha da Secretária !

JEOVASIA

Ione, tira o projeto do lixo, veja se não amassou a capa. Você é um desastre.

IONE

Eu ?

JEOVASIA

Você foi jogar no lixo justo o projeto da filha da Secretária ?

¹⁰ Cópia eletrônica, 2007.

IONE

Mas não fui eu.

JEOVASIA

Foi você sim, você ganha para isso, nada pode depor contra mim. Quem está ganhando nas urnas ? Nós ou aquela gente ?

IONE

Por enquanto a oposição.

JEOVASIA

Deus há de por suas mãos nas urnas. Temos gente nossa apurando votos nas regiões mais interessantes.

IONE

Como a senhora sabe que Deus... *(Jeovásia corta)*

JEOVASIA

Tenho meus informantes, Ione. Como é que estão as coisas ?

IONE

Estamos devendo para Deus e todo mundo.

JEOVASIA

Até aí, normal, rotina.

IONE

Mais da metade da repartição está em greve por falta de pagamento.

JEOVASIA

Rotina, pura rotina. Só o meu não pode atrasar mas eu tenho meus contatos. Não entendo por que vocês não se acostumam. Os incomodados que mudem de emprego. Que mais ?

IONE

Já fui cercada na rua, jogaram pedra no meu ônibus, me assaltaram na saída do bingo, me roubaram a carne que eu tinha comprado no açougue.

JEOVASIA

Quando sai a verba ? Quero urgência.

IONE

Ainda estão apurando aquele desvio de verba. Só vão liberar a nossa depois da investigação.

JEOVASIA

Bobagem, essa investigação vai dar em nada. Quem desviou sabe fazer as coisas, não é amador, não deixa rastros.

IONE

E não dá encrenca ?

JEOVASIA

Dá um pouco mas é só um poderoso declarar que não existem provas suficientes e logo todo mundo esquece. O mundo é dos espertos, Ione. Tem advogado craque em enrolar esse tipo de causa. E tem muita gente envolvida, muita gente ganha.

IONE

A senhora sabe de algum caso ?

JEOVASIA

Não sei, nunca quis saber, nunca ouvi falar nada. *(lê uns documentos e fala a lone com a voz muito doce)*
Querida, se chegar algum envelope gordinho em nome de Safira, não abra e deixe em cima da minha mesa. Se alguém perguntar alguma coisa, diga sem gaguejar: Não sei, nunca ouvi falar, nunca vi. *(Toca o celular)* Atenda, lone.

IONE

E se for gente cobrando ?

JEOVASIA

Diga que eu estou em reunião. Se ligarem mais tarde, invente alguma coisa. Cuidado para não dizer que morreu meu filho que ninguém vai acreditar. Desde dezembro matamos um por mês.

IONE

E já estamos em maio. Alô ? O senhor pode repetir o nome, por gentileza ? Pastor Isaías ? *(tampa o telefone)*

JEOVASIA *(baixinho)*

Pergunte Pastor Isaías de onde ?

IONE

Pastor Isaías de onde, por gentileza ? *(escuta)* Do Turismo Evangélico ?

JEOVASIA *(toma com brutalidade o celular da mão de lone)*

Pastor Isaías, quanta gentileza, irmão ! *(escuta)* Quem atendeu foi a lone, minha assistente, moça direitinha, a um passo de aceitar Jesus no coração. *(escuta)* Eu tinha saído só um minutinho para lavar as mãos. *(escuta)* Estou sentada, sim. Algum problema ?

(faz veementes sinais para lone sair. Ela sai)

JEOVASIA

Eu ganhei uma viagem para a Terra Santa ? Não posso acreditar. Aleluia ! *(escuta)* Anote os meus dados. Jeová Bastos Borges. *(escuta)* Sim, sou uma homenagem a Jeová. Meu pai queria um filho homem mas eu nasci e ele adaptou o nome. Com J no começo. *(escuta)* Com S. meu marido se chamava Enoque Borges, já arrebatado pelo Senhor. Aleluia ! Está com Deus, está ao lado de Jesus, está melhor que a gente. *(escuta)* Nasci em São Paulo mesmo, dia 31 de julho de 1968. Tenho um filho, o Isaque, que está com 15 anos. Sou neta e filha de pastores, Enoque também pregava o evangelho e, se Deus quiser, Isaque vai pelo mesmo caminho. *(escuta)* Fique com Deus, Reverendo, eu aguardo seu telefonema. Até logo. Aleluia. *(grita)* lone ?

IONE *(entra com a maior má vontade, lixando as unhas)*

Pois não.

JEOVASIA

lone, chegou a minha hora.

IONE

Posso contar pra todo mundo ? Doença feia, dona Jeovásia ? O médico deu quantos meses de vida ? A senhora quer que eu peça já a sua licença para tratamento ?

JEOVASIA

Não, sua imbecil. Pensou que eu estava com o pé na cova, não pensou ? Hoje, depois que eu saísse, ia ter festa na repartição.

IONE

Não, nada disso. A gente até já está fazendo vaquinha para ...

JEOVASIA

...me ajudar na viagem.

IONE

Que viagem?

JEOVASIA

O Senhor escutou o meu clamor e está me enviando para pisar o mesmo solo que pisou seu amado Filho! Chame a Rebeca, Ione.

(Ione sai e volta com Rebeca)

REBECA

Pois não, dona Jeovásia.

JEOVASIA

Rebeca, minha irmã judia, ganhei uma viagem para a Terra Santa.

