

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

THIAGO HENRIQUE FERNANDES PEREIRA

**Dramaturgias em deslocamento: da errância temática e formal à
questão política**

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

**Dramaturgias em deslocamento: da errância temática e formal à
questão política**

Thiago Henrique Fernandes Pereira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do
título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria.

São Paulo
2015

PEREIRA, Thiago H. Fernandes
Dramaturgias em deslocamento: da errância temática e formal à questão política

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: __ / __ / __

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço

Prof. João Roberto G. de Faria, por me receber de tão “longe”, por se interessar, por acreditar.
Profa. Sílvia Fernandes, pela gentileza e apoio. Cnpq, sem a qual, através da concessão de bolsa, este trabalho não teria sido realizado;

Paulo Maeda, pela acolhida; Cia Bruta de Arte – todos os parceiros de criação – por me manter vivo como criador ao longo desse trajeto.

Ana, minha mãe. “Meus” de Belo Horizonte – lugar do qual falar, e para o qual voltar. Em especial ao Rafa, pela força ímpar.

“CONTADOR(A) - Correram. De tanta euforia e medo. Levantando uma nuvem de poeira por onde passavam. Uma nuvem como há muito o Nordeste não via.”

Newton Moreno

RESUMO

PEREIRA, Thiago H. Fernandes. *Dramaturgias em deslocamento: da errância temática e formal à questão política*. 2015. 150 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo; São Paulo, 2015.

A presente dissertação reflete sobre a produção de dramaturgia contemporânea brasileira a partir do horizonte desvelado por duas obras em especial, *Agreste*, de Newton Moreno, e *BR-3*, de Bernardo Carvalho. O foco nos dois textos não anula o diálogo pertinente e necessário também com a esfera espetacular quando necessário. Através da ideia de *deslocamento*, analisamos, primeiramente, o devir errático associado às obras em duas instâncias; errar para além de sua própria esfera de gênero em busca do outro e do surgimento de novos de campos de subjetividade; errar como parte de uma demanda interna e estrutural através de personagens em constante movimento e da exploração de um Brasil longínquo e extenso. Em seguida, empenhados na investigação da atuação crítica de tais obras, tendo como hipótese sua relação não documental com o presente, analisaremos o tratamento da subjetividade na elaboração das personagens, e o tratamento da ideia de território. Para além da dualidade entre realidade e representação, descortina-se a possibilidade de narrativas imagéticas, ou seja, em que os espaços autorais e imaginários possuem grande importância. Tais considerações guiam, por último, o questionamento a respeito da dimensão política de tais obras, percorrendo, primeiramente, algumas divergências que marcam o chamado teatro político.

Palavras-chave: dramaturgia contemporânea; errância; Newton Moreno; Bernardo Carvalho; dramaturgia política.

ABSTRACT

PEREIRA, Thiago H. Fernandes. *Dramaturgy and displacement: thematic and formal wandering and the political issue*. 2015. 150 p. Dissertation (Master's degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo; São Paulo, 2015.

This work reflects on the production of Brazilian contemporary dramaturgy from the unveiled horizon by two works in particular: *Agreste*, by Newton Moreno, and *BR-3*, by Bernardo Carvalho. The focus on both texts does not annul the relevant and necessary dialogue with the spectacular realm when required. Through the idea of displacement we analyze first the erratic becoming associated with the works in two instances; err beyond their own sphere in search of others and the emergence of new fields of subjectivity; err as part of an internal and structural demand, characters in constant motion, exploring a distant and extensive Brazil. Then engaged in research the critical role of the works under the hypothesis of their non-documentary relationship with the present, we will examine the treatment of subjectivity in the development of the characters, and the treatment of the territory idea. In addition to the duality between reality and representation, it becomes visible the possibility of imagery narratives, where the authorial and imaginary spaces are of great importance. Such considerations guide, lastly, the question about the political dimension of such works, browsing, first, some differences that mark the so-called political theater.

Key words: contemporary dramaturgy; wandering; Newton Moreno; Bernardo Carvalho; political dramaturgy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Espetáculo <i>Agreste</i> . Cia Razões Inversas, dir. Márcio Aurélio	20
Figura 2 – Espetáculo <i>BR-3</i> . Teatro da Vertigem, dir. Antônio Araújo. Foto Nelson Kao	54
Figura 3 – Espetáculo <i>BR-3</i> . Teatro da Vertigem, dir. Antônio Araújo. Foto Nelson Kao	55
Figura 4 – Fotografia de Jeff Wall, “ <i>Dead Troops Talk (A vision after an Ambush of a Red army patrol near Moqor, Afganistan, Winter 1986)</i> ”	68
Figura 5 – Imagem da sede do grupo Espanca! na cidade de Belo Horizonte	79
Figura 6 – Espetáculo <i>BR-3</i> . Teatro da Vertigem, dir. Antônio Araújo. Foto Nelson Kao	84

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. DESLOCAMENTO E FORMA ARTÍSTICA	12
2.1 DRAMATURGIAS EM DESLOCAMENTO	12
2.2 <i>AGRESTE</i>	16
2.3 <i>BR-3</i>	21
2.3 EM QUE SENTIDO, CRISE?.....	28
2.4 DEVIRES	30
2.5 DEVIR PERFORMATIVO.....	31
2.6 DEVIR ERRANTE	34
2.6.1 <i>Escrever no presente</i>	36
2.6.2 <i>A saída pela recusa</i>	38
3. DO EU IMPRECISO À NARRATIVA PICTÓRICA	43
3.1 SUBJETIVIDADE E TRAUMATISMO	43
3.2 <i>AGRESTE</i>	44
3.2.1 <i>O terreno como insígnia – “Alma agreste”</i>	48
3.3 <i>BR-3</i>	52
3.3.1 <i>A marca da invenção</i>	55
3.4 OBJETOS CATÁRTICOS: A PREVALÊNCIA DO COLETIVO	58
3.5 PERSONAGEM-PROCEDIMENTO	64
3.6 NARRATIVA PICTÓRICA	66
4. A DIMENSÃO POLÍTICA	71
4.1 PROGRAMAS IDEOLÓGICOS-POLÍTICOS.....	71
4.2 O ENGAJAMENTO, A CIDADE	78
4.3 SOBRE DESVIOS POLÍTICOS	87
5. CONCLUSÃO	93
REFERÊNCIAS	95
ANEXOS	101

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa desenvolvida neste trabalho toma por base práticas da dramaturgia contemporânea brasileira, entendendo por esta um recorte de produção situado a partir da década de 1990. Interesse circundado ainda por uma ideia literária, ou seja, pelo desprendimento do texto do efêmero espetacular. Contudo, essa retomada literária manterá conformidade com o específico de tal cenário, ou seja, a possibilidade de um caráter transitivo. Assim, o interesse pelo *texto* no papel, editorado ou não, acaba por se desdobrar no desafio de se colocar em rede muitos outros “textos” e variadas *teatralidades*.

Nesse trajeto de difíceis dissociações, aprofundar na encenação contemporânea não será de todo nosso objetivo. Este se funda a partir do contato com textos diversos, bem como com suas apreciações nos âmbitos acadêmico e crítico. Este contato levou-nos a uma espécie de agrupamento de obras com algumas similitudes de conteúdo, diga-se, a estrutura de errância, seja por espaços indefinidos, ou, assumidamente, pelo espaço geográfico brasileiro; além, é claro, da especificação do protagonismo, da constituição da personagem dentro dessa estrutura. Integraram este momento inicial os textos *Tauromaquia*, de Alessandro Toller, a quem agradecemos pela gentileza de nos tê-lo cedido; *Proibido Retornar*, de autoria coletiva do grupo belo-horizontino Teatro Invertido; além de *O livro de Jó*, de Luis Alberto de Abreu, e *Apocalipse 1,11*, de Fernando Bonassi, obras que, em um nível menor, ainda estarão presentes no trabalho.

Com o afunilamento do recorde de pesquisa *Agreste* e *BR-3* ascendem, em suas particularidades, como horizonte de nosso empenho. E assim como o último dos textos, que se inquieta, para além do acaso, com o radical “Br” nomeando localidades tão distintas entre si, tomamos o comum de tais textos na busca por uma reflexão que transcenda esse mesmo comum unicamente como tema. Pelo comum, portanto, uma reflexão que se expanda pelas divergências, pelo conteúdo e pela forma, pelo lugar autoral do recifense Newton Moreno, e do carioca Bernardo Carvalho, seus respectivos autores.

Pela estreita proximidade com as obras e imersão na rede de perspectivas teóricas reveladas em seu horizonte definiu-se a estrutura de nosso trabalho. Desse modo, sua organização em capítulos acaba se configurando em “saltos” possíveis, em que novas medidas de reflexão vão se delimitando ao longo do caminho. Dentre as conciliações de distintas áreas do conhecimento que conformam esse mesmo caminho, destacamos a constante proximidade também com o lugar

enunciativo dos criadores envolvidos em tais obras. A utilização de entrevistas e textos processuais, ou mesmo de outras obras dos autores citados, foram de grande importância na elaboração do trabalho. Proximidade possível entre prática e teoria pelo comum da “tradução”, como defende Josette Féral (2015); *tradutor* que transita entre a “língua e o que lhe escapa” (p. 32), imagem que consideramos bastante plausível neste passeio por diferentes formas de oficialização do pensamento no mundo.

No primeiro capítulo, intitulado “Deslocamento e forma artística”, tomamos a premissa do deslocamento físico estrutural nos textos como ponto de partida à reflexão da dramaturgia contemporânea, ou seja, também ela em *deslocamento* – deslocar-se para além das delimitações do gênero dramático, deslocar-se em direção ao campo de outras subjetividades dando a ver enunciações partilhadas. Passando pela ideia de “crise do drama”, buscamos suporte no universo Deleuze-guattariano para investigarmos a possibilidade de atuação crítica das obras. Esta sob o foco da literatura enquanto prática de escrita no presente, ou seja, não necessariamente condicionada por uma atitude documental, em que a ideia de “complexificação da prática literária” (p. 11) em relação ao meio urbano, especificamente, poderá também reforçar a ideia de lugares transitivos, como apontado por Flora Süssekind (2004).

No segundo capítulo, intitulado “Do eu impreciso à narrativa pictórica”, desenvolvemos uma análise pontual da elaboração literária em *Agreste* e *BR-3* a partir de suas configurações subjetivas e territoriais. O objetivo é desenvolver melhor a hipótese de que o senso de referencialidade nas obras, seu vetor para um Brasil longínquo e fraturado socialmente, está conjugado a desdobramentos formais altamente determinados pelos “lugares” da autoria – forte apelo a imaginários. Aí se verificou maior propensão a tratarem não apenas do fenômeno de desterritorialização¹, mas, de fato, da impossibilidade de se territorializar. Sob tais termos, se desvelaram outros diálogos possíveis com o cenário artístico brasileiro em diferentes segmentos, como com a produção do coreógrafo Marcelo Evelin, ou ainda, com o filme de Kleber Mendonça Filho, *O som ao redor*. Ainda que não seja possível investir propriamente em tais diálogos, mantemos o interesse pelo traço de autoria emergente em meio às problemáticas da modernidade em território periférico.

¹ Conceito recorrente na obra filosófica de Deleuze e Guattari que pressupõe o gesto de *reterritorialização*, como se verá ao longo do trabalho; por tal motivo, o diálogo com o conceito de *desterritorialização* será pontual. Contudo, chamará atenção para o interesse dos estudos literários e cênicos para com o mesmo.

Por fim, em a “A dimensão política” – terceiro capítulo – colocaremos em pauta a relação possível entre arte e política neste cenário. A retomada do teatro político de grupo no Brasil na década de 1990 inicia a reflexão, oferecendo, primeiramente, ao menos um panorama deste campo tão facetado e complexo. Da existência de programas ideológicos e políticos norteadores do fazer artístico, passamos a algumas variações tomando por base o trabalho desenvolvido pelo Teatro da Vertigem, nas quais problematizam-se ideias como a de *eficácia* e *ética*. Através dos apontamentos de Hans-Thies Lehmann e Jacques Rancière esclarece-se, de fato, a linguagem como próprio elemento em questionamento, na qual a crítica não se fixa em re-elaborações modulares dos discursos, mas, ao contrário, reforça um não modelo para a vertente política das artes.

2. DESLOCAMENTO E FORMA ARTÍSTICA

2.1 DRAMATURGIAS EM DESLOCAMENTO

O abalo que veio a sofrer a conformação teatral pela arte da cena e pela literatura dramática conjugadas define um grande panorama moderno de criação e de insurgência crítica. É, por exemplo, o que define em Hans-Thies Lehmann aquilo que denomina de “pré-história do teatro pós-dramático” (2007, p. 75). Pré-história ou genealogia, pois ainda assistiríamos ao período neovanguardista, no qual, segundo Lehmann, manteve-se “intacta a conexão decisiva que institui a unidade entre o texto de uma ação, de um relato ou de um procedimento e a representação teatral orientada por ele”². Adiante, trataria-se, enfim, do rompimento do elo de atualização que em algum sentido deveria ser especular, ou seja, o limite da encenação teatral que se bastaria num possível literário dramático e vice-versa. O teatro entendido então como uma arte de núcleo difuso.

Essa que seria uma mudança essencial na relação do teatro com o espectador exporia através da fragilidade de determinados elementos do drama orientados à ilusão – o que se passou comumente a denominar como a marca de uma crise – uma outra lógica, sendo

a observação crítica de um simulacro... Sou tentado a dizer que a ribalta e a cortina vermelha foram *de fato* abolidas a partir do momento em que o espectador foi convidado pelos atores ou qualquer outro condutor do jogo – diretor, encenador, autor, etc. – a não se interessar pelo evento do espetáculo, mas pelo advento, no centro da representação, do próprio teatro – daquilo que se chama *teatralidade*... (SARRAZAC, 2013, p. 57).

Para Jean-Pierre Sarrazac, o teatro, portanto, na passagem do século XIX para o XX, “toma consciência de seu vazio interior e projeta esse vazio para o exterior” (2013, p. 57), não mais se atualizando no limite do modelo dramático. Para Lehmann, esse que seria um processo de *teatralização* do teatro é ainda acelerado pelo advento do cinema, quando, em contraste, pode o teatro se aprofundar na consciência intransponível de processualidade viva (2007, p. 82).

Em grande medida, salta em importância a autoria de encenação, a escrita de diretor. O advento de visões desmembradas do fazer teatral ou, mais propriamente, do fazer cênico, em que

² Ibid., p. 91.

há maior apelo à subjetividade criativa, possibilitaria orientar teoricamente uma realidade de caráter experimental tal qual no discurso de Lehmann em o “Teatro Pós-dramático” ao evocar, primordialmente, nomes da cena alemã.

Para além da perda unitária entre teatro e literatura dramática, no sentido de um texto prévio, mesmo editorado, como princípio de discussão, o senso divergente de escrituras se multiplica em igualdade com as práticas de criação contemporâneas. Realidade tão latente no cenário brasileiro, a exemplo do Teatro da Vertigem ao longo de um trajeto que ultrapassa duas décadas, no qual a noção de escrita bipartida está inclusa como pressuposto da guinada colaborativa, de modo que, como pode-se constatar, a cada novo trabalho do grupo confirma-se e renova-se a tensão estabelecida entre o texto espetacular e o texto dramático.

Sobre essa tensão repousa, inclusive, muito das divergências críticas como nos dois pensadores com os quais trabalhamos até aqui. Ao refletir sobre a sua mais conhecida produção em “Teatro Pós-dramático, doze anos depois”, Hans-Thies Lehmann assinala a ainda pertinência do termo *pós-dramático*, o qual não poderia ser substituído efetivamente pela ideia de *teatro rapsódico* defendida por Jean-Pierre Sarrazac, a qual voltaremos adiante e que, de acordo com Lehmann, contemplaria práticas teatrais nas quais o texto ainda firmaria-se como um elemento nuclear (2013, p. 873).

A ideia de um teatro rapsódico aparece em Sarrazac pela primeira vez em *L'Avenir du drame* (*O futuro do drama*, na edição portuguesa)³, publicado no ano de 1970. No referido trabalho, com maior clareza, melhor se reflete sobre o cerne autônomo da literatura dramática, esclarecimento de pluralidade formal e de procedimento; movimento no assentamento de gênero. Liberdade de escritura “*contra naturam*” (2006, p. 9) – antípoda ao modelo aristotélico de estruturação – aproximada do romance que, por sua vez, manteria-se em constante transformação. Aí está muito do que diferencia a abordagem do professor e ensaísta francês.