REBECA

Um dia eu ainda vou rezar no Muro das Lamentações.

JEOVASIA

Um dia ainda havemos de ir juntas, depois que você aceitar Jesus em seu coração. Juntas faremos o mesmo caminho que Jesus fez para a cruz !

(Rebeca, encabulada, gagueja um pouco na resposta)

REBECA

Foi um prêmio mais que merecido, Jeovásia. Uma vida de tanta renúncia, tanto sacrifício. Pode ir tranqüila que eu cuido do túmulo do Enoque e da dona Ebenésia. É só me ensinar o que fazer.

JEOVASIA

Preciso fazer um pipi. Não contem para ninguém. Não gostaria que soubessem por aí que eu também faço essas coisas. Se alguém perguntar, neguem.

(Jeovásia sai correndo.)

REBECA

Não se preocupe. Nos tempos bíblicos as pessoas também faziam.

IONE

Ah, Rebeca ! Você tinha que tocar no nome da velha ? Eu não mandei flores nem telegrama ! O marido eu nem conheci mas a velha não parava de me azucrinar com essa história de aceitar Jesus. Minha mãe, devota de Nossa Senhora Aparecida e chegada num terreiro, não pode nem ouvir falar dessas coisas.

(Jeovásia volta)

JEOVASIA

Então você cuida do túmulo da mamãe, Rebeca ?

IONE

Dona Jeovásia, se a senhora quiser, eu também cuido. E eu queria aproveitar para pedir desculpas.

JEOVASIA

Desculpas de que, minha querida ?

IONE

Eu não pude ir ao enterro da dona Ebenésia e também não dei os pêsames quando ela morreu.

JEOVASIA

Ione, é uma pena que você não tenha nascido no seio do nosso rebanho. Mamãe não morreu, ela subiu ao céu, foi arrebatada.

IONE

Quando a senhora voltar da viagem eu vou mandar rezar uma missa pela alma da dona Ebenésia.

JEOVASIA *(fala com didática crueldade)*

Ionezinha, não jogue fora o dinheiro do seu salário. Mamãe subiu aos céus por suas boas ações, sua bondade, sua fé e por ter sempre trilhado o caminho certo. Ela nunca adorou deuses de barro, madeira, pedra, nunca acendeu velas nem incomodou os ouvidos de Deus e de Jesus com rezas decoradas.

IONE

Credo, dona Jeovásia !

JEOVASIA

Mamãe não precisou de intermediários para chegar ao Pai. Sempre tratamos com o céu diretamente.

(Um homem, Zibbio, empurra a porta e olha para a sala)

Quem é esse homem ?

ZIBBIO

Não foi aqui que me chamaram ? Desculpe. *(sai)*

JEOVASIA

Fale para ele esperar um pouco. Mas volte aqui que eu ainda não acabei o que tinha de falar com você.

(Rebeca e Jeovásia ficam em silêncio, Ione volta)

IONE

Ele está esperando.

JEOVASIA

Escutem uma coisa: nós evangélicos, não precisamos de missas ! E mais uma coisa: cuidem da produção de nossa próxima ópera como se cuidassem de suas próprias vidas ! Suas cabeças estão a prêmio e preparem seus pescoços para a guilhotina ! *(tira da gaveta uns cartões)* Rebeca e Ione, escutem bem: quero que me ajudem a vender estes cartões que vão pagar as despesas da minha viagem.

IONE

Mas a senhora não ganhou a viagem ?

JEOVASIA

Preciso levar dinheiro para comer, pagar transportes, comprar lembrancinhas. Quero trazer lascas da cruz de Cristo, garrafinhas de água do rio Jordão e saquinhos de terra do Jardim das Oliveiras para vender aqui. Eu não saio de Israel sem boiar no Mar Morto.

(muito constrangidas as duas pegam os cartões)

REBECA

A senhora pode nos explicar para que servem estes pezinhos ?

JEOVASIA

Cada pé tem um valor. É um detalhe importante. Cada pé representa um passo em direção à Cruz Sagrada. Quando venderem, expliquem que são os passos de Jesus. Quem vender antes, chega antes. Não é uma bela idéia ? Cada pezinho, um passinho.

IONE

E a pessoa ganha o que ?

JEOVASIA

Ganha a Cruz !

REBECA

A pessoa é crucificada ?

JEOVASIA

Tem idéia melhor ? Ione, ligue para a Secretaria e pergunte pela verba. Fale com jeito, grite, ameace espalhar podres daquela gente ! Antes de viajar, eu quero essa verba !

CENA 2 - O CONVITE

(Jeovásia fala com Isaque ao celular)

JEOVASIA

Isaque, meu filho, você me ouviu bem ? Quando eu chegar, vou revistar seus bolsos. Se eu encontrar preservativos e um cigarrinho daqueles, umzinho que seja, vou internar você no seminário vegetariano !

(Entram Ione e Zíbbio, homem de meia idade)

IONE *(para Zíbbio)*

Melhor o senhor falar pessoalmente com dona Jeovásia.

ZIBBIO:

Nem sei nem para que ópera a senhora está me convidando. Pelo telefone ela *(aponta Ione)* disse que não podia adiantar nada.

JEOVASIA

Chegaram os repórteres ?

(Zíbbio se assusta)

ZIBBIO

Eu ainda não posso dar entrevista. Nunca dei uma entrevista na vida. Só quis aparecer na televisão uma vez para reclamar do buraco do metrô mas não me deram atenção.

JEOVASIA

Fale qualquer coisa. Ou não fale nada. Se a gente tiver sorte pode ser até que nem venha ninguém. Seria bom mesmo que não viessem. Jornalista adora fazer pergunta inconveniente. E andam circulando por aí uns boatos, você sabe como são os boatos. Que óperas você sabe cantar ?

ZIBBIO

Eu não sou cantor.

JEOVASIA

Como não é cantor ? O que você veio fazer aqui ? Pode ser que peçam para você cantar alguma coisa.

ZIBBIO

Eu sou regente de um coral.

JEOVASIA

Então o senhor canta enquanto rege ?

ZIBBIO

Eu canto baixinho para acompanhar. é meio sem querer.

JEOVASIA

Pois devia cantar mais alto, deve estar ganhando para isto.

ZIBBIO

A moça que me ligou..

JEOVASIA

Minha assistente...

ZIBBIO

Ela me disse que era para eu passar aqui para conversar sobre uma ópera, nem me disse qual.

JEOVASIA

É..., como é o nome mesmo ? É um nome de mulher. Lola ? Ligia, Lourdes ? Não me lembro do que. Me emprestaram o DVD mas de cara eu dormi.

ZIBBIO

A senhora não gosta de óperas.

JEOVASIA

Eu ganho muito bem para fingir que gosto. De vez em quando eu tenho que assistir mas não me pergunte o que eu acho. Como eu ganho para mandar fazer essas óperas, eu mando e pronto.

ZIBBIO

Por acaso é Norma ? Joana de Flandres ? Semiramide ? Salomé ? Tosca ? Thaís ?

JEOVASIA

Do que mesmo a gente estava falando ?

ZIBBIO

Da tal ópera.

JEOVASIA

Na capa do dvd tinha a foto de uma mulher com um vestido antigão.

ZIBBIO

Difícil alguém cantar ópera de vestido curto. A senhora lembra do que se trata ?

JEOVASIA

Eu só ouvi o pessoal comentando na hora do cafezinho. Depois eu tive uma reunião e precisei sair. Posso contar um segredo e você jura não contar para ninguém ? Vou tirar uma licença enquanto operam a fimose do meu filho.

ZIBBIO

Quantos anos ele tem ?

JEOVASIA

17.

ZIBBIO

Nessa idade e ainda está com o?

JEOVASIA

Alguma crítica ? Escute uma coisa: não estou neste cargo a toa. Não convidam qualquer Zé Mané como você para uma posição como a minha. Nasci bem, em berço esplêndido. Em vez de fazer crochê minha mãe trançava os pauzinhos nos bastidores políticos. Conhecia toda a bancada evangélica, sabia podres de todos.

ZIBBIO

Não sei por que a senhora está me contando tudo isso.

JEOVASIA

Sabe que nem eu ? Minha cabeça está pensando em outra coisa. *(grita)* Ione, saiu a verba ?

IONE *(de fora)*

Estão em reunião.

JEOVASIA

Quer saber de uma coisa ? Eu sei que não estão em reunião coisa nenhuma. Eu também vivo usando essa desculpa quando não quero atender alguém. Você é um homem de sorte.

ZIBBIO

Eu fui chamado exatamente para que ?

JEOVASIA

Não faço a menor idéia. Deixa eu perguntar à minha secretária. *(pega um celular)*

ZIBBIO

Não tem interfone ?

JEOVASIA

Estão todos quebrados. Antes de mim, a esquerda católica dominava e você deve saber como é a corja da esquerda, quebram até vaso sanitário.

ZIBBIO

Como podem trabalhar sem telefone ?

JEOVASIA

Cortaram os telefones também. A empresa que prestava serviços arrancou e levou todos. Manobra da esquerda, claro, a esquerda odeia a cultura. Para ser franca, a direita também. Estão ameaçando cortar a água e a luz. Mandaram uma carta anônima dizendo que os sem terra e os sem teto vão invadir os teatros e as igrejas evangélicas. A esquerda católica, o pessoal da Teoria da Libertação.

ZIBBIO

Dona Jeovásia, eu tenho ensaio.

JEOVASIA

Um momento. O senhor vai tirar seu pai da força? *(liga e fala com a secretária)* Posso saber porque tanta demora para atender, Ione? *(escuta)* Estava no banheiro? Vou fingir que acredito. Sozinha, sua vaca? Ou está fazendo hora extra com algum colega? *(escuta)* Seu celular está sem crédito? E eu com isso? *(escuta)* Faz seis meses que você não recebe o pagamento? E eu com isso? *(cai a ligação)* Ione? Ione? *(berra)* Ione, venha já aqui.

(Ione entra)

JEOVASIA

Eu não lhe paguei e pedi para não contar para os outros?

IONE

Pagou com um cheque daqueles.

JEOVASIA

Que têm aqueles cheques?

IONE

Estavam todos sem fundos. Um monte de gente pôs no protesto.

ZIBBIO

Eu ouvi falar em cheque sem fundo?

JEOVASIA

Não, o senhor não ouviu falar em cheque sem fundo.

ZIBBIO

Eu acho que eu ouvi.

JEOVASIA

Não ouviu, tenho testemunha. Ione, o secretário ligou?

IONE

Não. E todas as vezes que eu liguei disseram que ele estava em reunião com o governador ou tinha saído.

ZIBBIO

Eu tenho compromisso daqui a pouco.

(olha para Zíbbio como se nunca o tivesse visto)

JEOVASIA

Ione, quem é esse homem que está na minha sala? Eu pedi para você arrumar um diretor para a ópera mas você me mandou um regente de coro.