É na continuidade de sua produção teórica, na qual não se perde de vista a referência rapsódica, em textos de menor extensão apresentados em seminários, por exemplo, que se clarearia melhor o conflito. É nesse intervalo que Sarrazac declara pontualmente na comunicação “Fábula, processo e paixão”, realizada em 2003, estar atento aos diversos caminhos teóricos que perpassam as práticas teatrais, às suas composições de maior destaque numa grade tela, como a

³ As citações contidas neste trabalho de *O futuro do drama* são orientadas pela numeração da versão digitalizada da obra.

realidade pós-dramática, optando, porém, em olhar essa mesma tela por trás, debruçando-se sobre a “lógica alternativa da fábula nas dramaturgias modernas e contemporâneas” (2013, p. 75). Assim, em busca de modulações no gênero dramático, decide por contrariar o que se poderia ter como o caminho mais fácil, caminho sob a ameaça da facilitadora generalização.

Bem verdade que o termo pós-dramático não nos permite distanciar do drama enquanto referência fundadora, de modo que o levantamento de outras textualidades cênicas não organizadas pela ordem literária acontece ao mesmo tempo em que se reforça a medida restrita de tal elemento estrutural – o drama; referente que, portanto, não desaparece do horizonte de reflexão.

Em todo caso, indiferente às conclusões nomenclaturais, o mínimo comum estará, de fato, nas implicações de gênero. Se o gênero pode ser considerado um modelo de leitura, segundo Antoine Compagnon, “conjunto de normas, de regras do jogo”, que “informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto, assegurando desta forma a sua compreensão” (2010, p. 155-156), abordamos um texto voltado para o teatro que contrariaria a expectativa de leitura pré-definida pelo drama.

Comumente, porém, é o modo como se reflete sobre esse novo texto teatral em relação à escrita da cena que entraria em choque com o que afirmamos há pouco, ou seja, o texto ainda permaneceria de acordo com o horizonte de possibilidade cênico, este ainda seria o seu limite. Ainda que haja um sentido de ação dramática a ser levantado pelo espetáculo, este fato não implicaria, de maneira generalizante, incompletude literária ou urgência de transposição para o âmbito cênico. Este mesmo detalhe é lembrado por Sílvia Fernandes (2000, p. 20) ao apontar que uma “parcela da dramaturgia recente” trilharia um trajeto autônomo, contrariando a ideia de que a forma dramática revelaria uma determinada prática teatral, colocação esta advinda de Anne Übersfeld. Não se tratando, portanto, de uma medida comum entre tais partes, pode-se pensar nesse novo “estatuto” do texto:

O dramático ainda se conserva no modo de enunciação, na construção dos diálogos, monólogos ou narrativas e, algumas vezes, no desdobramento dos personagens. Mas a qualidade teatral deixa de ser medida pela capacidade de criar ação. Agora teatral pode ser apenas espacial, visual, expressivo no sentido da projeção de uma cena espetacular. Paradoxalmente, é teatral um texto que contém indicações espaço-temporais ou lúdicas auto-suficientes (FERNANDES, 2000, p. 33).

A autonomia que se apresenta – que se representa a partir de tais características – por certo correrá o risco de se ter apenas por enumeração caso ainda esteja pautada numa relação

devedora. Apontar a teatralidade como elemento mesmo do texto, ou a dramaturgia objeto de uma teatralidade, requer contrariar que assim seria apenas quando descoberta como escritura cênica; contrariar o sentido que acaba apenas por categorizar quando limitado à passagem de um suporte ao outro.

Obviamente que, pensar o texto teatral, ou qualquer outra expressão, a partir de sua *teatralidade* própria implica em abarcá-lo como resultante de aproximações semânticas; estrutura que, inevitavelmente, nos remete a outras estruturas, ou ao menos nos aciona uma lembrança, como a dança. Afinal, a emergência da *teatralidade*, campo de investigação para muito além do teatro ou de seu texto, teria como corolário justamente a dissolução dos limites entre os gêneros e da distinção formal entre diferentes práticas artísticas como aponta Josette Féral (2002, p. 94).

Caberia pensar o texto, portanto, a partir da mesma ideia de colocar-se em exposição, inevitabilidade da perda do “direcionamento teleológico” (LEHMANN, 2007, p. 249) da linguagem. Para tanto, faria destacar sua condição de objeto, ou condição ‘objectual’, similar àquela que Michael Fried, crítico e historiador de arte americano, em “*Art and Objecthood*” (1967), aponta nas artes plásticas. Objeto que, ao escapar da delimitação precisa e do aparte, movências imperfeitas e anárquicas, acaba por se problematizar sobre sua própria superfície fronteiriça. Não se atualiza ou se aciona em outro suporte, mas orienta uma enunciação que se pode partilhada.

Remontemos brevemente à definição de dramaturgia tal como proposta por José Sánchez em seu texto “*Dramaturgia en el campo expandido*” (2010, p. 19-20).

Esto es dramaturgia: una interrogación sobre la relación entre lo teatral (el espectáculo / el público), la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto individuos) y el drama (es decir, la acción que construye el discurso). Una interrogación que se resuelve momentáneamente en una composición efímera, que no se puede fijar en un texto: la dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica.

A definição de Sánchez abarca a possibilidade de se refletir sobre diferentes ideias de dramaturgia, como indicado em título, conceito em campo expandido tal qual no panorama estabelecido até aqui. Não se tendo por texto fechado, o conceito aparece mais como algo que emerge em meio aos fatores que comporiam a instância cênica; dramaturgia não como um objeto operativo, mas como espaço intermediário, espaço de mediação.

Mediante a possibilidade do surgimento de dramaturgias intermediárias é que seguimos adiante, ainda que não se tratando exclusivamente do efêmero cênico, instituído num recorte de

tempo e espaço espetacular. Dramaturgia surgida, primeiramente, mediante a condição autônoma de escrita do objeto, na qual se liga uma noção de performatividade que transcende a dimensão única do sentido. Em segundo, pela igual convocação de uma atitude performativa pelo leitor. Ainda que nos refiramos mais propriamente ao ato de leitura, no qual também prevalece uma relação efêmera, só que entre texto e leitor, permanecerá a ideia do surgimento de uma nova dramaturgia que está por vir.

Em busca dessa outra dramaturgia teceremos algumas reflexões iniciais a partir de *Agreste* e de *BR-3*, experiências de escrita para e no teatro contemporâneo marcadas pela perturbação das relações e pelo acionamento de uma cena cambiante entre a prática e o esforço reflexivo e teórico.

2.2 AGRESTE

Moça – Eu não me lembro da dor. Só do susto
 Eu estava lá e vi quando me levou para dentro
 de você. Eu lembro quando você falou: “Posso
 te morder? Posso arrancar um pedaço seu?” (MORENO, 2008, p. 66)⁴.

No rol de dramaturgias do recifense Newton Moreno, como no referido trecho de “*A refeição* – ensaios dramáticos sobre o canibalismo”, ou ainda, no díptico *Body Art*⁵, destaca-se um ímpeto vital de encontro, de pertencimento, de possessão, na medida sempre liminar de seus personagens e do sentido localizado num constate elaborar de interstícios. De modo que, ao eliminar o espaço ocasional entre as personagens – espaço físico ou subjetivo –, convertendo-o num híbrido conflitante de intermináveis projeções, subtrai-se o lugar seguro da mediação exclusivamente intersubjetiva, subtrai-se a integridade garantida pela troca dialógica.

Poderíamos traçar um paralelo com a cena na qual a realidade do corpo exposto toma a dianteira, corpos convertidos em suporte de uma verdade, até então não comportada pelo evento cênico. A verdade do corpo como “memória física do passado” (CORNAGO, 2009, p. 102) lança-nos em experiências em que uma estética do choque não deixa de ser estar inclusa, pelo

⁴ Todas as citações de *Agreste* respeitam a diagramação adotada na publicação da obra.

⁵ Composto pelos textos *A cicatriz é a flor* e *Dentro*. No primeiro o casal de duas mulheres, Namorada e Tatóo, se inscrevem mediadas pelas práticas de inscrições e ou modificações corporais; no segundo, Homem e Rapaz o fazem através da prática do *fist-fucking*.

contrário, se faz recorrente. Choque de uma exposição que explora o orgânico, em alguma medida, a impossibilidade do reverso. Talvez esse o grande fetiche.

No âmbito literário, os pares construídos por Newton Moreno também evocam uma verdade incontornável, ou seja, expõem o limite de estados físicos e psicológicos. Pois esse mínimo de personagens – dois que se convertem em um – e o igual formato conciso e econômico dos textos apenas confirmariam essa preferência pela construção de situações pouco cotidianas; personagens que se colocam em cena a partir de uma experiência extrema, e desta se tira o máximo de profundidade poética. O seu ideal seria um ringue clandestino ou uma rinha, lugares nos quais palavra não lhes surgiria como instrumento de aparte, ou como regra de salvação, tão pouco a “saída” cênica cumpriria tais funções. Extremo do não reverso:

MENDIGO (*Ninguém entende o que ele diz
Embriagado de dor e álcool. Balbucia as palavras,
incompreensível*) – Não quero dormir em mais uma vala de vômitos seus.
O que eu faria com a parte minha se você a vomitar?
Se sou seu alimento, me devora. (MORENO, 2008, p. 73).

A conformação de tais espaços se insinua na investigação do autor por práticas e ritos, muitas vezes implicados em determinado círculo ou âmbito cultural, como práticas relacionadas ao imaginário homoerótico ou das modificações corporais, mas, acima de tudo, revelando um caráter especular; o interesse discursivo, de “voz”, se mescla ao interesse formal, estético, como se poderia supor na passagem entre a finitude das relações humanas e os relatos breves, mas fugazes, como que caçando pela palavra a urgência sensual da vida.

“*Agreste (Malva-Rosa)*”, por sua vez, pertence a esse mesmo panorama e particulariza-se em meio às considerações de autoria, em que Newton Moreno (2004, p.93) declara estar ali interessado mais uma vez nos desdobramentos entre teatro e homoerotismo, e numa volta muito pessoal, nostalgia da origem, à cultura popular nordestina, à figura do contador. Sobressai-se, por fim, o caráter de “dramaturgia desejante”, nas palavras do dramaturgo Antonio Rogério Toscano (2004), responsável, inclusive, pela primeira leitura pública do texto em 2002.

A qualidade *desejante* há de se explicar, inicialmente, nos modos de um “exercício de narrativa” livre com que se apresenta o texto de Moreno, sobre o qual recai a sugestão de que a união entre “a oralidade e a dança-teatro; verbo e movimento” (2008, p.18) farão surgir o espetáculo. A arte de contar, pois, em sua volta, extremamente informada e esclarecida no autor

como lacuna no texto contemporâneo para o estabelecimento de territórios, muito além do que chama Moreno de “ausências criativas da dramaturgia” (2004, p. 95).

Sobre essa base, elabora-se a história de um casal sertanejo que, muito fragilmente, se enamora durante anos, mediados por uma cerca, até que finalmente correm para a ventura que os une numa vida só. Quando em virtude da morte de Etevaldo, de seu velório, descobre-se que o mesmo, em verdade, trata-se de uma mulher travestida de homem. A gravidade do relacionamento afetivo que ali se descortina é o disparador da derrocada do texto.

Desejo de comunhão.

Um (a) narrador(a).

Velho(a) contador(a) de estórias. Daqueles que reúnem um grupo ao redor da fogueira ou embaixo de uma árvore com uma viola/sanfona, pontua sua histórias com as músicas e acordes que saem de seu instrumento. Ele(a) recebe o público, da clima de cada passagem do texto, pausa, enfim, é o grande condutor da cena (MORENO, 2008, p. 18).

A figura do contador como regente, como “forma” e “fôrma” pela qual Newton Moreno (2004, p.94) afirma ser a sua memória pessoal revestida, define-se aqui como emblema da possibilidade atribuída ao sistema narrativo de deslocar o evento teatral para além de sua “geometria estética”, nas palavras de Luís Alberto de Abreu (2000). Em seu texto, “A restauração da narrativa”, Abreu parte da consideração de que a dramaturgia é para ele a prática de ler sinais que gradativamente possibilitam a revelação de algo maior. O que revelaria, portanto, a mudança significativa na ordenação urbana brasileira no desenho de suas casas? Do padrão colonial aos dias atuais imperaria a distância da soleira da moradia, da porta e das janelas, em relação à rua; cesura radical entre o espaço privado e o público, impossibilidade de que as experiências individuais possam vir a configurar também um repertório coletivo.

A imersão do indivíduo, a sua existência consciente no mundo não deixa também de ser lembrada pelo dramaturgo como algo de vital importância no decorrer da história da humanidade. A restauração da narrativa seria, portanto, a difícil tarefa na busca por esse equilíbrio perdido, em que espetáculo e público se distanciaram agudamente. Retomada do sentido de experiência atada à narrativa, não apenas transmissão de informação ou fatos; convite à imaginação ativa e compartilhada. Tal convite aproxima a escrita de Moreno daquela produzida pelo próprio Abreu, que reproduz, como exemplo, através de uma figura mestra, palavras que sugerem modos de se

adentrar no espaço da encenação, o hospital de *Jó*⁶, e modos de se encontrar com a sua poética para que se lhe tire o máximo proveito.

O formato narrativo em *Agreste* se desenvolverá, pois, aproximado ao formato de *Jó*, de Luís Alberto de Abreu, sobre uma forte carga lírica, ou seria mais adequada a ideia de que os avanços ou movimentos narrativos que dão conta de toda uma vida, concisamente, estariam condicionados pelo contrato lírico. *Agreste* poderia certamente figurar como experiência de escritura em que o “drama da vida” substitui o “drama na vida” – iluminar tal perspectiva em território latino –, como o propõe Jean-Pierre Sarrazac, alternância significativa para o panorama contemporâneo dramático em duas variantes: “extremo alongamento, compressão extrema” (2013, p. 77). No tocante à segunda opção, a “realidade” própria de *Agreste*, instaurada de maneira rápida, concisa, depoimento agudo, conclama a simplicidade.

Mas a compressão extrema deverá assim ser entendida. *Agreste* desfila sobre a superfície seca de seu sertão sem que, contudo, deixe de penetrar em suas rachaduras através de arranjos e composições que habilmente dilatam a linguagem em curso. Assim sendo, mais do que se falar em paradoxo, a condição polissêmica da obra estaria fortemente fixada nesse aspecto sintático dual, constante acionar de movimento preciso e, simultaneamente, vagante, no sentido de amplitude poética.

Assim elaborada a narrativa agrestiana, esclarece-se melhor sua verdade *desejante*, desejo este “da transitividade, do devir criativo”, como completa Toscano, que emana do texto, a saber, campo de possibilidades, de inscrições subjetivas – o comunal (re)inventado no específico de cada um, circunscrevendo, muito claramente, o lugar dessa parcela de dramaturgia:

Lá onde dramaturgo, encenador, ator-criador e público (além dos demais criadores porventura envolvidos no projeto) se reúnem para cravar no espaço e no tempo a sua escritura espetacular. Lá, onde os procedimentos colaborativos modificam o próprio conceito de dramaturgia. Mais longe ainda, lá, onde a relação entre texto e cena está por ser (re-) inventada, é que está a morada do trabalho de Newton Moreno como dramaturgo contemporâneo (2004, p. 106).