IONE

Ninguém quer dirigir essa ópera.

JEOVASIA

Como ninguém quer dirigir ? Só porque por causa dos boatos dos pagamentos atrasados, dos cheques sem fundo ? Continue mentindo, Iona. É por isso que este país não vai para a frente. Sua vaca ! (*Iona sai chorando*) (*dirige-se a Zibbio*) Você topa dirigir a ópera e reger o coro ? A gente faz um pacote, as duas coisas pelo preço de uma. É pegar ou largar. Se você não topar, tem uma fila enorme de artista morto de fome querendo.

ZIBBIO

Não tenho experiência em direção.

JEOVASIA

Você sabe dirigir carro ?

ZIBBIO

Claro que eu sei.

JEOVASIA.

Deve ser tudo um problema de trânsito. Manda entrar, cantar, vira pra lá, vira pra cá, finge que não está olhando para o maestro. Te empresto o dvd, você assiste e finge que é tudo idéia sua. Eu posso dar umas idéias também, sou boa para criticar e dar idéias depois que as coisas ficam prontas.

ZIBBIO

Tem cenário?

JEOVASIA

Tem um monte de cenários velhos no depósito, é só você escolher. Tem roupa, tem tudo.

ZIBBIO

Tem coro nessa ópera?

JEOVASIA

Claro que tem. Se não tiver coro em uma ópera , quem é que agüenta ficar acordado três horas ? Na minha gestão estão proibidas as óperas sem coro.

ZIBBIO

Eu preciso saber o nome da ópera.

JEOVASIA

Mas que insistência! (*liga o celular*) Ione? Como é mesmo a história da ópera ? (*escuta*)

Uma duquesa casada está de olho num nobre? (*para Zibbio*) Vai anotando que eu não gosto de repetir. (*escuta*) E o safado está de olho numa cantora de ópera que deu para ele um buquezinho de violetas? Anotou, Zibbio? E daí, Ione? Resume que eu não tenho tempo a perder. (*escuta*) E no dia seguinte, dia do aniversário da cantora, ela recebe as mesmas violetas murchas dentro de uma caixinha? Ela cheira ou não cheira as violetas, você não sabe?

ZIBBIO

Eu conheço essa ópera.

JEOVASIA

Cuidado comigo, Zibbio. (*escuta*) Ela canta para as flores murchas? Tenha santa paciência! E como é que acaba? (*escuta*) O nobre chega, pede a cantora em casamento mas ela diz que só quer saber de cantar? (*escuta*) Ela começa a se sentir mal. (*escuta*) As violetas estavam envenenadas? Claro que foi a duquesa a criminosa. E ninguém chamou a polícia? (*desliga o celular e fala a Zibbio*) E a tonta deve ter morrido pensando que foi o duque quem envenenou as violetas.

ZIBBIO

Adriana Lécouvreur, de Francesco Cilea.

JEOVASIA

Que seja. Mas, já vou avisando, é problema seu agüentar firme toda a cantoria. Vou combinar com a minha secretária para ela me ligar no celular assim que começar o primeiro ato e dizer que é alguma coisa urgente. Eu, heim? Se você contar para alguém eu nego!

ZIBBIO

Adriana Lécouvreur. Por que não montar algum compositor nacional novo?

JEOVASIA

Eu gostaria de não parecer grosseira mas acho que não é da sua conta.

ZIBBIO

Eu sei mas...

JEOVASIA

Nem mas nem meio mas.

ZIBBIO

Meu coro é muito pequeno, mais apropriado para cantar em missas de sétimo dia, casamentos, em shoppings no Natal.

JEOVASIA

Contrata mais gente, o país está cheio de artista desempregado. E para eles não tem fome zero, bolsa família.

ZIBBIO

Preciso fazer testes, selecionar as vozes.

JEOVASIA

Quer um conselho? Sem testes, vai mandando ver. Quem canta, canta, quem não canta não canta.

ZIBBIO

Quanto a senhora paga?

JEOVASIA

Como assim como eu pago? Amor à arte, puro amor à arte. Cobra dos padres, das noivas, dos shoppings, Tem gente conhecida, alguém da televisão cantando?

ZIBBIO

Não, claro que não, é um coral de bairro, a gente ensaia numa garagem, dá a maior mão de obra, tem que tirar o carro, amarrar o cachorro, empurrar um freezer onde a dona congela os peixes que o marido dela pesca. Quando não vão pescar eles até cantam no coral.

JEOVASIA

Quantos cantores tem o seu coral?

ZIBBIO

Tem dia que tem mais, tem dia que tem menos. Se todo mundo aparecesse todo dia para ensaiar, dava mais ou menos 30 mulheres e uns 15 homens.

JEOVASIA

Mulher demais. Deve ser duro de agüentar. Mulher fala demais. Tem alguma bonita? Não agüento gente feia.

ZIBBIO

Não olho cara nem corpo, só me interesse pelas vozes.

JEOVASIA

Você gosta do que?

ZIBBIO

De música.

JEOVASIA

Se não quer responder à minha pergunta, você tem direito ao silêncio.

ZIBBIO

Vou usar esse direito. E a senhora tem alguma preferência?

JEOVASIA

Posso interpretar isso como desrespeito à minha autoridade.

ZIBBIO

E nós vamos assinar um contrato?

JEOVASIA

Está duvidando de mim? Depois falamos disso. Por enquanto não quero misturar negócios com arte.

ZIBBIO

Quanto eu vou ganhar?

JEOVASIA

Só pensa em dinheiro. Pense numa quantia e depois a gente conversa. Amigo é para essas coisas. Somos ou não somos amigos das artes?

ZIBBIO

Quando é que eu vou receber?

JEOVASIA

Com licença que está na hora de operar a fimose do meu filho. A médica é caríssima. E safada! Preciso ficar de olho porque o Isaque não é nenhum santo.

CENA 3 - REUNIAO DE PRODUÇÃO

(No mesmo ambiente, Zibbio, Rebeca e Ione)

ZIBBIO

Eu preferia falar pessoalmente com dona Jeovásia.

REBECA

Calma, seu Zibbio, calma que tudo vai se resolver, vamos tentar atender a todas as suas reivindicações.

ZIBBIO

Foi a senhora, dona Ione, que marcou esta reunião, eu ouvi a voz de dona Jeovásia. Falando num telefone do seu lado. Eu me lembro até do assunto: a verba da secretaria.

REBECA

Pois é, ela foi chamada com urgência na secretaria para tratar exatamente da sua ópera, seu Zibbio.

ZIBBIO

Como da minha ópera? Eu fui convidado para fazer uma ópera para este teatro e não tenho a menor condição de tocar a produção. Tanto o cenógrafo quanto a figurinista estão desesperados, não podem comprar nenhum material porque não receberam um tostão.

REBECA

Como assim? O nosso galpão está cheio de cenários, de roupas lindas.

ZIBBIO

Aquele galpão está cheio de ratos, baratas, traças. A única produção inteira é uma do Guarani e a minha ópera se passa em Paris!

REBECA

Faça uma adaptação.

ZIBBIO

Da ópera ou dos cenários e figurinos?

REBECA

O senhor é o diretor, foi contratado para isso.

ZIBBIO

Podemos pelo menos adiar a estréia até essa verba sair?

REBECA

Nem pensar.

ZIBBIO

Preciso fazer um espetáculo decente.

REBECA

Dona Jeovásia tem muito interesse em que essa verba saia. Interesse demais, eu estou achando mas isto é uma opinião pessoal.

ZIBBIO

É mesmo? Gozado, agora fiquei com uma pulga atrás da orelha.

REBECA

Pegue e mate na unha! Faz tempo que não dedetizam esta repartição.

ZIBBIO

Ainda não acabaram de apurar os votos das eleições, dona Rebeca.

REBECA

Quem está ganhando?

ZIBBIO

A oposição.

REBECA

Ah, meu Deus!

ZIBBIO

E se trocarem o secretário?

(Rebeca fica em pânico e começa a tremer)

REBECA

Vamos mudar de assunto? Trocando ou não trocando o secretário, a agenda deste ano já foi fechada, as verbas analisadas e aprovadas, os orçamentos conferidos, os cantores agendados. Temos que estrear chova ou faça sol. Adapte o enredo para o Brasil, para a selva.

ZIBBIO

A crítica e o público sabem que essa ópera se passa na França.

REBECA

Problema seu, senhor diretor, o senhor assinou conosco um contrato. Tem que estrear no dia mencionado no contrato. É o seu nome que vai sair nos jornais.

ZIBBIO

Posso dar um tiro no ouvido na frente do público.

REBECA

Se pudesse dar todas as noites seria um sucesso de público. Eu lavo as minhas mãos. *(Zibbio parece prestes a enfartar)* Pegue um copo de água com açúcar para ele, Ione.

IONE

Posso pegar da sua água? Você sabe...

REBECA

Suspende a água, da minha é que eu não dou uma gota. E saiba de uma coisa para sempre, Ione: a verdade nem sempre deve ser revelada.

IONE

Coitado, Rebeca.

REBECA

Coitado é filho de rato que nasce pelado. Onde se passa a história?

ZIBBIO

Na França, em Paris.

REBECA

Eu soube que a cantora vem de fora. Vem da França?

(Jeovásia aparece e fica ouvindo sem que ninguém perceba)

ZIBBIO

O empresário contratou uma cantora japonesa.

JAPONESA

Deve ser caríssima.

ZIBBIO

Ela nasceu no Japão mas casou com um homem rico e mora no Jabaquara.

REBECA

Japonesa se fazendo de francesa não vai dar. Vamos ser apedrejados.

ZIBBIO

Parece que é uma ótima cantora.

(Jeovásia se revela)

JEOVASIA

Põe óculos escuros na japonesa. Cega vai ficar ainda mais dramático. O público vai aplaudir de pé.

(Rebeca sai e Zibbio fica sozinho com Ione)

ZIBBIO

Posso falar, dona Jeovásia ?

JEOVASIA

Pouco e rápido que estou me concentrando para a viagem.

ZIBBIO

Eu queria falar do cenário.

JEOVASIA

Deve estar ótimo porque eu mesma indiquei o cenógrafo.

ZIBBIO

Pois é. Ele me falou que foi contratado para fazer Lucia de Lammermoor, ópera em que a heroína fica louca. E tinha outro diretor, não tinha ?

JEOVASIA

Tinha. Eu mandei prender.

ZIBBIO

Pois é. Eles tinham uma proposta de vanguarda. A senhora já viu o cenário que está montado no palco ?

JEOVASIA

Ainda não tive a honra.

ZIBBIO

Resumindo, é uma mistura de hospital psiquiátrico com matadouro de gado.

JEOVASIA

Vire-se, o senhor tem que estreiar no dia e na hora certa. Ponto final.