Tendo estreado em 2004 no teatro Cacilda Becker em São Paulo, após oito meses de ensaios, *Agreste* chegou ao público pelas mãos do diretor Márcio Aurélio, fundador da companhia Razões Inversas. Pois, ao declarar que entendia o texto de Moreno como uma estrutura aberta, mais provocativa do que naturalista, o diretor como que aceita o convite proposto por Moreno de habitar o texto, ou melhor, habitar a contemporaneidade através de sua

⁶ *O Livro de Jó*. Luís Alberto de Abreu e Teatro da Vertigem, desenvolvido entre 1993 e 1995.

fundação criativa na poética de *Agreste*. Questionando-se sobre como despertar o interesse do espectador a partir da estrutura mesmo do texto o diretor (2005) afirma:

Nesse ponto a influência veio do artista alemão Joseph Beuys, com o conceito das esculturas sonoras. Nosso problema era criar esculturas pelo estímulo do imaginário. Como pegar pessoas que saem de um espaço urbano e jogá-las numa outra condição de tempo e espaço? A partir da desconstrução do texto. Propor outro jogo ao espectador, diferente de entrar no teatro e encontrar uma coisa acabada. Esse vai ser construído com ele e vai depender da sua disponibilidade para o jogo.⁷



Ilustração 1 - Em cena os atores Paulo Marcello e João Carlos Andrezza com vestimentas feitas de feltro, outra referência direta ao trabalho de Joseph Beuys no reaproveitamento ou redescoberta de materiais. Márcio Aurélio afirma que o seu uso fora pensado como mecanismo de aproximação, pelo material, da experiência urbana do espectador, acostumado aos cobertores dos moradores de rua. Índice reconhecível, mas desestruturador, na medida em que rejeita a materialidade tradicional do sertanejo.

Resgatando o forte direcionamento comunicacional da obra de Joseph Beuys, na qual o significado de escultura está para muito além da exposição de um objeto tridimensional, Aurélio inaugura a cena tendo cada um de seus dois atores alternando a narração do texto ao microfone. Estáticos e compartilhando a mesma vestimenta, fazem uso da palavra como que a arremessando calmamente para o público, alertando para a sua importância enquanto peças que conformam, aos poucos, a escultura.

A difícil tarefa de *Agreste* é, pois, construir um espaço/tempo intermediário a partir da disposição imaginativa do outro; disposição estimulada pela composição de uma realidade

⁷ A resistência de *Agreste*, 2005.

material escultórica, na qual a palavra é parte fundamental. Realidade temporária na qual não pode se assentar o espectador – assentar-se pela empatia – pois essa, na expressão de Márcio Aurélio, trabalha para o seu “desmonte”.

Anteriormente nos referimos a Michael Fried e sua reflexão sobre a adoção de teatralidade pelas artes plásticas. Pois esse movimento no qual a escultura vai ao encontro do teatro demarca uma ruptura de percepção, na medida em que, destituída a lógica interna entre as partes constitutivas da obra, a mesma avança como objeto pelo espaço evocando presença. Em sentido contrário, ao ir ao encontro da escultura, talvez o teatro recuasse um passo em relação à imagem, à qual acostumara-se e acostumara o espectador na oferta de um sentido mais imediato. Anterior à imagem, a figura se impõe em cena como elemento que demarca o gerenciamento de duas instâncias, a que abandona o espectador e aquela na qual pode ingressar. Figura que no alto de sua materialidade impassível exige atenção e performance.

2.3 *BR-3*

O mesmo panorama da prática dramatúrgica tecido até aqui – horizonte expandido no qual confluem-se desejos – pode ser estendido à peça *BR-3*, assinada por Bernardo Carvalho e pelo Teatro da Vertigem, em que focalizaremos suas distinções. Não sendo texto editorado, como fora *Agreste*, *BR-3* alcança-nos já no limite de sua afirmação partilhada. O corpo coletivo como pressuposto de criação situa-nos um caráter processual definido pelo exercício de imaginários individuais rumo a um imaginário coletivo, que em algum nível é também memória. Neste caso, memória expedicionária, relato construído a partir de um colocar-se na posição de estrangeiro em virtude da pesquisa de campo realizada; diferentemente da memória narratológica pessoal, como no caso de *Memória da Cana* (2009), em que Newton Moreno também projetava a dramaturgia colaborativamente a partir da expedição subjetiva dos atores – grupo Os fofos encenam – ao passado.

Com efeito, o projeto *BR-3* se configura como uma gama de *textos* confluindo para um ponto comum, tal qual a corrente do rio Tietê, seu espaço de realização, cruzando a cidade de São Paulo. *Textos* procedentes do advento documental e investigativo que perpassa a cena contemporânea e que, primeiramente, asseguram, legitimidade do trabalho de grupo pautado pela busca de identidade e por uma atuação contínua no cenário artístico, adequando-se as diretrizes

de fomento pelo poder estatal; em segundo, assinalam uma lógica testemunhal, de relato, que, em alguma medida, contrariaria a máquina criativa de mercado pela sugestão de uma legitimidade social.

Textos-objetos em acordo com a re-significação, “a partir da expansão semiótica e do pensamento pós-estruturalista”, que sofre a noção mesma de texto, abarcando todo um conjunto de “práticas significantes” como esclarece Ileana Diéguez Caballero (2011, p. 26). Por essas considerações poderíamos recorrer novamente à restauração da narrativa como pontuada por Luis Alberto de Abreu; estender tal operação para além do âmbito do dramaturgo de maneira associativa para o contexto da cultura de teatro de grupo no Brasil. Restauração narrativa como esclarecimento de posicionamento criativo, como elucidação de uma ideologia de grupo, de algum modo, estabelecimentos contratuais com a sociedade.

BR-3 é, pois, primeiramente, um texto teórico.

Existe apenas um princípio de base: o projeto do grupo é anterior à escritura da dramaturgia. Ou seja, a peça não tem papel fundador nem funciona como ponto de partida. Por outro lado, porém, ela não é mero pretexto e nem está subordinada aos caprichos da encenação (ARAÚJO, 2008, p. 131).

Sua pluritextualidade pode negar o texto prévio, aquele de qualidade propriamente literária, mas não o faz com o discurso teórico e seus desdobramentos. Iniciado em 2003, o projeto parte da interrogação de uma identidade brasileira – amparada pelo cânone de leituras nacionais, como Sérgio Buarque de Hollanda e Gilberto Freyre – para a sua antípoda, a fortaleza de uma não identidade. O faz, logisticamente, tripartindo-se em etapas. Ampla reflexão teórica a respeito de conformações sociais e urbanas; residência em Brasilândia, comunidade periférica da cidade de São Paulo; e, por fim, expedição de quarenta dias feita por terra, tendo aquela última como ponto de partida, estabelecendo uma parábola com Brasília (DF) e Brasileia (AC). Frente à afirmação de se pensar além da coincidência etimológica, como afirma Araújo, a questão central se autoprolama como três perspectivas de “brasis” num só Brasil.

O discurso teórico, por sua vez, encontra sua ficção.

Em 1959, a retirante Jovelina, grávida, procura pelo marido, que tendo atendido ao chamado da Nação virara mão de obra na construção de Brasília. Não o encontrando e adotando o nome de Vanda, Jovelina se muda para São Paulo e se torna o principal nome do tráfico em Brasilândia. Do casal de filhos, Helienay e Jonas, este lhe seria o sucessor, que posteriormente se converte crente, casa-se e tem dois filhos, Patrícia e Douglas. A intromissão do Dono de Cães,

aquele que requer para si o domínio territorial e, por conseguinte, econômico de Vanda, iniciará uma guerra na qual a mesma é assassinada e a família de Jonas dissipada num incêndio criminoso. Sem saber que os filhos foram salvos por terceiros e separados na adoção, Jonas parte numa viagem para, já quase no limite brasileiro, fundar uma seita. Alternância do foco para a jornada do casal de filhos, Douglas e Patrícia, e os reencontros trágicos dos irmãos entre si e com o pai que concluem a saga.

É dessa maneira, a exemplo de espelhar a extensão geográfica da viagem que lhe dera origem, também num nível temporal, “extremo alongamento”, retomando aqui Sarrazac, que o texto ficção *BR-3* demarca sua pretensão literária. Pretensão contrária à realização de uma “colagem de esquetes”, desejo de “começo, meio e fim”, flerte com o panorama shakespeariano, como relata Bernardo Carvalho na produção “BR-3 (o documentário)”, dirigido por Evaldo Mocarzel (2009). Atitude que sugeriria uma ruptura direta em relação ao trabalho antecessor vertigiano, *Apocalypse 1,11*, com texto de Fernando Bonassi, extremamente mais aproximado do trabalho de criação desenvolvido pelos atores nos chamados *workshops*.

Voltamos então à narrativa, ao contador, ao mestre, ao regente. O texto se inicia com a mediação de Evangelista, não sendo ela apenas voz narrativa, mas igualmente personagem envolvida na trama. O convite, neste caso, à imaginação ativa, compartilhada, é mais restritamente direcionado. Ele possui um limite, próprio do narrador-personagem que opera em função da ficção – o narrador-personagem é o seu agente. Em certa medida, a imaginação de que se fala é aquela da ilusão:

Evangelista: (com urgência, ao público) Onde vocês pensam que estão?

Como é que vieram parar em Brasilândia? Ninguém lê os jornais? Não sabem que há uma guerra? (tenta arrebanhar o público) Não ficar aí parados? Por aqui! Por aqui!

(lembra, louca, enquanto conduz o público) Tive um sonho esta noite. Sonhei com vocês. Achei que viriam. Achei que vocês estivessem aqui, diante de mim. Achei que fosse um rio. (está diante do rio) Achei que tudo se passava aqui.

Já sonharam com febre?

Alguém já sonhou com febre?!

(Silêncio. Fogos de artifício ou som de tiros ao longe) Vocês não deviam estar aqui. Não deviam ter vindo. Eu sabia que viriam. Sabia. Porque hoje ele vai voltar.

Estão vendo aquela luz? (aponta para um luminoso piscando: JESUS É MAIS ALVO DO QUE A NEVE)

Estão vendo? Eles fizeram uma igreja onde antes havia um cinema, mas os filmes não me saem da cabeça. É para lá que vocês têm que ir. Lá estarão a salvo.⁸

⁸ CARVALHO, Bernardo. Trecho de *BR-3* (texto fornecido pela dramaturgista Sílvia Fernandes. Ver Anexo A).

Sumariamente, diríamos que em *BR-3* o narrativo é a ferramenta, a técnica que simultaneamente propicia o avanço do espetáculo por seus espaços concretos, e o da trama – condensa, sumariza para fazer avançar –, localizando-a em outros tempos e espaços, recortando, abrindo brechas para que então apareça o drama em enquadramentos alternados. Narrativa, portanto, mais *organizativa* e menos *disparadora*, realocando aqui os termos com que André Carreira (2003, p. 22) pensa a relação de vínculo especificamente a partir do risco físico na performance teatral. De todo modo, e independentemente de adjetivações, o risco físico a que se submete o ator/performer e os procedimentos narrativos corresponderão, no histórico vertigiano, a formas de se atualizar o vínculo do espetáculo com o público e com a cidade.

Entre a autonomia autoral, no caso, funcionando como verdadeira desventura da partilha criativa mencionada há pouco, desacordo entre as partes investidas, como bem dão conta os relatos colhidos no referido documentário, e as bases imprescindíveis do projeto – três brasis e rio Tietê –, resta-nos a certeza, por fim, com o distanciamento temporal que possuímos em relação à realização do espetáculo, de uma qualidade textual como espécie de arquivo. Arquivo estabelecido a partir da atuação do Teatro da Vertigem, mais referencialmente na cidade de São Paulo, e da atuação literária de Bernardo Carvalho.

Seguindo com tais considerações, não podemos perder vista o fato de o Teatro da Vertigem estar profundamente ligado e voltado à cidade. É à cidade que devolve o seu espectador, direciona-o a este encontro, instala tal ritualidade primeira. Diríamos que a recusa do espaço convencional, postura refutadora, acarretando imprevisibilidade ao acordo espetacular, surge como uma demanda da maleabilidade das conformações sociais; tentativa de se provocar mediante uma realidade imprecisa, incoerente e, obstinadamente, violenta.

Ao definir *BR-3* como uma “peça de viagem”, estabelecendo uma analogia entre o interesse teórico do grupo com a “literatura de viagem”, o diretor Antônio Araújo (2008, p. 36) pontua a viagem coletiva realizada durante o processo de criação entre o bairro Brasilândia e o município Brasília como determinante ao suporte do espetáculo.

O que é proposto aos espectadores, ao entrarem num barco e cruzarem 14 km de trecho urbano no rio Tietê, é justamente uma experiência de deslocamento geográfico, de expedição pela cidade. *BR-3* é uma “peça de viagem” que espelha o deslocamento país adentro realizado pela companhia.

O espetáculo será assim definido pelo diretor como uma “experiência cênico-fluvial” (2008, p. 133), estruturada pelo deslocamento, pela instabilidade física do rio; elemento este

pródigo em evocar a “realidade” da viagem, da epopeia narrativa, das identidades fugidias e em trânsito, tal qual verificadas no plano ficcional. Nas palavras do diretor, se concretizava uma “justaposição de movências” (2008, p. 137), a encenação espelhando a “fragmentação territorial e a diversidade geográfica que lhe deram origem”⁹.

Dentro do panorama multifacetado que vem a ser a imbricação entre os territórios da arte e os da vida, em que as noções de real e realidade assumem a dianteira especulativa, chegaríamos através desse ímpeto de transbordamento – revelação de uma “cenografia” do real – simultaneamente evasivo e fundador num estado ou “condição de liminaridade”, entrecruzamento não apenas de diferentes formas artísticas, “mas também diferentes arquiteturas cênicas, concepções teatrais, olhares filosóficos, posicionamentos éticos e políticos, *universos vitales*, circunstâncias sociais” (DIÉGUEZ, 2011, p. 19-20).

Por certo caberia à vertigem do nome uma responsabilidade para com a busca por um estado de perplexidade; flertar com o mesmo pela inserção direta no espaço social de modo a descobrir o seu imaginário, nas duas medidas possíveis da palavra, como quando Antônio Araújo afirma haver uma dimensão utópica frente ao desejo de ressensibilizar o rio Tietê para o cidadão, desejo este mais forte do que o de “ressignificação do rio enquanto espaço teatral” (2008, p. 137).

Através da conquista de tais *universos vitales* dar-se-ia a ver a conformação de um território marcado por um senso de realidade não intelectualizada, ou seja, “que recupere al individuo más allá de tecnologías mediáticas y discursos teóricos”, na proposição de Óscar Cornago (2005, p. 3). Ainda que a “recuperação” do indivíduo, das pequenas realidades, dos personagens anônimos explique em Cornago uma empreitada artística, ou seja, a cena convertida em “Biodrama” no projeto de Viviana Tellas, é a possibilidade de romper com uma super-hierarquia midiaticizada da realidade que estendemos ao caso vertigiano. Na mudança de percepção destaca-se o convivial, a partilha que implica uma noção ética aos atores envolvidos, ao montante em realização.

É nesse sentido que, por mais que a ideia de partilha emanada exclusivamente do texto, tendo a operação narrativa como elemento fundador, acabe redundando numa via mais operacional, é comum ao arquivo vertigiano suscitar um sentimento de coletivo, conformado por individualidades ativadas, em seu modo *circular* operante. É através da *circularidade*, “pré-disposição política” do teatro”, questão primeira de arquitetura, como nos lembra Denis Guénoun

⁹ Ibid., p. 146.

(2003), que a gama de *textos*, suscitada anteriormente, melhor se desenvolve no Teatro da Vertigem. É retirando o público do escuro, não interrompendo-o em sua disposição física para comungar da cerimônia teatral – espaço circular por aproximação – que se poderia falar mais propriamente, como no caso de *BR-3*, da possibilidade de inscrição individual como potência de criação partilhada, ou seja, potência relembada pela própria obra para além do que se poderia supor de inerente aos processos de fruição artística.

**

Mas o caminho é sinuoso. *BR-3* não cessa de se aproximar semanticamente do rio que o comporta, e o faz com extrema habilidade, em ambos os sentidos, criativo e reflexivo. Certo que, portanto, tornar paralelos os textos implicados ocasionando-lhes um equilíbrio entre falta e presença rumo a legendas definitivas seria um equívoco. A profusão de procedimentos escriturais é a própria barreira para tanto. Se se limita a voz narrativa a um sentido organizativo, se se projeta o seu contrário à circularidade da cerimônia – expansiva –, também no texto de Carvalho se opera pelo delírio – estado caracterizado pelo febril, pelo sonho, por uma organização intransitiva da realidade pelo sujeito, como faz a “rainha Mariana Helena Cristina”, com quem Jonas se encontra para além do limite brasileiro, já em Cobija.