ZIBBIO

E o iluminador também veio com uma proposta, ele quer experimentar.

JEOVASIA

Também ele foi indicação minha.

ZIBBIO

Ele disse que vai deixar tudo escuro, que é uma forma economizar e de estimular a imaginação do público. Acha até que vai ganhar prêmios.

JEOVASIA

Qual é o nome do iluminador, senhor diretor ?

ZIBBIO

Isaque eu me esqueci do sobrenome.

JEOVASIA

Isaque Bastos Borges.

ZIBBIO

A senhora o conhece ?

JEOVASIA

Qual é a mãe que não conhece o se próprio filho ?

CENA 4 - A CONFERENCIA DE IMPRENSA PARA DIVULGAÇÃO DA OPERA

(Zibbio, muito constrangido, está sentado em uma cadeira. Na frente dele, apenas uma jornalista e um homem mal encarado. Chega Jeovásia acompanhada de Ione, sua assistente. Jeovásia trouxe as malas, está pronta para a viagem)

JEOVASIA

Grande Zibbio ! Querido Zibbio ! Depois desta ópera você nem vai mais olhar na nossa cara, vai fugir de quem fala o português. Ouvi dizer que vem gente de fora espiar. Figurões do Scala de Milão, do Metropolitan de Nova York, da Ópera de Paris.

ZIBBIO

Então a senhora não vai ficar para a nossa estréia ?

JEOVASIA

Tenho tido visões, não posso mais adiar. Sinto no meu coração que eu estou levando a paz à Terra Santa.

ZIBBIO *(evitando que a jornalista e o homem escutem)*

Mas antes de partir a senhora vai assinar nossos cheques, não vai ? Todo mundo teve que fazer empréstimos em bancos para que essa ópera estresse.

(Jeovásia simula forte falta de ar. Todos se preocupam. Ela se recupera rápido e pergunta à jornalista e ao homem) Serviram café para vocês ?

JORNALISTA

Seria bom demais um cafezinho agora, eu nem almocei.

JEOVASIA

IONE ?

IONE

Acabou o pó e o coreano do mercadinho falou que enquanto não receber o que está na conta ele não entrega mais nada.

JEOVASIA

O café eu fico devendo. Um probleminha que depois eu resolvo, houve algum engano, eu dei um cheque meu, pessoal, para aquele japonês. Aceitam então uma água ? Por favor, Ione, providencie, rápido. *(Ione fica embaraçada)* Está surda, Ione ?

IONE

Os banheiros estão fedendo tanto que todo mundo está indo fazer necessidades no bar da esquina.

JEOVASIA

Por que você está falando isso na frente da visita ?

IONE

Cortaram a água.

JEOVASIA

Como cortaram a água? É só eu me ausentar um pouquinho que chove problema! Por que não me ligou?

IONE

Me celular está sem crédito.

HOMEM MAL ENCARADO

Quando o pessoal da água chegou eu vi a senhora se escondendo atrás de um carro. Depois a senhora entrou na padaria, não entrou? E tomou um caldo de cana, não tomou?

JEOVASIA

Quem é esse homem mal encarado, Ione?

HOMEM MAL ENCARADO

Meu nome não interessa. O patrão me mandou aqui e falou para eu não sair sem receber.

JEOVASIA

Receber o que? Quem deixou esse homem entrar, Ione? Vamos começar logo a entrevista que o grande Zíbbio tem que ir para o ensaio.

ZIBBIO

Não tenho pressa, nem sei se vai haver ensaio hoje.

JEOVASIA

Como assim? A estréia vai ser dentro de quatro dias. *(para a jornalista)* Por favor, querida, pode começar a perguntar.

HOMEM MAL ENCARADO

Se não pagar, a lavanderia não entrega as roupas.

JORNALISTA

Verdade?

HOMEM MAL ENCARADO

Nunca vi coisa tão encardida, moça, era de vomitar. Teve funcionária que passou mal. Uma até pediu demissão. Deus que me perdoe.

ZIBBIO

Não sei se vai ter ensaio.

JEOVASIA *(para Zíbbio)*

Tem algum cantor doente? Com amigdalite? Tosse Catarro? Gonorréia?

IONE *(para a jornalista)*

Todo mundo do meio artístico fica muito nervoso perto de uma estréia. É tudo da boca pra fora. Ela é um doce, você ainda vai ver.

JEOVASIA

Zibbio, você não respondeu a minha pergunta.

ZIBBIO

Um tenor e um barítono, vão faltar porque foram cantar no velório de um político. Cachê alto, pago na hora, antes, senão não cantam. Uma soprano foi para o interior para fazer a Verônica numa Paixão de Cristo ao ar livre. Talvez nem volte.

JEOVASIA

Se a soprano faltar, ponha uma contralto no lugar dela. E demita a vagabunda da procissão!

ZIBBIO

Eu não tenho nada a ver com a procissão.

JEOVASIA

Demita da ópera, seu burro. Ponha uma gravação tocando o tempo todo e só aumente o volume nas partes dela. *(à parte, no ouvido de Ione)* Ione, você vai se fantasiar e fingir que canta.

IONE

É essa ópera que tem a cena da loucura ?

JEOVASIA

Sei lá. Se for, não vai ser problema. Cara de louca você já tem. Sei lá, faça umas caretas, revire os olhos, babe, pergunte ao Zibbio como faz. Não é ele o diretor? Eu não ganho para isso. Zibbio: ligue para aquela soprano e diga que eu vou acabar com a carreira dela.