Jonas: (farto) Eu vim ver.

Rainha: Pois veio ao lugar certo. Daqui até o Império Incaico, pode ver onde acaba o mundo. Daqui, só se vê destruição. Vai ver o que ninguém mais pode ver. Onde tudo acaba. Sou do Tra. Fica no Império Incaico. Temos que comprar uns chalezinhos para servir de aduana. Enquanto não tiver aduana, ninguém entra, ninguém sai. É por isso que eu não te levo até lá. É claro que eu entro e saio, porque afinal sou eu a rainha. É por isso que fazendo essas notas. Pra comprar chalézinhos. Veja só (*mostra a nota*), de um lado, a efígie da rainha Mariana Helena Cristina. C’est moi. Não reconheceu? (*vira o verso da nota*) Do outro lado, é o Bolívar. Conhece? O império fica pra lá. Porque pro norte ficam os egípcios. Chegaram primeiro. Ficaram com o melhor pedaço. Egípcio é uma desgraça. Construíram até uma cidade, graça aos escravos, mas são uns relaxados. Agora só restam ruínas. Adoram se enterrar debaixo de pirâmide!

Jonas: (olhando para as notas) Eu preciso escolher um papel pra mim. Me disseram que eu tinha que escolher um papel.

Rainha: (esconde as notas) Mire-se em mim. Estudei em Portugal. Sou setelíngue. Não sou boliviana, não. Vim de Berlim!¹⁰

Por sua vez, o barqueiro que conduz Jonas em seu trajeto narra sobre a personagem:

¹⁰ CARVALHO, Bernardo. Trecho de *BR-3* (texto fornecido pela dramaturgista Sílvia Fernandes. Ver Anexo C).

Essa daí vivia no seringal Egito com os filhos pequenos. Um dia descobriram que ela tava com lepra. Vieram os médicos e levaram a mulher embora, à força. Nunca mais viu os filhos. Quando ficou curada, voltou para procurar as crianças, mas o seringal tinha acabado, tava abandonado, já não tinha ninguém. Era só ruína. Ninguém mais tira borracha. Ela não tinha pra onde ir. Voltou para a colônia dos leprosos e começou a dizer que era Rainha.¹¹

Mas a descoberta, o caminho para Jonas, se desvela mesmo é na insanidade de Maria Helena Cristina soprando-lhe o nome da religião que o mesmo criaria em seguida. Personagem que estabelece a sua própria narratologia, e que daí se conclama Rainha, mulher setelíngue, não boliviana, vinda de Berlim. É do que trata a descoberta do delírio; em grande medida, estabelecimento de narratologias pessoais, um estar seguro na insanidade, como declara o narrador de *Teatro* (1998, p. 17), romance de Bernardo Carvalho. Em relação à narrativa maior da qual faz parte, surge como uma brecha de sentido. O delírio como instrumento narratológico centrado na personagem garante uma outra narrativa à espera de ser construída – individual e ficcional –, de modo que a questão seria possivelmente menos relativa a um sistema representativo pré-definido em operação.

“Teatro paranoico”. De volta ao anteriormente citado romance de Carvalho, a expressão pode nos ser uma saída metafórica. Pois se “o paranoico é aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, torna-se o autor do mundo” (1998, p. 31) poderíamos por essa chave pensar a possibilidade de inscrição e elaboração conjunta em *BR-3* através de seu texto por parte do leitor/espectador, ou seja, este assumindo sua parcela de autoria na construção de um sentido junto às variantes ofertadas pelo texto/espetáculo. Traço este de inscrição, em grande medida, distinto daquele verificado em *Agreste*, que oscilaria entre a contenção verbal e a expansão poética.

Antes de tecermos tais considerações a partir das especificidades dos textos com os quais trabalhamos, mencionamos o conceito de dramaturgia expandida apresentada pelo professor José A. Sánchez. No tocante à discussão, clareia-se a percepção da dimensão dramática da vida social, e a aposta criativa em práticas não dramáticas. Em ambos os casos o pensamento será estruturado pela oposição entre os espaço fixados, o teatro como instituição, por exemplo, e a fluidez da experiência contemporânea – experiência estética à qual não se adequaria o teatro em seus preceitos. Maior ênfase no último definiria o câmbio, a passagem do paradigma teatral ao paradigma performativo (2010, p. 24).

¹¹ CARVALHO, Bernardo. Trecho de *BR-3* (texto fornecido pela dramaturgista Sílvia Fernandes. Ver Anexo C).

Enquanto obras pautadas pela perturbação das relações, *Agreste* e *BR-3* revelam performatividade guardada pelo dinamismo, pelo constante pôr em ação. Ao fometarem escritas partilhadas corroboram com

la expansión del modelo performativo como um síntoma de una democratización de la subjetividad, como la condición de posibilidad de una definición de identidades no sometida a modelos cerrados y una definición de situaciones de convivencia constantemente expuestas a negociación.¹²

A conformação do coletivo – sua restituição –, como visto, poderá se confirmar indiferentemente pela narrativa, pela circularidade ou pelo delírio. Coletivo enquanto componentes de uma enunciação partilhada. O seu diferencial, a partir desse elogio da subjetividade, sua democratização, está em não se passar por massa, por um corpo indistinto. Pelas inscrições individuais é que surgirá a outra e nova dramaturgia.

2.3 EM QUE SENTIDO, CRISE?

Pois se o “grande teatro do mundo” reaparece sob o signo de uma “infinidade de observadores interconectados” (SANCHÉZ, 2010, p. 26), voltamos à pertinência da marca de uma crise, crise do formato dramático em relação a sua expectativa de gênero. Neste cenário em que a passagem entre a realidade e a ficção torna-se plural e negociável, o drama enfraquece-se como estrutura pré-estabelecida. De todo, a ideia de uma crise pode mesma ser abordada com certo didatismo se evidenciada em chaves analíticas. Seu entendimento em termos sumários, desmembramento em quatro tópicos, pode ser assim apresentado:

Crise da fábula, obviamente – isto é, ao mesmo tempo déficit e pulverização da ação –, que permite, sobretudo, a eclosão das atuais dramaturgias do “fragmento”, do “material”, do “discurso”. Crise do personagem, que, apagando-se, retraindo-se, liberta a Figura, o declamador, a voz. Crise do diálogo, em cujo favor inventa-se um teatro cujos conflitos inscrevem-se no próprio âmago da linguagem, da fala. Crise da relação palco-plateia, com o questionamento, no – e a partir do – texto mesmo, do textocentrismo (SARRAZAC, 2012, p. 33).

Para além de tais termos, e se pensada numa perspectiva mais ampla, como a garantida pelos processos de movência, a noção de crise poderia variar em mesmo número com que variam os modos de inscrição das co-autorias possíveis – ator, encenador, espectador, leitor – enquanto subjetividade individual, na obra. Pensemos no cenário contemporâneo marcado pela hibridez,

¹² Ibid., p. 26.

como exposto até aqui, em que inscrever-se na obra envolve constantemente um abalo na ordem da expectativa.

Com efeito, em se contrariando a lógica da literatura dramática como categoria absoluta, que “não conhece nada fora de si”, como afirma Peter Szondi (2001, p. 25), o texto dramático passaria a *errar* para além de sua esfera. O drama ausentando-se de si, através dessa noção de movimento ou deslocamento, permitiria a presentificação do outro, a exemplo do dramaturgo que não mais apenas daria voz à personagem. Ou ainda o espectador/leitor que necessitaria se redescobrir nessa relação que aboliu o sentido recíproco.

Admitir, por exemplo, a inexistência da ordem dialógica, da conversação, ou a onipresença da estrutura fragmentada em detrimento da ordenação causal serve à sistematização do entendimento da crise e em certo nível desvela suas faces. Certo é, entretanto, que elencar ou inventariar sintomas (SARRAZAC, 2013, p. 75), que de maneira mais pontuada explicitaria a superação de elementos basilares, como o diálogo e o personagem, não traduz a crise univocamente.

Muito da direção metodológica de *L'Avenir du drame*, passa por aquilo que é partidário Jean-Pierre Sarrazac do legado reflexivo de Brecht. Quando, ao tratar do cenário dramático plural que aborda, decide por atentar mais veemente à forma do que à variedade temática, afirma estar atento à lição brechtiana, “persuadido de que a complexidade das relações humanas e sociais da nossa época só se deixará circunscrever, no teatro, ‘com a ajuda da forma’” (SARRAZAC, 2006, p. 07). Pouco depois, o autor assinala a influência negativa que surtirá o marco épico-narrativo do referido dramaturgo e diretor alemão no contexto francês.

Traduzir ou declarar um fim. O problema estaria representado pela tentação da fixação, ou anteriormente, de substituição de uma estrutura homologada por outra – do formato dramático de base aristotélica –, voltando-se à “doxa”, passando-se à “nova regra”¹³ – ao épico-narrativo. A pertinência em se abordar uma crise em operação no âmbito dramático para além do seio de sua afirmação – a teoria szondiana – está, para Sarrazac, justamente na imprevisibilidade do deslocamento aí operado.

Substituindo, porém, a ideia de um processo dialético com início e, sobretudo, “fim”, pela ideia de uma crise sem fim, nos dois sentidos do vocábulo. De uma crise permanente, de uma crise sem solução, sem horizonte preestabelecido. De uma crise inteiramente em imprevisíveis linhas de fuga (2012, p. 32).

¹³ Ibid., p. 11.

2.4 DEVIRES

Para Gilles Deleuze, “a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu [...]” (1997, p. 13). É neste caminho que o filósofo explicita melhor a ideia de que, por mais que a literatura evoque agentes singulares, prevaleceria o seu caráter de agenciamento coletivo de enunciação. Esta inabilitação de se dizer Eu é também pensada por Deleuze sob o índice do delírio, este em duas instâncias: a doença e a saúde. Delírio com um domínio “histórico-mundial” (1997, p. 15), ou seja, muito além do que pode contar o sujeito sobre si mesmo, muito além de sua limitada experiência, funcionando no segundo caso, o da saúde, como inventor de um povo, não dominante, não puro, mas aquele povo que falta¹⁴. Para Deleuze, fim último da literatura.

Esta reflexão empenhada em “A literatura e a vida” é impulsionada por uma certeza maior, a de que “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”¹⁵. É recorrendo, portanto, ao *devir* – termo trabalhado também em sua parceria com Félix Guattari –, o qual abordamos de modo mais pragmático, que Deleuze sustém pensar o trajeto literário no sentido oposto ao qual se localiza homem, pois o devir é um constante estar entre dois. Não significa adotar a forma do outro, mas encontrar o que chama de “zona de vizinhança”, uma zona de “indiscernibilidade”, de “indiferenciação”¹⁶. Não significando imprecisão, nem generalidade, essa zona de vizinhança seria, na verdade, o espaço contrário ao modelo estabelecido, ao modelo que preexiste à fala, ao povo que se pode inventar.

O uso do termo *devir*, daqui em diante, pretenderá manter uma correlação delimitada com o esboço elaborado de seu domínio em Deleuze e, por conseguinte, também em Guattari. Devir como operação que “não produz outra coisa senão ele próprio” (1996, p. 19), este espaço suspenso entre dois que, contrário às estruturas pré-determinadas, evoca diferentes linhas de fuga. Linhas imprevisíveis que determinariam o sentido da crise, como citado em Sarrazac, e que abordaremos em dois vieses possíveis, uma linha de fuga performática e outra, duplicando o sentido de mobilidade de que já damos nota, errática. Movimentos de desejo, movimentos que possibilitam a invenção de universos da subjetividade.

¹⁴ Ibid., p. 14-15.

¹⁵ Ibid., p. 11.

¹⁶ DELEUZE E GUATTARI, loc. cit.

2.5 DEVIR PERFORMATIVO

Partindo da chave metafórica *desejante*, traçamos algumas considerações a partir de *Agreste* e *BR-3*, especificando-lhes pontos centrais e particulares em convergência com um entendimento de escrita dramaturgical em primeiro lugar, complexa, posto que se assume movente e fronteiriça; e, em segundo lugar, partidária de uma relação de comunhão e de uma imaginação ativa. Ao nos atermos à qualidade *desejante*, permanece a certeza que devemos pensar menos em termos de atualizações pendentes, principalmente entre a teatralidade conquistada pelo texto e aquela conquistada pela cena; mas, sim, pensarmos em termos de enunciação partilhada, sobreposição de processos de escrita a partir das potencialidades de cada um dos objetos e atores envolvidos.

Estabelecer um diálogo mais propriamente com o conceito de *performance*, esclarecido nessa perspectiva, ressoa de modo sempre latente no panorama contemporâneo das artes. Devemos, contudo, enfatizar rapidamente a sua dupla dimensão. Seu domínio expansivo ao campo cultural e social, como difundido por Richard Schechner, clareia melhor a ideia de *performance studies*, em que o termo funciona propriamente como ferramenta de apreensão teórica. Expansão que guardaria antes um desejo político de diluição da oposição entre um âmbito altamente informado pela cultura, cultura que se poderia de elite, e um âmbito cotidiano, da cultura popular, marca da ideologia americana dos anos 80 como aponta Josette Féral (2015, p. 116).

A outra dimensão correspondendo, justamente, ao limite artístico e estético traduzido pela *performance art*. O interesse pelas duas dimensões é mantido por Josette Féral, na medida em que a pesquisadora constata que de seu cruzamento emergiria “uma grande parte do teatro atual”¹⁷. Com o termo “*teatro performativo*” a autora acredita melhor designar – de modo mais exato – tal parcela de produção, a despeito, por exemplo, do pós-dramático de Lehmann.

Algumas considerações, ou conclusões, ainda que não definitivas, saltam em importância na aproximação, operada por Féral, do teatral com acepções propriamente performáticas. Uma delas é a exibição do caráter processual em oposição à obra acabada, dado que recupera a importância da experiência no campo artístico. Outra, e estritamente correlacionada a essa, é sua

¹⁷ Ibid., p. 117.

aspiração a evento, em que salta em importância a dimensão de presença e a passagem da ideia de ator para a de *performer*.

Pois as considerações de Féral são bastante significativas principalmente pelo fato de surgirem como uma ancoragem possível entre a prática e a teoria. Em pleno diálogo com tais apontamentos para um teatro performativo, Antonio Araújo apresenta, por sua vez, um desdobramento à *encenação performativa* (2008), reflexão totalmente alusiva ou transponível à sua atuação junto ao Teatro da Vertigem. Resgatando e dando continuidade às aproximações com a performance, enumera a estrutura marcada pela “minimização ou à ausência de hierarquia entre os elementos constitutivos da cena” (p. 254), fato o mais importante, ou basilar para a dimensão criativa em colaboração do Vertigem.

A reflexão de Antônio Araújo sobre os termos da encenação instaura automaticamente a perspectiva de uma atitude criativa performática, modos de um encenador performático; não no sentido de uma atuação totalmente determinada e previsível, é claro, mas atitudes esclarecidas para com o pensar e fazer arte, como ao afirmar ser o grande objetivo deste tipo de encenação a produção de experiência.¹⁸

Numa aproximação mais estreita com a literatura, ou seja, entre o estatuto da escrita literária e a performance, prevaleceria ainda a instauração de uma “estética de presença”, em que substituiríamos na passagem a seguir, com as devidas restrições, espectador por leitor: “A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente” (FÉRAL, 2015, p. 136). O desafio seria, pois, redescobrir no âmbito da literatura a atenção ativada por parte do leitor. O desafio de performar afastaria, portanto, o uso corrente ou cotidiano do termo performance, no qual está relacionada estritamente ao corpo físico, ou seja, o *performer* sendo o seu único suporte possível.

A concepção de escrita performática se pautaria, nesse sentido, a partir da noção de corpo desmaterializado, isto é, o corpo-vestígio, o corpo-relação, do que da ideia de corpo como suporte, como uma instância dotada apenas de uma possibilidade de formato, aquele normalmente relacionado à estabilidade e à visibilidade (LEAL, 2012, p. 03).

A dimensão corpórea seria, portanto, um dos três pontos assinalados por Juliana Leal como sendo de contato entre o literário e o performático. Os demais seriam “a presença de um caráter relacional e comunicacional subjacente às manifestações ou aos produtos artísticos

¹⁸ Ibid., p. 256.

pautados na performance”; e “o movimento transgressor, dissidente ou experimental perceptível na forma e/ou no conteúdo dessas manifestações”.¹⁹

O artista a serviço/servo da memória e a memória como exercício poético em *Agreste*. Aí a lembrança é a do contador de estórias. A memória dos contadores de minha infância na Zona da Mata de Pernambuco. Essa era a forma, a fôrma com que minha memória se vestia, ou despia-se. Forma de que essa estória deveria valer-se (MORENO, 2004, p. 94).

O relato de Newton Moreno não apenas afirma a pessoalidade de sua obra, exposição de uma relação afetiva e formativa, como clareia o movimento de escrita que tem por precedente não apenas a rememoração de determinado texto ou forma de se falar pelo contador, mas todos os elementos que ali conjugados teciam a composição poética. A experiência com a palavra performática de Moreno assimila-se com aquela descrita por Paul Zumthor, que, a seu modo, se interessa pela lógica não hermenêutica do corpo e da performance na leitura da apreensão do literário (do poético); abertura de passagem ao interesse reflexivo de toda uma vida.

[...] Nessa época, as ruas de Paris eram animadas por numerosos cantores de rua. Eu adorava ouvi-los. [...] Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo. [...] Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo... [...] Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada (2014, p. 32).

A “forma global da obra performatizada”²⁰, nas palavras Zumthor, a qual teríamos nos acostumado a desconsiderar nos estudos literários, atentando tão exclusivamente ao escrito, à grafia sobre o papel, não poderia estar mais aplicada na experiência de infância descrita pelo autor. Forma global que, nos dois casos citados, demonstra uma similitude ou desejo de aproximação entre o poético incluso no corpo, num recorte de situação não cotidiano e a volta de um “corpo-vestígio” como citado anteriormente.

Comumente, ao se falar sobre teatro performativo, percebe-se a oposição entre *imagem e ação*, palavras recorrentes, e *texto*. Por mais que se esclareça ou não o sentido desse último, o performativo segue explicado justamente em sua ausência, ou em sua negação. Seguindo o trajeto dessa forma global, deve-se retirar do texto, de sobre a sua superfície, a insígnia da palavra

¹⁹ Ibid., p. 06.

²⁰ Ibid., p. 30.

assentada, enraizada sobre o papel. Há de se pensá-lo como um ato performático, testemunha e agente, se apreciado no âmbito da produção cênica composta por vozes autorais as mais diversas. Os processos criativos que se valem da dramaturgia do ator seriam exemplares nesse quesito.

Mais do que nunca o texto dramático não apenas se revela como híbrido, mas, igualmente, desvela procedimentos composicionais e críticos; diversidade de produtores e abordagens criativas. Através das considerações tecidas até aqui, tomamos enfim a liberdade de concluir o deslocamento do gênero dramático em sua base mesma, possibilitando a inscrição do outro, como operação que suscita em si um devir performativo. Portanto, mais do que a autonomia da linguagem, o devir representaria a instalação de uma ordem *anunciativa* pelo texto, ou seja, a maneira específica com que se faz conhecer enquanto proposição artística no tempo presente. Neste caso, obra que se anuncia reveladora de sua processualidade, de seus mecanismos de composição; por conseguinte, reveladora do lugar autoral, posto que os procedimentos literários podem ser mais claramente lidos como escolhas críticas – procedimentos que, como analisados, recusarão sentidos imediatos e unívocos.

2.6 DEVIR ERRANTE

Correram. De tanta euforia e medo. Levantando uma nuvem de poeira por onde passavam. Uma nuvem como há muito o Nordeste não via.
Fugiram para longe.
Pensaram: chegariam no mar de tanto passo.
Chegariam, se tivessem corrido esse tanto de chão pro outro lado. (MORENO, p. 20-21).

Um ponto em comum. *Agreste* perfura “o Brasil mais fundo”, como se lê na passagem acima. Em movimento similar, *BR-3* também segue caminho contrário ao litoral, indo ao encontro do extremo do país onde já se confundem terras bolivianas. Nos dois casos, persiste o deslocamento físico pelo espaço geográfico brasileiro, exploração do longínquo, da grande extensão. No que concerne a uma apreciação panorâmica, poderíamos propor no conjunto de tais dramaturgias uma ação de mapeamento que, dinamizada entre o geográfico e o temporal, possibilitaria o vetor identitário.

Sílvia Fernandes relaciona a *BR-3* a qualidade de “dramaturgia migratória”, o que seguramente também podemos estender a *Agreste*; de modo geral, estrato de dramaturgia que “tenta mapear jornadas exploratórias à memória rural ou ao presente das grandes metrópoles brasileiras destruídas pela violência, pela fome e pela desigualdade social” (2009, p. 47).

Bernardo Carvalho e Newton Moreno relembram e transfiguram, por meio de sua experiência criadora, uma tradição não-ficcional de relatos de viagem²¹, tal como recuperam em suas obras, igualmente transfigurado, determinado narrador de ficção presente na produção literária brasileira ao longo do século XIX, influenciado justamente pelo teor não-ficcional daqueles relatos. Narrador esse que caminhará, já na segunda metade do oitocentos, “às máscaras do historiador e do cronista de costumes”, segundo a abordagem de Flora Süssekind (2006, p. 153). A partir de tal especificidade narrativa, a autora reitera a importância da ideia de “olhar de fora, de não estar de todo. Necessidade que funciona como uma espécie de indicador prévio de deslocamento, distância, desenraizamento, marcas registradas da escrita de ficção brasileira”.²²

A ideia de uma jornada exploratória, como pontuada por Silvia Fernandes, possui um sentido vital para a autoria de que damos nota. Em ambos os textos, o *devir errante* será uma potência esclarecedora do fluxo que se estabelece entre o dramaturgo, com seu olhar explorador a partir do presente no qual fala, e os motivos ficcionais. Nivelção do índice errático que estrutura a ficção com o lugar intelectual.

Através desse sentido compartilhado, em que a mobilidade surge não apenas como dado da ficção, mas também como meio de entendimento e problematização do lugar autoral, como exemplo, é que nos aproximamos do conceito de *desterritorialização*.

Introduzido por Félix Guattari nos anos 1960, num domínio mais precisamente psicanalítico, o termo foi gradativamente expandido junto à sua produção com Gilles Deleuze, adequando sua operacionalidade a distintos contextos. De todo, o conceito abarca processos de fuga de estruturas coercivas; coloca em pauta a descentralização do indivíduo para além do enquadramento estruturalista no qual a subjetividade se complexifica estruturalmente. Daí a propensão de Guattari (1998) em trazer à tona, no que diz respeito à produção de subjetividade, a proposta de um novo paradigma estético, no sentido de uma autonomia de criação, contrário à tendência cientificista.

A ideia de território aí guardada só poderia mesmo ser vasta, facetada, posto que “diz respeito ao pensamento e ao desejo – desejo entendido sempre como uma força “maquinica”, ou

²¹ A exemplo de *Travels in Brazil*, de Henry Koster.

²² *Ibid.*, p. 21.

seja, produtiva. Deleuze e Guattari articulam assim, desejo e pensamento” (HAESBAERT, 2004, p. 126).

O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI E ROLNIK, 1993, p. 323).

O que indica a desterritorialização é que há sempre um vetor de saída do território, assim como o intento de se territorializar novamente em outra parte. Tal lógica de simultaneidade pode ser expressa com maior afinco através de um dos teoremas proposto em *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. (vol 2):

Jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perde a sua. Daí todo um sistema de reterritorializações horizontais e complementares, entre a mão e a ferramenta, a boca e o seio. (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p. 40-41).

Mantendo-nos correlatos à voz Deleuze-guattariana, poderíamos atribuir a *Agreste e BR-3*, no somar dos fatores até aqui desenvolvidos, uma condição desterritorializada. Na prevalência dos deslocamentos, de sua pertinência em várias esferas – no assentamento de gênero, no sentido da crise como inscrição, no âmbito ficcional – prevalece a contínua negociação de subjetividades criadoras naquilo que denominamos enunciação partilhada, ou seja, contínuas e alternadas territorializações. Desterritorialização, portanto, não confinada aqui como tema comum num recorte dramático ou como exclusivo aparato filosófico de determinada condição intelectual, mas como chave de entendimento. Para entendermos melhor o que de fato seria representativo de tal processo nas obras é que seguimos adiante.

2.6.1 *Escrever no presente*

Para Sarrazac, o esforço de se atentar com máximo empenho ao âmbito temático, legitimando-lhe o desempenho crítico, como exemplo, não absolveria o tema da mera condição de adereço caso a rigidez do formato dramático permanecesse imutável. Daí o enfoque que

concede à forma, como já indicado anteriormente. Portanto, contrário a escrever sobre o presente haveria o escrever propriamente *no* presente, negando logo de partida a qualidade a-histórica da forma dramática para postular que, portanto, escrever no presente “é intervir na conversão das formas” (2006, p. 10).

A modernidade da escrita dramática se define no autor como uma constante entre desconstrução e criação formais. O “*escritor-rapsodo*”, aquele “que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir”²³, surge então como figura-chave. A atualização da ideia de rapsodo em Sarrazac é também exemplar do lugar errático, certa transitoriedade intelectual, expressão que situa o nosso interesse por uma representatividade através da escrita marcada pelo contraste (SAID, 1996, p. 31), principalmente ao nível de permanência e fuga.

O outro em movimento se tem por estranho. O enredo que daí se origina, fazendo jus à capacidade desestabilizadora desse sujeito evasivo, pode vir a concatenar variados pontos de vista ou focos narrativos e versões. Por provocar tanto o seu contrário, investigar o sujeito evasivo redonda na volta da dúvida sobre aquele que investiga. A dúvida do outro e a dúvida de si se convertem em incógnitas de identidade, como em *Nove Noites*, romance de 2002, em que a pesquisa biográfica a respeito do antropólogo americano Buell Quain se mistura ao relato narrativo do autor que se empenha na tarefa de averiguar a morte de Quain no Brasil em 1939, quando vivia entre os índios Krahô. A foto de Bernardo Carvalho ainda criança, acompanhado de um índio no Xingu, na orelha do livro, completa o jogo de ambivalências narrativas, em que o autor tanto particulariza o seu lugar autoral como dele tira proveito.

A perspectiva da vivência direta de Carvalho em *BR-3* garantira relatos contundentes. Em “Eu vivo neste mundo”, o autor aborda a questão religiosa, como ela se impôs no projeto *in loco* e não *a priori*, assinalando “a lógica particular que garante uma igreja evangélica a cada esquina de Brasilândia e em cada povoado, por menor que seja, ao longo dos mais de 4 mil quilômetros de estrada percorridos, em julho, entre São Paulo e o Acre” (in FERNANDES; AUDIO, 2006, p. 3). Acrescendo-se das demais experiências místicas/religiosas, Carvalho sublinha algumas impressões sobre o ritual e o uso do Daime no Acre. “*Eu vivo neste mundo*” fora um verso que, proferido e anotado pelo autor durante o ritual, já tendo feito uso da bebida, serviu-lhe posteriormente apenas como antípoda, afirmando “*E não faço parte dele*”.

²³ Ibid.; p. 12.

Devemos pontuar que a ideia de transitoriedade aí revelada não se distancia de determinadas reflexões a respeito do papel do intelectual, de suas representações, como em Bauman (1997 apud IRAZÁBAL, p. 62-63)²⁴, que a partir da diferença contextual entre modernidade e pós-modernidade sustém o câmbio metafórico entre legislador e intérprete. Ou ainda, o senso de modernidade alternativa se focarmos exclusivamente na América latina, em que o deslocamento seria intrínseco e duplamente observável, contingência da modernidade e da condição periférica.²⁵

Há pouco afirmávamos sobre a possibilidade instaurada pelo devir performático de revelar uma qualidade anunciativa da obra. Pois este modo de se colocar no tempo presente passará igualmente por essa lógica transitória a qual gostaríamos de focalizar finalmente como um movimento frequente de estranhamento: estranhar a forma dramática, a condição de gênero e estranhar o contemporâneo.

2.6.2 A saída pela recusa

É evidente que são características do momento que a cultura vive hoje, em termos de organização do mundo, que fazem com que elementos como o sentido de urgência, com predomínio do olhar sobre o presente, e a familiarização com o trágico cotidiano atravessem múltiplas obras (RESENDE, 2008, p. 30).

Presentificação e retorno do trágico. Dois pontos em comum que Beatriz Resende coloca em discussão na obra *Contemporâneos* ao destacar um quadro maior de produção entre a década final do século XX e a inicial do século XXI. A partir desse olhar totalmente direcionado ao presente, como afirma, ascende o espaço privilegiado da violência, seja aquela criminal, armada, ou da exclusão social. Num processo de elaboração discursiva que seria cambiado – do midiático e do relato pessoal para o literário –, surge o questionamento a respeito do excesso de realismo, ou “excesso de realidade” (2008, p. 38), ponto nevrálgico em dois sentidos: desmerecimento estético e crítico. Nessa espécie de retorno pré-moderno, as obras estariam destinadas a produzir indiferença ao em vez de impacto.

Mediante a possibilidade de colocar esse olhar obcecado pelo presente em suspenso, ou, ao menos, a sua generalização, é que aparece na crítica literária o conceito de desterritorialização,

²⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e intérpretes*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

²⁵ Cf. *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

livremente apropriado, como faz Flora Süssekind em “Desterritorialização e forma literária” (2004). O conceito surgindo aí como mediador entre processo literário e processo cultural num sentido macro.

No referido ensaio a autora aponta para o fato de a imaginação literária brasileira ter se tornado essencialmente urbana, fato concomitante à crescente reorganização do espaço físico e social brasileiro pela via da industrialização. Abordando, principalmente, obras poéticas publicadas na década de noventa, a autora pretende focalizar duplicação e representabilidade através da “produção de espaços não representacionais e de zonas liminares, ambivalentes, transicionais, da subjetividade”, ou seja, resultantes não “explícitas, documentais, do urbano”, nas quais pudesse haver uma “complexificação dos recursos formais, da prática literária e da experiência histórica recente” (2004, p. 11).

O “neodocumentalismo intensificado na ficção brasileira contemporânea” seria um sintoma dessa última categoria; ficção

marcada ora por uma espécie de imbricação entre o etnográfico e o ficcional, [...] ora por um registro duplo, no qual se espelham fotos e relatos, dando lugar a uma sucessão de livros ilustrados, que se converteriam, nos últimos anos, quase em gênero-modelo dessa imposição representacional.²⁶

Renovado na perspectiva contemporânea, na grande abertura de tendências, o interesse é coerente com a linha de reflexão adotada por Süssekind desde *Tal Brasil, Qual Romance* (1984), em que unidade especular, autoria, nacionalidade e ideologia estão questionadas a partir da constante repetição do naturalismo na história da literatura brasileira.

Faz-se inevitável constatar a grande relevância anotada nos estudos literários brasileiros entre uma determinada conformação intelectual transitória e sua passagem a atitudes literárias pautadas pela recusa. Há aí um grande paradoxo brasileiro que não cessa de se reduplicar. Paradoxo que escancara os traços de uma identidade nacional construída sob o apelo moderno com suas táticas modernistas de afirmação e projeção. Verdadeira corrida contra o tempo na qual, preferivelmente, o discurso artístico deveria servir àquele tecnicista.

Contudo, persiste a desconfiança. Paralelamente à modernidade que avança, ao chefe de trem tocando o seu grande trombone no sonho de Belmiro Borba²⁷, ao cabriolé de seu Lula

²⁶ Ibid., p. 12.

²⁷ *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos.

alardeando as estradas por entre as fazendas condenadas ao fogo morto²⁸, há o sentimento de fracasso em afirmar civilização – afinal, de que civilização se fala? A recusa, portanto, surgiria como fórmula para tornar indefinido, tornar obscuras as pretensas certezas de um tempo, mais especificamente, de uma nação, como na ideia defendida pelo Borba; recusar para então se reconciliar.

Em “Narrativas contemporâneas da violência”, Adélcio de Sousa Cruz apresenta-nos a curiosa expressão “síndrome de Nabuco” (2012, p. 168). De gênese profunda, o reconhecimento do fracasso civilizatório, eterna imprecisão da conformação social que não encontra seu equilíbrio, continuaria a transparecer em expressões hodiernas na sempre complexa mediação entre literatura e sociedade, a transparecer em movimentos criativos nos quais prevalece uma reordenação não sistêmica da experiência urbana.