IONE *(para a jornalista)*

Não repare, meu amor, ela está muito nervosa.

JEOVASIA

Eu me acalmo, eu me acalmo, eu não posso perder a cabeça. Que pode acontecer se o capitão do barco perde a cabeça? O barco naufraga, não é mesmo? Probleminhas com o cafezinho, com a água, são normais, fazem parte de nossa vida pública. Bom agora seria um uísque, não é mesmo? Eu não bebo porque minha religião proíbe. Nas repartições públicas temos que andar num cortado daqueles. Não permitem álcool, hoje em dia nem para limpar as mesas de fórmica, as máquinas de escrever.

JORNALISTA

Máquinas de escrever? Vocês não usam computador?

IONE

Os computadores eram alugados de uma empresa.

JEOVASIA

A esquerda mandou tirar tudo. Sorte que o funcionário do almoxarifado tinha guardado umas máquinas de escrever. Queria vender para um ferro velho, o safado. Foi demitido no ato, não teve tempo nem de mexer o açúcar do cafezinho.

HOMEM

Agora ele está trabalhando na lavanderia. O chinês adora ele. Não tem um defeito. Virou crente, não bebe, não fuma, não prevarica com qualquer vagabunda. Ele entrou com uma ação na Justiça do Trabalho contra a senhora e eu sei de muita gente daqui de dentro que vai depor a favor dele.

JEOVASIA

Enquanto não recebermos um comunicado formal, continuaremos nossa missão como amigos da arte. Nosso departamento legal cuidará disso. *(para a jornalista)* Depois da tempestade vem a bonança. Pergunte, querida, pergunte.

JORNALISTA

Os senhores vão me desculpar mas eu não entendo nada de ópera. Soube que em vez de falar, o pessoal canta. Minha especialidade é o crime.

JEOVASIA

Explique melhor, querida.

JORNALISTA

Eu me formei ao mesmo tempo em jornalismo e na Academia de Polícia. Como não passei no concurso, arranjei um bico no jornal. Tem noite que eu até durmo no IML. Só lido com roubos, assassinatos, entrevisto ladrões, traficantes, tarados, meninas estupradas... Só está faltando um serial killer no meu album de recortes. Quem sabe eu não encontro um aqui?

(a luz apaga de repente e todos gritam)

JEOVASIA

Cortaram a luz! No tempo de Jesus não havia luz elétrica e ele não morreu por isso.

CENA 5 - JEOVASIA E REBECA - A VERBA - OS CHEQUES

REBECA

Não me leve a mal mas eu preciso saber se a verba saiu, todo mundo está perguntando quando vai receber, eu já não estou agüentando, correm boatos que eu depusitei a verba numa conta na Suíça, em meu nome.

JEOVASIA

Estamos devendo para quem, Rebeca?

REBECA

Para todo mundo, até para a pianista ensaiadora que emprestou dinheiro para comprar lanche para o coro.

JEOVASIA

Problema dela. Quem mandou emprestar ? Esse coro não foi chamado para comer e sim para cantar. Para quem mais a gente deve ?

REBECA

Para o diretor, para o maestro, o cenógrafo, a figurinista, o coro, a orquestra, a equipe de cenografia, as costureiras, os alfaiates, as lojas de tecidos, a madeireira, o serralheiro, a empresa que vende metais, o

dono da padaria, o dono do restaurante por quilo, a transportadora, a agência de viagens, o pintor do cenário, a uma senhora rica que emprestou dinheiro para pagar as refeições dos cantores que vieram de fora.

JEOVASIA

Chega, Rebeca, chega. Pela minha lógica, só se paga um trabalho quando ele é entregue pronto. Certo? E tem que estar perfeito, não tem?

REBECA

Claro, claro.

JEOVASIA

Se esse espetáculo for uma droga, você acha que eles merecem receber?

REBECA

A sua pergunta me deixa numa situação difícil, dona Jeovásia. Estamos lidando com artistas e não com objetos.

JEOVASIA

Temos que endurecer. Proibidade é o meu lema, como você sabe muito bem. Não vou pagar se não tiver provas concretas de que a encomenda feita por nós foi bem executada. Ainda bem que depusitei a verba na minha conta pessoal. Assim não haverá esbanjamento.

REBECA

Dá para enrolar quase todo mundo menos os cantores e os músicos da orquestra. Já ameaçaram fazer greve se não receberem.

JEOVASIA

Como prova de minha amizade e confiança, vou assinar alguns cheques para você pagar essa gente. Com licença, eu gostaria de ficar sozinha agora. Preciso orar um pouco. Me dê a lista com os nomes dessa gente. Vou fazer tudo nominal.

REBECA

Pois não, pois não.

JEOVASIA

Terminaram de apurar os votos das eleições?

REBECA

Não. Ainda estão com problemas de fraudes em algumas regiões.

JEOVASIA

Eu e o pessoal da igreja passamos a noite de joelhos orando para nosso candidato ganhar. Vá, Rebeca, vá, eu a chamo daqui a pouco, querida, assim que acabar de assinar tudo.

(Rebeca entrega os papéis e sai. Jeovásia recorta papéis do tamanho de cheques, enfia-os em vários envelopes e tem o capricho de escrever em cada um)

JEOVASIA *(enquanto escreve)*

Cantores solistas, Cantoras solistas, instrumentistas. São os mais perigosos. *(Fecha os envelopes com um grampeador. Liga o celular)* Rebeca, querida, pode vir, já está tudo pronto.