Agreste e *BR-3*, no alto de seus devires, oporiam-se às grandes forças molares²⁹, como *uma* forma do drama ou *uma* previsibilidade representativa. Acionam, em verdade, forças moleculares, dispersas, fugidias à semelhança. Portanto, mais do que afirmarem propriamente um determinado recorte de presente, condizível com outros discursos de realidade, se interrogariam sobre o mesmo. Em que sentido poderíamos, então, falar de presentificação? Talvez e, mais provável, presentificação como aquilo que diria respeito aos espaços, lugares da autoria que, ainda que situada no referente urbano e cidadão, operaria a partir de um olhar estirado. Impõem-se camadas e sobreposições, à maneira como declara Newton Moreno.

Particularidade regional como uma célula para discussão, *Agreste* justapõe uma pesquisa de temáticas contemporâneas à alteridade/supressão do outro (homofobia) e a redefinição de papéis e identidades sexuais ao abandono do povo nordestino e ao discurso contemporâneo da frágil linha limítrofe da sexualidade (2004, p. 95).

Agreste surge como relato dessa variante de espaços representados por imagens e/ou nomenclaturas anacrônicas e contemporâneas. Imagens que apontam para todo um cânone de autores nordestinos, em que

Guimarães Rosa é matriz, João Cabral de Melo Neto é matriz, Graciliano Ramos é matriz. De um se empresta a densidade seca de diálogos e tragédias sertanejas; de outro,

²⁸ *Fogo morto* (1942), de José Lins do Rego.

²⁹ Forças molares e forças moleculares são conceitos que na obra de Deleuze e Guattari ligam-se diretamente ao conceito de Rizoma, o qual abordaremos a seguir. Por ora, deve-se ter em mente que as forças molares corresponderiam a estruturas com maior tendência à estratificação, a um funcionamento binário e facilmente identificável; as forças moleculares, por sua vez, diriam respeito a linhas e estruturas mais dispersas, resistentes à fixação.

a atmosfera precisa do Nordeste e sua devastadora seca; e, de outro, a construção do amor às avessas, a mulher dentro da casca do homem.³⁰

Mas de todo, destaquemos o fato de que o que se coloca aí como literatura em sua relação com o presente está para além do se confirmar uma noção de *contemporâneo*. Partilhamos aqui da reflexão proposta pela professora Susana Scramim a respeito do que denomina de literatura do presente, a qual assumiria

o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num outro lugar, num lugar de passagem entre os discursos, entre os lugares originários da poesia, e que não devem ser confundidos com o espaço, com a circunscrição de um território para a literatura. Escrever literatura do presente hoje tem a função de fazer coincidirem duas coisas que a modernidade esgotou há muito: a possibilidade do conhecimento e da experiência (SCRAMIM, 2007, p. 16).

Ao olhar para a igreja Evangelista lembra-se dos filmes que eram exibidos no cinema que ali antes existira. A passagem condensa habilmente a maneira com que *BR-3* se constrói, a partir de sua aventura geográfica, na sobreposição de localidades e nichos que surgem e desaparecem dando a ver simulacros. Evangelista esboça, em seu comentário despretensioso, uma quase memória-ficção que reportaria para uma realidade de detritos – tal qual a “realidade” erguida no texto de Carvalho, que faz da construção e da destruição um ciclo infinito, como melhor veremos adiante.

Susana Scramim ao refletir sobre a produção de Bernardo Carvalho defenderá que a modernidade como detrito, tal qual aponta Raúl Antelo em *Crítica e Ficção*, “poderia ser compreendida também como um processo de reciclagem da própria modernidade uma vez que [...] procede à duplicação da narrativa, que não se limita à mimese do real”. Por se referir ao romance *Teatro*, aqui já citado, estruturado como díptico, a autora conclui que “o ato de duplicação está mais próximo de um dobrar e desdobrar o enredo na busca por sentido do que propriamente uma revelação de algo” (2007, p. 148).

Tendemos a concluir que diante a afirmação de uma modernidade como detrito, realidade de imagens fantasmáticas, é que faz que *Agreste* e *BR-3* compartilhem, e neles se verticalizem, procedimentos de dobra e desdobra. *Agreste* que se desdobra sobre uma carga lírica dando a ver aparências, no sentido mesmo de aspectos sobre os quais se voltará; ou seja, dramaturgia que avança para voltar sobre si mesma, como que desvelando sua própria ficção. *BR-3*, em seu incessante movimento inventivo; personagens que desdobram suas próprias narratologias.

³⁰ Ibid., p. 95.

Processo rizomático.

O rizoma em sentido filosófico como instituído por Deleuze e Guattari é totalmente pertinente à lição botânica, ou seja, determinada raiz de crescimento diferenciado, não premeditado, e horizontal. O esquema é bastante indicativo do cerne reflexivo da dupla francesa numa multiplicidade de termos e conceitos que se sobrepõem a todo tempo; realidade constituída por multiplicidades, linhas divergentes dando a ver cartografias. O seu contrário é representando pela árvore-raiz que por sua vez dita uma estrutura reguladora. Detalhe importante a se atentar é o fato de que na teoria deleuze-guattariana não há sentido de negação entre os termos acima, como se constata:

O que conta é que a árvore-raiz e o rizoma-canal não se opõem como dois modelos: um [a árvore] age como modelo e como decalque transcendentem, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro [o rizoma] age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa, mesmo que constitua suas próprias hierarquias, e inclusive ele suscite um canal despótico (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 31).

A partir dessa colocação, voltemos ao processo a que nos referíamos há pouco – no seio dramático, índices de estranhamento da forma e do contemporâneo. Ao sugerirmos a tal processo um sentido rizomático poderíamos elucidar dois apontamentos. Há um abalo naquilo que se poderia ter por pura repetição, tanto estética quanto temática. Queremos sugerir através da relação entre árvore e rizoma, raiz e linha (de fuga) que repetir pode vir a ter um sentido operacional, ou seja, repetir para mostrar que há aí uma inadequação.

A referencialidade sustentada pelas obras, sua consciência de pertencimento, consciência contextual brasileira, que poderia ser estruturada a partir de índices de repetição, em verdade, será gerenciada pela presentificação dos lugares autorais. Para além da dicotomia entre imitação e realidade, as dramaturgias colocariam em pauta questões relacionadas também ao imaginário. Só assim confirmariam a sua condição desterritorializada e confirmariam a existência da enunciação partilhada contrária ao mero ingresso afetivo por parte do leitor/ espectador; tal como a sua real disposição crítica. Uma melhor aproximação das escolhas criativas em *Agreste* e *BR-3*, no sentido de garantirem ou não tais afirmações, ocupa-nos no capítulo seguinte.

3. DO EU IMPRECISO À NARRATIVA PICTÓRICA

3.1 SUBJETIVIDADE E TRAUMATISMO

Para Jean-Pierre Sarrazac, a criação do *Íntima Theatern* pelo diretor e dramaturgo sueco August Strindberg, em Estocolmo, no ano de 1907, corresponde a um fato fundador; fato que teria a sua importância reconhecida, no tocante a ter “institucionalizado o espaço de uma dramaturgia da subjetividade” (2013, p. 19), somente com a distância temporal necessária. Intimidade do criador consigo mesmo e com os espectadores, lugar “onde o *teatro do eu* e o *teatro do mundo* são postos em tensão”.³¹ No evoluir de seus desdobramentos, Sarrazac conclui.

Nem hoje nem no tempo de Strindberg, o espaço do teatro íntimo poderia ser o de uma subjetividade voltada sobre si mesma. Cada vez menos doméstico e cada vez mais caótico, ele concentra, através de sua infinita dispersão, toda a aventura do ser, quer dizer, a tripla experiência do amor, do conhecimento e da morte. A psique contemporânea está sem âncora e sem repouso. O íntimo subsiste, mas fora de qualquer intimidade, na privação de uma reconfortante união – ou unidade – com o outro, com o mundo e consigo mesmo. Buscar sem tréguas, nesse lugar desterritorializado do íntimo, o sentido da presença *a priori* inoportuna e estrangeira do eu no mundo e do eu em si mesmo, é a operação do drama contemporâneo.³²

O ponto de reflexão sarrazaquiano em “O íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo (do naturalismo ao teatro cotidiano)” poderia se relacionar diversamente com outras tópicas da cena contemporânea, a exemplo das verdadeiras ficções biográficas e autobiográficas que redimensionam práticas de dramaturgia, para não nos referirmos propriamente ao já denominado teatro documentário. Além, é claro, de ser também uma perspectiva possível à abordagem da corporificação do eu criativo, do sujeito autoral em vias da *performance*, como visto anteriormente.

Por ora, importa-nos a relação que estabelece, essa dramaturgia do eu, com outra instância dramática. Pois, diante desse *eu em queda livre*, que na visão de Sarrazac não se deve confundir com um lugar *intimista*, como que apartado do mundo, emergiria a relação do drama moderno com o drama de estações, que remonta até as representações medievais da Paixão e da via-crúcis – do “drama itinerante” ou da “peregrinação dramática” (2013, p. 44). Paixão que num sentido deslocado, ou laicizado³³, diria respeito ao trajeto do homem comum, vida sem grandes

³¹ Ibid., p. 21.

³² Ibid., p. 70.

³³ Ibid., p. 85.

peripécias, em combate direto com o mundo, com forças que se sobrepõem à condição finita e frágil de sua existência. A maior das fraturas estará, portanto, na relação interpessoal.

Voltamos, portanto, ao que Sarrazac denominou de o *drama da vida* – drama desse homem comum, narrativa do ordinário –, impressão primeira deixada por *Agreste*. Mas a Paixão, o devir errático, transmutação do eu despossuído em marcha física, poderia, sem negar ou desmentir o comum de seu protagonista, ser indicativa de uma centelha do extraordinário. Digamos, de maneira inconsciente, não programada, a virtude incomum deflagrada no comum.

Com efeito, não apenas em *Agreste*, mas, igualmente, em *BR-3* tal dissociação principiaria pela significação mais complexa do deslocamento físico, ou seja, pelo fato de este não ser irrestritamente correlato à problemática social colada à paisagem. Afinal, nas duas peças, o referente brasileiro é latente, todas as localidades geográficas fixadas – Nordeste, Brasilândia, Brasília e Brasileia. Contudo, poderíamos supor nas dramaturgias o curso de um protagonismo que suscitaria forte remanescência de individualidade, como que se apartando ou particularizando-se das grandes correntes de mobilidade humana. Daí não representarem propriamente casos de migração impulsionados por motivos mais diretamente sociais ou econômicos, como o êxodo trabalhista.

Com efeito, esse contorno de realidade evidente será tão mais impreciso quanto mais persistir o olhar incerto sobre o presente, fazendo com que os percursos, inevitavelmente, conduzam a zonas de conflito. Como personagens de uma Paixão, caminham com devidas paradas até concluírem-se pela morte, daí a recorrência de um senso de tragicidade. Mas o padecimento do corpo dirá respeito, primeiramente, à fragilidade de espírito, de bases que justifiquem a experiência intersubjetiva. É desse modo que, ou a morte ou a patologia física representará, justamente, a não solução, ou uma espécie de solução sádica mediante o processo de abandono pela falha subjetiva; impossibilidade da individualidade, processo de *despessoalização*.

3.2 AGRESTE

Para especificarmos o tratamento da subjetividade em *Agreste*, atentemos à grande divergência que sustém: fluxo de ação e tendência reflexiva. O primeiro estará condicionado severamente pela imposição do meio sobre o indivíduo – dado que antecede o já citado horizonte

do incerto. O segundo, contrário a esse, figurará na pausa, momentos em que prevalece o detalhe do gesto e o estar emudecido.

Perfuraram o Brasil mais fundo. Desmontaram dos pés no meio da seca. E pensaram que não devia existir um lugar mais árido que aquele. Mas o Nordeste surpreende a gente. Vai ter sempre uma rês mais murcha e um filho mais moribundo. O peito arfava de contentamento e pavor. Era como se inspirassem alegria e expirassem receio. Uma pausa de um silêncio pesado. Desviavam olhares, cabisbaixos. Não queriam mostrar a dúvida passeando dentro dos seus olhos. Pior: não queriam ver nos olhos do outro a dúvida. Voltar? Mesmo se quisesse, não saberiam como. As pegadas úmidas já não existiam; foram sorvidas com força por aquela terra saudosa da água (MORENO, 2008, p. 21).

No referido trecho de *Agreste*, que pontua o momento de desterro, se explicita o contraponto entre exterior – cenário e o corpo reagindo a este – e interior, negativado pelo olhar, pela cabeça baixa. Percebe-se que tal interioridade censurada repercute mediante a tensão situacional, ou acúmulo de tensões que compõem o relato. Essa mesma qualidade de subjetividade será indicativa de um duplo movimento de antecipação: a relação de anos entre o par, mediada pelo buraco na cerca que os separava e que, descrita em termos de uma extrema fragilidade, termina resvalando na fuga pelas terras mais profundas do sertão; e a descrição de sentimentos contrários que sugerem um comportamento desviante, como na dualidade entre *contentamento e pavor, alegria e receio*, ou ainda nos trechos:

Se chegassem perto, Deus sabe o que aconteceria. Tinha alguma coisa no amor deles que não devia acontecer. Mas aconteceu (2008, p. 19).

Se ele tocasse nela? Se ela aceitasse ele?
Às vezes, é preciso muita coragem para dar um passo.
(...)
Uma criança brincando onde não devia.³⁴

³⁴ Ibid., p. 20.

De maneira que, como operado, o desejo de reflexão não afirma ou confirma indissociação do coletivo, foco na pulsão individual, mas problematiza sua possibilidade, sugere que corpo físico e corpo subjetivo se estranham, não encontram um denominador comum. Ainda que voltado para o interior, abandonado o cenário, não se concretiza o exercício da reflexão, da consciência da qual se tomaria proveito quando retornada ao exterior. Nesse momento, passar-se-ia à mediação em relação ao corpo do outro e ao corpo social, mediação esta que fracassa.

A particularização do protagonismo rebatido por uma individualidade falha apontará para o embate do eu errático com o mundo; embate silencioso, aos moldes do amor relatado e da sobreposição de sexualidades em Etevaldo. Silêncio que afirma a “densidade seca”, nas palavras citadas, anteriormente, do próprio Newton Moreno, e que se investiga em Graciliano Ramos. Silêncio imposto de falar pouco, silêncio mediante a impossibilidade de nomear, de “arrumar” o que se tem no “interior” (RAMOS, 2012, p. 36), como na “prisão” de Fabiano; a ausência da palavra que faz do entorno e do outro algo distante e misterioso. A centelha do extraordinário em *Agreste*, referida em pequenos gestos e detalhes banais apreendidos pelo contador na rápida passagem em que o texto fala da vida de seus sertanejos, como veremos no excerto a seguir, será, contudo, centelha encoberta pela poeira alta.

Música para. O texto segue com a poeira ainda alta.

Construíram um casabre.
 Cercaram com arame, mas para se prender por dentro.
 Não queriam conhecer os outros, antes
 de saberem de si.
 Até então, nada das coisas que se permitem
 marido e mulher. A carne é um compromisso mais
 definitivo. Passou esta cerca, o gado é marcado.
 E a noite chegou mais clara que o dia. **E os olhos
 não se prendiam num abraço de jeito maneira.**
 Mas os dois foram se descobrindo aos poucos.
 Ela começou pelo seu rosto. Os cabelos dele.
 Escuros, cabeleira cabocla de filho de índio
 brabo. Farto e espesso. Devia de pesar na mão.
 Devia de quebrar pente fraco.
 Ele fazia o percurso inverso. Pôs os olhos nos
 cambito da moça. Umas canela fina, mas
 bronzeada, que lhe agradaram os sentido.
 E assim se seguiu a malemolente investigação:
 ela descendo os olhos, ele subindo a vista.
Ela admirava era a dentição dele. Perfeitinha.
Os dentes que faltavam em cima, ele tinha

embaixo; e vice-versa. De modo que quando ele sorria, os dentes e encaixavam num sorriso de uma fileira só, mas sem buraco. Mas sorria bonito ele!

Uma semana depois, eles se tocaram. Antes disso, só as mãos no meio da correria. Ouvia-se uma pele rachando na outra, acostumando-se um ao outro, deixando o tempo passar. Um dia, ela se escondeu embaixo do lençol; ele apagou o candeeiro. Por anos, este foi o sinal, o código. **Sumir-se embaixo do lençol. Cobrir a luz com o escuro.** E ele apagou muito aquele pavio. Como marido e mulher, viveram por vinte e dois anos. Até hoje.

Música cessa. Poeira baixa (MORENO, 2008, p. 22-23. Grifo nosso).

O desfecho, em movimento de recapitulação, sugeriria personagens compostas de exterioridade, só corpo físico que se desterritorializa nessa constante impossibilidade de ascensão da expressão privada. O rosto como símbolo de territorialidade se verá subjogado, desfeito, para em *Agreste* aparecer como suspiro final, redescoberto na abertura dos olhos. A possibilidade de vivência do luto pela Viúva, apesar das circunstâncias contrárias, representará o grande deslumbre do indivíduo consigo mesmo. Processo de luto em sua extensão; passagem pela aflição da perda do objeto até a reconciliação com o mesmo. Por este gesto último, entendemos o momento no qual a Viúva se permite observar, pela primeira vez, a nudez de Etevaldo, descobrindo-o ser mulher, tal qual beijar-lhe na boca.

[...] Pôs-se ao lado de Etevaldo.
Beijou-o. Na boca. O que nunca tinha feito.
Abriu-lhe os olhos no meio do beijo, enquanto
o fogo ganhava a casa inteira (MORENO, 2008, p. 35).

Assim sendo, mais do que a reconciliação entendida como ruptura de vínculo, seguindo o raciocínio freudiano em *Luto e Melancolia* (1915), a indicamos como redescoberta. A “soma das satisfações narcísicas em estar vivo” (2010, p. 139) operante nesse processo, simplificada ao contentamento de se poder morrer na companhia da pessoa amada. O detalhe tipifica-se simbolicamente, último dado de força contrária ao *desmanche* total de tempo e espaço, da

completa despersonalização do indivíduo, que se tornará, unicamente, um objeto catártico, ou projetará tal ilusão do coletivo.

3.2.1 *O terreno como insígnia – “Alma agreste”*

A “alma agreste” como pronunciado por Paulo Honório, é detalhe que, no protagonista do romance de Graciliano Ramos (2012, p. 117), está para além da característica, do caráter; a alma agreste no que tange uma simbologia da coerção, na qual incluiríamos a *pedra*, é também problema chave, na medida em que remete a todo um panorama na literatura brasileira no qual poderíamos suscitar o homem errante e educado pela terra, dentro das matrizes da literatura nacional – mais uma vez retomando Moreno – como personagem.

Pois, justamente através dessa determinada ideia de educação, poderíamos refletir sobre o protagonismo de *Agreste*, sobre o instante que deflagra sua fuga pelo sertão, e como esta se dá. No primeiro, como visto, permanece o senso de transgressão que não se explica, mas que implica contrariar uma lógica em operação. Quando o narrador afirma que “tinha alguma coisa no amor deles / que não devia acontecer”, expõe não apenas o que se revelará em termos da sexualidade conflitante, mas, principalmente, o desacordo desta sexualidade com o comunitário, ordenado pela lógica terrena.

Em alguma medida, tocamos numa educação de caráter inaugural:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro, cartilha muda), para quem soletrá-la.

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma (MELO NETO, 1997, p. 11).

Entre o rigor de suas lições – próprio esclarecer da poética – e a ancoragem *no Sertão*, a pedra garante o sentido de uma educação, a que tentamos dar nota, guardada nos desdobramentos de expressões literárias, que de todo não compartilham, conscientemente, uma medida comum. Componente basilar naquilo a que nos referimos como a conformação de uma certa personagem, justamente por indicar a prevalência de um imaginário em ação. Imaginário pelo qual se visionam as mitologias do Sertão, como exemplo, e a própria amplitude semântica do termo *agreste* para além da substantivação geográfica.

No segundo termo, sendo o modo como se dá o movimento empenhado, anotamos a fuga/corrída rumo ao desconhecido determinada pela impossibilidade de ponderar até a parada imposta ou plantada no sertão pela mulher que vertia água ao falar.

Veio lenta feito a justiça. Aproximou-se.
Falava com eles, mas eles não ouviam uma só
Palavra. Em lugar das palavras, só conseguiam
escutar os sons das águas. Da sua boca tudo
soava gotas de chuva, barreiros cheios, açude
vazando, água da calha. Os sons dela eram todos
molhados. Ela falava como um rio, aquosa.
Foi essa mulher quem os salvou.
Levou ao povoado e tratou de acomodá-los.
Aparearam neste arraial (MORENO, 2008, p. 22).

A jornada, que representa um movimento contrário às impossibilidades do meio em que se vive, nunca se converterá em uma fuga de si mesmo ou da terra que, por sua vez, transcende a ocupação espacial e geográfica, residindo no sujeito mesmo. Portanto, para além do sentido inaugural, uma educação permanente:

[...]
Menino, o gume de uma cana
Cortou-me ao quase de cegar-me,
E uma cicatriz que não guardo,
Soube dentro de mim guardar-se.

A cicatriz não tenho mais;
O inoculado, tenho ainda;
Nunca soube é se o inoculado
(então) é vírus ou vacina (MELO NETO, 1994, p. 417-418).

Por este personagem errante e educado pela terra, marcante num histórico relacional entre o homem e o natural, delineou-se com precisão um sentido crítico no trajeto que se estabeleceu entre a ascensão urbana da sociedade brasileira e a expressão literária. Personagens como Luís da Silva, de *Angústia*, que no intervalo entre a sua “raça vagabunda” e as “terras distantes” (RAMOS, 2012, p. 26) delineariam o sentido paradoxal, como reforça Fernando Cerisara Gil, dessa experiência ficcional urbana. Ainda que sob o toque do Modernismo, experiência que não se deixaria representar pela velocidade da cidade, mas pelo seu contrário, pela paralisia e não pertencimento como sintomas do esgotamento rural.

É vinculado a essa forte e incontornável evidência de determinado contorno de subjetividade fraturada entre tempos e arranjos sociais que nos recordamos do chamado *pobre-diabo*, como se intitula Luís da Silva, sendo o personagem mesmo citado por Mário de Andrade, o primeiro a colocar o tipo em questão, ou em suas palavras, “denunciar” o fenômeno da fixação no romance nacional da figura do fracassado (ANDRADE, apud BUENO, 2006, p. 75).³⁵ O recorte compete ao romance de 1930, e na visão de Andrade tal fenômeno se ampliaria a um senso de nacionalidade. A natureza de tal fracasso é assim exposta por Bueno:

Trata-se antes da manifestação daquela avaliação negativa do presente, daquela impossibilidade de ver no presente um terreno onde fundar qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja. [...] A utopia está, então, adiada, mas não de todo afastada. Só será possível pensar em qualquer utopia depois de mergulhar o mais profundamente possível nas misérias do presente. Esquadrihar palmo a palmo as misérias do país: eis o que toma a peito fazer o romance de 30. E isso não se coloca apenas no plano dos problemas sociais, onde se nota o fenômeno com mais clareza.³⁶

Passando por Sérgio Buarque de Holanda na década de 1950, o tema reaparece em José Paulo Paes, em 1980, concentrando a figura do fracassado propriamente na utilização da expressão “pobre-diabo”. Os tipos marginais que aí se viram incorporados à literatura, tipos a que Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30*, denomina como “outros”, a exemplo do proletário e da mulher, foram personagens do exílio involuntário entre realidades, entre conformações territoriais e sociais; não por acaso “romance de transição” é uma das expressões utilizadas em referência ao período, assim como “romance da urbanização”.

Em todo caso, a brecha na individualidade, na subjetividade do sujeito traduzida por um sentimento de inconformidade no presente, condição fixada de “desequilíbrio” (CANDIDO, 1992,

³⁵ ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. São Paulo: Hucitec/Edusp. 1993.

³⁶ *Ibid.*, p. 77.

p. 61), não se pautará exclusivamente pelo personagem que vive os dois lados da experiência que, assim como Luís da Silva, parte da derrocada patriarcal e ancora na experiência do funcionalismo público. Dado que, por um lado, poderia reforçar a abordagem de cunho mais propriamente social, pela estrutura de oposições e binaridades, o que, como esclarece o excerto de Luis Bueno, não será exclusividade. De modo que o comum sentimento de fracasso seria filtrado através de distintos lugares de experiência, como o lugar intelectual, urbano, e o lugar camponês, interiorano. O problema, portanto, ultrapassaria o dado local – menor importância regionalista – ao expor a sua medida temporal, correspondente ao estado de exílio que se anota. Sentimento de abandono do mundo, ausência do Deus cristão e da crença possível.

Ainda era cedo para agasalhar as galinhas. O vento brando agitava a pitombeira. Viera para aquela casa com a morte do pai do marido. As outras irmãs tinham tomado rumo diferente. Seria de Zeca tudo o que o velho Amaro deixara. Não queria pensar no passado. Para que se voltava para o tempo distante, para os dias que se perderam, para a vida que era toda morta? Lá dentro estavam os seus tormentos. Olhava assim absorta para a estrada, para os altos verdes, e não via coisa alguma (REGO, 2013, p. 147).

Na referida passagem de *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, a composição de encaixe define o corpo sintático que se triparte: apreensão do elemento natural, ímpeto reflexivo e, novamente, o olhar voltado para a natureza. A semântica espaço-temporal extraída daí obedece a mesma ordem: o passado pela rememoração cerceada, vida morta; o momento presente no qual se encontra Sinha, evidência negativa da individualidade; e, no outro extremo, o futuro impossível através do olhar estirado pela estrada, para os altos verdes, mas que nada vê. Geograficamente, o corpo tencionado entre o Sertão, a Várzea e o Centro, mas, igualmente, marca expressiva dessa temporalidade em crise vigente.

A partir de tais considerações, intentamos refletir sobre a conformação da personagem através da interposição de outras unidades organizativas ao domínio subjetivo como tal. No tocante a este trabalho, contrariando, especificamente, tal domínio na comum acepção dramática. Em *Agreste*, preexistiriam, portanto, à personagem como molécula autônoma, a narrativa e o cânone como matrizes. Haveria aí uma linha divisória para a obra, ou seja, aquilo que cita – passagens da escrita no presente –, e aquilo sobre o que se projeta – termos de uma urgência contemporânea, seja num sentido de embate, ou, como sugerido, estranhamento do contemporâneo.

3.3 BR-3

“Alguém tem de sobrar pra contar a história...”; este é João em *Apocalipse 1,11*. Talvez persista, no texto de Fernando Bonassi, uma relação entre a função atribuída a João, retirante em busca de Babilônia, a cidade prometida, e o seu olhar estranho a tudo o que presencia; sujeito exilado no restrito de sua existência, minimamente de contorno preciso, identificável, pelo menos até que se dê a descoberta de sua jornada.

Dono de Cães: Eles têm que morrer pra gente contar a história deles. A gente vai continuar falando no nome deles. Jesus, Maomé, Buda... ou Jonas. Tanto faz. O importante é que estejam mortos. O Jonas está morto. Agora a gente fala no nome dele. Para o bem dos humildes e dos cegos. Venham, venham ver. Agora é o evangelho de Jonas.³⁷

Jonas, em *BR-3*, representa o extremo contrário. Nasce como uma personagem de ficção, no sentido de que surge como um desdobramento no horizonte de uma narrativa em curso, sendo totalmente determinado por ela. Cabe a ele perpetuar os feitos da mãe. Quando começa a contrariar a ordem narrativa que se impõe anterior a sua figura, é empurrado pelo espaço e pelo tempo enquanto intenta ser escritor de si mesmo. Na medida em que não contrasta com o meio, posto que suspende a narrativa primária da qual faz parte, tornando-se maleável, poderá ele, unicamente, ser testemunha de seu próprio trajeto.

Fato que as duas narrativas de que damos conta seguem paralelas, ou seja, Jonas não consegue se desvencilhar ou anular aquela primeira, de modo que, simultaneamente, foge para construir, e constrói para fugir.

A invenção será, pois, a grande operação vigente em *BR-3*. Seja pelo delírio, como visto anteriormente, ou por um sentido performativo da palavra em sua maior referência linguística – fazer através dela –; instrumento de ascensão, de progressão, verdade que virá a se estabelecer com o pronunciado.

Excerto cena 3. Barracão de Zulema Muricy.

A verdade é que dentro de alguns anos eu também construirei uma cidade onde antes só havia deserto e solidão; a verdade é que eu também ressuscitarei ao longo dessas novas vias, onde cada um poderá imaginar um novo papel para si; a verdade é que mesmo aqueles que vivem em condições anormais se sentirão melhor que dantes; a verdade é que eu também imagino uma arquitetura que irá conferir à cidade

³⁷ CARVALHO, Bernardo. Trecho de *BR-3* (texto fornecido pela dramaturgista Sílvia Fernandes. Ver Anexo C).

um caráter irreal, que será o seu atrativo e o seu encanto; a verdade, finalmente, é que por sua escala e intenção esta cidade dos meus sonhos já corresponde à grandeza e ao destino do país.³⁸

A descrição da vidente Muricy baseia-se no Vale do Amanhecer como, de fato, se constata em Brasília, espécie de religião/seita em que prevalecem tais características marcantes como aderir a um personagem de acordo com a vestimenta ou figurino utilizado, tendo cada qual um papel na cerimônia.

Pois através da sugestão de Zulema Muricy, Jovelina *ressuscita*, nos termos da mesma, ao trocar de nome, passando a se chamar Vanda, para então seguir para São Paulo. Pois, ao passo em que inventam um nome, ou uma religião, como também fará Jonas no extremo do país, já tendo também trocado de nome, chamando-se agora, Douglas, o mesmo nome de seu filho, todas essas personagens inventam a si mesmas como indivíduos, ao mesmo tempo em que estabelecem territórios.

A verdade anterior, contudo, persiste. Para lhe contarem a história, oficializarem-na tal qual num evangelho, Jonas precisa morrer, mais propriamente, concluir-se enquanto personagem de uma obra acabada. Seu esforço de individualidade será sempre em vão, a exemplo da cena de resolução com seus dois filhos, Patrícia e Douglas. A situação retrata um baile que se realiza posteriormente ao “ritual” da igreja fundada por Jonas, Agnoia. Unicamente frequentado por homens, o ritual obriga os novatos a utilizarem um capuz para que na dança façam o papel das mulheres. Para ter acesso ao baile, Patrícia se traveste de homem, e Douglas se encapuzava, como novato que é; a primeira pretende se vingar do homem que acredita ter deflagrado a tragédia de sua família; o segundo procura pelo pai, tratando-se, em ambos os casos, do mesmo homem. Entre pai e filhos, novamente, a ausência do rosto, elemento perdido nos embaralhamentos identitários.

³⁸ CARVALHO, Bernardo. Trecho de *BR-3* (texto fornecido pela dramaturgista Sílvia Fernandes. Ver Anexo C).



Ilustração 2 - Personagens Dono de cães e Patrícia.

Lembremo-nos da referência à fala de Bernardo Carvalho quando, em virtude de ingressar no projeto *BR-3*, projetava o desejo de uma certa integridade literária pelo texto – integridade do lugar aural – evocando mesmo a referência shakespeariana ao construir uma trama tendo a família e desenlaces de poder e traição como eixo central. A título de equiparação, teríamos aí uma virada, pois em *BR-3*, como visto, prevaleceria o abalo na centralidade do homem, um desvio focal do grande personagem no alto de sua individualidade. A sobreposição de máscaras como indício da negatividade do rosto apenas fortaleceria a prevalência de “figuras”, como bem define Bernardo Carvalho, distanciadas de uma ideia primeira de fisicalidade. Fraqueza da comunicação, caminho para uma clandestinidade.



Ilustração 3 - Personagens Dono de cães e Evangelista. Cenicamente, Antonio Araújo aprofunda o vetor identidade pela utilização de máscaras de látex ou papelão, que multiplicam o rosto das personagens.