(Rebeca entra)

REBECA

Dona Jeovásia, a senhora tirou um peso dos meus ombros.

JEOVASIA

Eu sei muito bem. Entregue os cheques só quando tocar o terceiro sinal. Quero viajar com a alma leve.

(Entra Ione)

IONE

Dona Jeovásia, a van já veio pegar a senhora para levar ao aeroporto. Vou rezar para a senhora fazer uma boa viagem.

JEOVASIA

Não preciso de intermediários, eu falo diretamente com Deus. Rebeca e Ione, escrevam seus nomes num papelzinho e façam pedidos para eu enfiar no Muro das Lamentações. *(enquanto as duas escrevem, ela diz)* Só tenho medo do olho gordo de vocês. Se meu avião cair, façam-me um favor: se alguém disser que Jeovásia morreu, corrijam logo e digam: Jeovásia foi arrebatada!

(O celular de Rebeca toca. Ela atende, escuta. Nada fala mas seu rosto mostra uma expressão crescente de terror. Desmaia. Jeovásia pega correndo as malas. Ione entra aflita)

IONE

D. Jeovásia do céu! Ganhou a oposição e telefonaram que o secretário fugiu do país!

CENA 6

VOZ DA COMISSARIA DE BORDO:

Atenção, senhores passageiros. Quem vos fala é a comissária Susy. Nossa empresa agradece por sua escolha em voar conosco e pede que apertem os cintos e endireitem os encostos de suas poltronas pois já recebemos ordens dos controladores de voos para aterrissar. Na terra santa não há greves, tudo é paz, Como a noite está estrelada, hoje é dia de lua cheia, a visibilidade é perfeita. Sintam-se como na noite em que Jesus nasceu. Olhem, um cometa ! Para todos, uma noite feliz.

MUSICA: NOITE FELIZ

ESCURO / CONTINUA A MUSICA / SOM DE EXPLOSOES / GRITOS / MAIS EXPLOSOES

MUSICA: UM APARELHO DE SOM MUITO VAGABUNDO TOCA ALGUM TRECHO DA OPERA QUE IA ESTREAR.

CENA 7

(ZIBBIO, REBECA, IONE E OUTRAS PESSOAS EM TORNO DE UMA URNA FUNERÁRIA)

(Rebeca está com hematomas, olho roxo, vários esparadrapos no rosto e no corpo)

ESTER

O próprio filho nem deu bola. Pegou a urna, chacoalhou e riu.

IONE

Não parava de falar: Amor aos Pedacos, larica, Amor aos pedacos, larica. Daí se trancou no quarto, ligou um som alto dos Mamonas Assassinas e a gente ficou na sala com cara de tacho.

REBECA

Bati na porta mas ele não me escutou. Escrevi num papelzinho perguntando o que ele queria que a gente fizesse com as cinzas e ele respondeu por escrito para eu parar de encher o saco dele e enfiar as cinzas da Jeovásia no.... (*engasga, tosse*)

IONE

Eu não tenho coragem de dizer a palavra.

ZIBBIO

Ele sabe a mãe que tinha.

IONE

Eu tinha até pensado em pedir para o público se levantar e fazer um minuto de silêncio em memória dela.

REBECA

Mas aqueles cheques...

ZIBBIO

Só me faltava ter que mandar a orquestra tocar o Hino Nacional.

REBECA

Teve o fim que merecia. Só que levou a verba com ela.

IONE

Rebeca, olha as cinzas da mulher! (*mostra a urna*)

REBECA

Ninguém me respeita mais depois que entreguei aqueles cheques.

ZIBBIO

Essas cinzas nem devem ser dela.

REBECA

O avião explodiu assim que tocou o solo. Foi coisa de terrorista, de homem-bomba, ninguém me tira isso da cabeça.

IONE

Na Terra Santa tudo deve ser sagrado, até o aeroporto.

ZIBBIO

Já foi tarde. Antes ela do que eu.

IONE

E agora? Quem vai pagar vocês?

REBECA

Pois é.

ZIBBIO

É melhor eu tirar o cavalo da chuva. O dinheiro queimou, a mulher morreu, se arrebitou toda.

IONE

Sem querer defender a dona Jeovásia mas ela pediu para não dizer que ela morreu, pediu para dizer que foi "arrebataada".

(Todos sacodem os ombros, desdenhando. Ficam um tempo em silêncio. Zibbio começa a ficar inquieto. Tenta se conter mas uma hora agarra a urna funerária com as cinzas de Jeovásia e sai correndo)

REBECA E IONE

Mas o que é isso? Ficou louco?

REBECA

Que é que ele vai fazer com as cinzas da Jeovásia?

IONE

Aquilo tem algum valor? Ele pode estar pensando em vender.

REBECA

Será que ele enlouqueceu?

IONE

Ele entrou no banheiro.

(FORTE RUÍDO DE DESCARGA DE PRIVADA)

(Zibbio volta)

REBECA

Cadê as cinzas?

ZIBBIO

Aquilo não serve pra nada.

REBECA

A gente não tinha combinado jogar no Tietê? Quer ofensa maior?

ZIBBIO

Pelo sim, pelo não, agora as cinzas já estão nadando, a caminho.

IONE

A descarga!

ZIBBIO

Ela empacotou na Terra Santa, não foi?

E se ressuscitasse no terceiro dia?

MUSICA - JESUS ALEGRIA DOS HOMENS - BACH

ESCURO

FIM