3.3.1 A marca da invenção

Excerto cena 2. *Construção de Brasília, 1959.*

Uma cidade que levará o país a reboque da sua miragem e o projetará no futuro até que os ímpios possam enxergá-lo no seu sonho de modernidade, que não exclui a graça e do qual participarão as árvores, os arbustos e o descampado como complementos naturais, pois o que caracteriza o conceito moderno de urbanismo, que se estende aos arredores e à própria zona rural, é, precisamente, a abolição do pitoresco, graças à incorporação efetiva do bucólico ao monumental. Em Brasília, a auto-estrada conduz ao próprio coração da cidade e prossegue de um extremo ao outro nos dois sentidos, norte-sul e leste-oeste, sem perda de élan. O automóvel se incorpora com naturalidade – por assim dizer, domesticado – à vida familiar cotidiana.³⁹

A passagem acima descreve a visão proferida por Zulema Muricy. Sendo anterior àquela que descreverá a cidade de seus sonhos, é paralela ao marco inicial do texto, a construção de Brasília, aonde Jovelina vai à procura do marido convocado para o grande feito de cidadania:

³⁹ CARVALHO, Bernardo. Trecho de *BR-3* (texto fornecido pela dramaturgista Sílvia Fernandes. Ver Anexo C).

Excerto cena 4. *Escritório da NOVACAP*.

Carta padrão que Jovelina encontra dentro da mala da marido.

“Brasileiro, graças a cidadãos como você, o país nunca mais será o mesmo. O Brasil não poderia concretizar esta empreitada sem o seu esforço, o seu sacrifício, a sua fibra e as suas mãos. Vamos rasgar esta selva com estradas de São Paulo até o Acre. Vamos dobrar a natureza informe pelas formas da modernidade, do progresso e do desenvolvimento. O Brasil precisa de você. O futuro o espera. Brasília o espera. Assinado Juscelino Kubtschek, Presidente da República”.⁴⁰

A construção da fala de Muricy por Bernardo Carvalho faz com que o real institucionalizado via documento – excertos dos escritos de Lúcio Costa, responsável pelo planejamento de Brasília – se integre ao registro ficcional, como confirma a dramaturgista Sílvia Fernandes (2006, pp. 44-45). Remontando novamente ao romance *Teatro*, em específico ao narrador da segunda parte, Daniel, lembremo-nos de quando o mesmo ao reproduzir a fala de outra personagem toma o devido cuidado de, mediante imprecisões possíveis, alertar sobre a diferença entre conteúdo e forma. Por mais que aquilo que reconta possa vir a ter os seus modos, há de se acreditar que se mantém um respeito ao conteúdo daquele que reproduzia o discurso.

De maneira semelhante, passaríamos de uma linguagem como conteúdo à sua hibridização ficcional no campo da forma. Convertida em visão mediúnica, espécie de miragem, assim representada pela sua vocalização em eco, não se deslegitima como discurso oficial, como documento, mas introjeta a dúvida da utopia, algum índice de irrealidade como contraste possível ao virtuosismo do projeto transposto para a esfera da linguagem.

A marca da invenção incutida por Zulema Muricy em *BR-3* possuiu o seu sentido anterior. Antes de passar à mediunidade, faz-se invenção modernista, a qual mencionamos no capítulo anterior. Invenção essa que, de maneira similar à mediúnica, apenas sugestiona a sobreposição de uma realidade a outra, de uma realidade projetada – “dobra” da natureza – sobre aquela em curso. Manipulação autoritária, “marca do que se poderia denominar de ‘modernidade clássica’” (HAESBAERT, in LIMONAD et. al., 2004, p.179)⁴¹ em vias do exercício da elaboração de uma consciência coletiva desvencilhada do passado. Dispositivos – em resposta à consciência da condição subdesenvolvida⁴² – de “limpeza” do discurso que oficializa a realidade, o que, justamente, faria contrariar o índice mediúnico.

⁴⁰ CARVALHO, Bernardo. Trecho de *BR-3* (texto fornecido pela dramaturgista Sílvia Fernandes. Ver Anexo C).

⁴¹ O autor relaciona à modernidade clássica, a predominância dos chamados *territórios-zona*, contrário ao que se teria posteriormente por *territórios-rede*, em que prevalece descontinuidade e sobreposição.

⁴² Em “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Cândido aborda duas consciências nacionais, a de “país novo” e a de “país subdesenvolvido”, esta última tendo se definido mais claramente na década de 1950. O que o autor destaca,

Com o termo *máquina territorial*, Deleuze e Guattari (2010, p. 194-195) se referem à terra como uma “entidade única e indivisível”. O ponto de reflexão se desdobra daí, na medida em que importa no entendimento da territorialidade – do território – como divisão geográfica do espaço ou como divisão dos agentes que o ocupam. Em se tratando da primeira, da divisão geográfica, não haveria promoção de territorialidade. A divisão operada pelo Estado em resposta a uma “organização administrativa, fundiária e residencial”, o torna, em verdade, na acepção dos autores, o agente do “primeiro grande movimento de desterritorialização”.

Com efeito, a máquina modernizadora, na referida peça, funciona como agente desterritorializador ao intensificar a tensão dialética entre o espírito nacional e progressista, e certa visão de modernidade, através do paralelo entre a arquitetura institucional, planejada, e a chave de eterno canteiro de obras, paisagem “fria”, geométrica, movimento simultâneo de construção e devastação.

“Os escravos fugitivos fundaram esta cidade. Eram como as almas. Tinham que morar em algum lugar. *Todo mundo sempre constrói uma cidade*”⁴³, pronuncia um Crente em presença de Jonas, diante da igreja dos mortos. Contrário à ordem estatal de afirmar e projetar surgem, à sombra, cidades paralelas como a da vidente Muricy. Sobreposição de espaços heterônimos como bem representam Brasilândia, Brasília e Brasileia em sua apreensão pelo texto, como bem explicita o seguinte trecho da dramaturgista Sílvia Fernandes, em que faz menção à fala proferida pela socióloga Cibele Ryzek na etapa de encontros teóricos do projeto *BR-3*:

De forma semelhante a Jameson, definiu [*a palestrante*] a história da produção habitacional paulistana como resultado da exclusão social. E lembrou a ocorrência simultânea de diversas cidades no mesmo espaço urbano, procedimento que a dramaturgia de Bernardo Carvalho acentua no texto de *BR-3* e a direção de Antonio Araújo intensifica no Tietê, ao criar uma espécie de heterotopia no percurso espetacular, justapondo uma série de lugares estranhos uns aos outros, estranhamento potencializado pela deterioração do rio. Brasília associada ao monumental e aos viadutos, Brasilândia abrigada sob as pontes e Brasileia dispersa nas margens são espaços heterodoxos, forçados a conviver no mesmo leito-estrada, e absolutamente outros em relação às cidades reais a que se referem e de que falam. Filtrados pelo olhar coletivo e deformados por essa modalidade contemporânea de representação, fragmentária e explodida, tornam-se lugares de “desvio”, irreconhecíveis em sua identidade original. (2006, p. 43).

no movimento que tenderia ao empenho político na perspectiva literária, é o fato de a ficção regionalista ter assumido uma atitude “desmistificadora” em relação ao “mascaramento do encanto pitoresco” ou no “cavalheirismo ornamental” com que se abordava o “homem rústico”. Para Cândido, o romance antecede, portanto, a tomada de consciência subdesenvolvimentista por parte do corpo político e econômico nacional.

⁴³ CAVARLHO, Bernardo. Trecho de *BR-3* (texto cedido pela dramaturgista Sílvia Fernandes. Ver Anexo C).

Fato que a invenção de cidades se relaciona inevitavelmente com outras demandas de invenção e construção levantadas por *BR-3*. Ao redimensionar o espaço físico, em grande medida, presenciemos o encurtamento da experiência do presente. De modo que, projetar, de maneira não geométrica, o tempo, funcionará como abertura a outras formas possíveis de pertencimento/invenções – o nome, a religião, elementos que, necessariamente, cobram uma nova territorialidade. Inventar para pertencer, instrumento de luta à garantia do ímpeto de vida: territorializar-se.

3.4 OBJETOS CATÁRTICOS: A PREVALÊNCIA DO COLETIVO

Agreste e *BR-3*, como visto, apresentam um protagonismo, inicialmente, coerente à figuração individual, ao valor intersubjetivo; personagens particularizadas do movimento coletivo que poderia estar pressuposto no deslocamento geográfico. Mas tendemos ao engano, na medida em que avaliamos mais precisamente o modo como as personagens estão problematizadas, ponto este entendido como propulsor narrativo. De modo que a tensão intersubjetiva, fundadora de um tempo presente esclarecido, e indicativa de um processo ativo de mediação entre os sujeitos, será tão mais dispersa quanto mais se confirmar a errância como um devir; quanto mais se tornar indiferente à psicologia fundadora da personagem de ficção.

Concluiríamos, portanto, que, contrário a avançarem pelos espaços da vida, estando sob o domínio do próprio desejo, as personagens seriam empurradas pelo tempo e espaço da grande estrutura narrativa na qual estão inseridas. Sua problematização estará localizada, então, como força externa, força de ordem que questiona “o sentido da presença” do eu no mundo, se retomarmos Sarrazac (2013, p. 70). Desempenharia essa função, a ponta de problematização, o território.

Em *Agreste*, ainda que a fuga se justifique na pulsão subjetiva, ela, em verdade, pontua premonitoriamente o desacordo com a ética sertaneja, posto que o conflito de gênero não está esclarecido. Segue *a priori* que as relações de coletivo estão definidas, basicamente, pela referência terrena. É a terra que define o conjunto, a comunidade, que por sua vez possui códigos estabelecidos, naturalizados ao longo do tempo e que, por isso, atua na regência de comportamentos éticos e morais. Mais do que consciência, dizemos sobre o sentimento de se estar rompendo tal ordem estabelecida e fixada.

Em *BR-3*, na narrativa primária à qual Jonas se conecta como personagem, narrativa anterior ao seu nascimento, prevalece o sentimento de uma conformação territorial que desapropriaria o indivíduo, portanto, como que excluso o afeto no tratamento espacial. Assim, busca a personagem, na passagem por espaços heterotópicos entre si, o sentido de vida, uma outra narrativa possível baseada em invenções que, de todo, exigiriam o retorno do afeto.

Com efeito, é mediante a constante oposição de forças contrárias à ascensão da individualidade, como visto, que se descortina no estudo do crítico Kil Abreu, focado na relação entre drama e narrativa, a expressão “narrativas do luto” (2006, p. 75). Tomando por análise textos essencialmente narrados, a saber, *Borandá – Auto do migrante*, de Luís Alberto de Abreu; *Assombrações do Recife Velho*, de Newton Moreno; e *A procissão*, de Gero Camilo, o autor verifica em tais obras um silenciamento generalizado de vozes e imaginários, um irrestrito manuseio da perda. O detalhe é lido pelo autor como uma alegoria, ultrapassa a individualidade, ou como lê Ricœur (2008, p. 92), encontra o seu equivalente para além da situação clínica de que se ocupa a psicanálise, sustentando a ideia de que identidade pessoal e identidade comunitária constituem-se bipolarmente:

[...] É a constituição bipolar da identidade pessoal e da identidade comunitária que, em última instância, justifica estender a análise freudiana do luto ao traumatismo da identidade coletiva. Pode-se falar em traumatismos coletivos e em feridas da memória coletiva, não apenas num sentido analógico, mas nos termos de uma análise direta. A noção de objeto perdido encontra uma aplicação direta nas “perdas” que afetam igualmente o poder, o território, as populações que constituem a substância de um Estado. As condutas de luto, por se desenvolverem a partir da expressão da aflição até a completa reconciliação com o objeto perdido, são logo ilustradas pelas grandes celebrações funerárias em torno das quais um povo inteiro se reúne. Nesse aspecto, pode-se dizer que os comportamentos de luto constituem um exemplo privilegiado de relações cruzadas entre a expressão privada e a expressão pública.

A ideia de duas narrativas em progresso sustentaria a prevalência do exterior como força opressora, sobreposição da realidade ao indivíduo que, por sua vez, não consegue superar a falha de consciência que se torna cada vez mais crônica. A *despessoalização* segue, portanto, progressivamente, na medida em que o valor unitário da transgressão, ao desestabilizar o princípio da unidade, vai sendo superado pela restituição da identidade coletiva. Tanto em *Agreste* como em *BR-3* veremos que o aporte se dará na violência extremada, na já citada conclusão pela morte.

Quando em virtude do velório de Etevaldo, passada toda uma vida no vilarejo em que assentaram por último, sua anatomia feminina se converte em prova de processo, prova da

inquisição que se seguirá. Esta última, por outro lado, tenderá mesmo a se confundir com celebração, ao passo que os moradores se convertem num todo unívoco, instituem um evento prolongado ao mesmo tempo em que o significam mutuamente. Aqui, o luto, numa camada outra, se desvia do nível intersubjetivo da personagem – perda do objeto/corpo – e se reconfigura no movimento coletivo – perda simbólica. Anterior ao gesto anônimo de se atear fogo no casebre, o que sustenta a pertinência do todo, afirma-se:

[...] Um grupo velou a madrugada
 inteira com impropérios, xingamentos, escárnios,
 maldições, pragas. Criaram um ódio.
 Desenterraram a pior parte deles.
 Desenterraram as piores palavras da língua.
 Nem bem a madrugada se punha, trancaram
 portas e janelas das casas delas. Envergonhavam-
 se delas. Queriam apagá-las de suas memórias.
 Cercaram a casa. Enterravam-nas vivas.
 Não se sabe quem foi, quantos eram. Nem
 quem acendeu o primeiro fósforo. Começaram
 a incendiar o casebre (MORENO, 2008, p. 35).

A aflição da perda se tem por ódio; perda da ordem moral, da ética terrena, da lógica comunitária. Pois a reconciliação com tal perda, assim como reconciliação com o objeto perdido – mulher, mulher/comadre, mulher/reprodutora – se tem no gesto concreto de violência, o atear fogo, contínuo de substituição e expressão do pensamento pela e na ação. O “*acting out*”, concentrando-nos ainda em Ricœur, evoca no autor a relação entre história e violência, na qual o ato violento substitui a lembrança e contraria afirmar que o presente esteja reconciliado com o passado.

O dado reprimido, pressuposto na ação de *desenterrar*, é justamente a mácula do imaginário, do corpo histórico e igual confirmação da ilusão catártica. A queima do casebre com as duas mulheres dentro, uma morta e outra viva, é a falsa reconciliação, o comportamento repetido. Diferente da “memória lembrança”, *desenterrar* a “pior parte” (dados comportamentais) e as “piores palavras” é memória-repetição, resistente, por sua vez, à crítica.

O dia amanhecia e as fagulhas resistiram
 queimando por dias. Cinzas. Silêncio.
 As fagulhas, em suspenso, como um eco,
 Pairavam, sobre lavouras, varais e gerações (MORENO, 2008, p. 35).

A epopeia inventiva de Jonas se finda no ato suicida, tendo angariado para si o título de traidor e assassino de seus entes. “Eu não me chamo Jonas, eu não me chamo Douglas. Eu traí minha mãe, minha irmã, minha mulher. Eu matei os meus filhos. Tudo em que eu toco morre”. Sentença última de uma disforia crônica, arremate de sua condição fictícia fadada a uma finitude precoce. O corpo enforcado numa jangada segue pelo rio num sábado de aleluia e, confundido com um boneco de Judas, é crivado de tiros por todo tipo de gente. A sequência aparece na primeira versão do texto de Bernardo Carvalho como prólogo, a se verificar no excerto reproduzido na revista *Subtexto*.

BR 3 (primeira versão)

Prólogo. Malhação de Judas.

Do lado das margens do rio começa a surgir gente de todos os tipos e de todas as classes. Homens, mulheres, velhos e crianças, todos com bandeirinhas coloridas nas mãos. Mulheres com colares de pérolas saem de carros conduzidos por motoristas uniformizados e descem correndo para a margem puxando os filhos pelas mãos (vêm acompanhadas de seguranças armados). Motoboys largam suas motos no alto e descem até o rio, com bandeirinhas nas mãos. Favelados com seus filhos correm para o rio, com bandeirinhas nas mãos. Todos se aglomeram nas margens para ver alguma coisa. Esperam, ansiosos, a chegada de alguma coisa, ou alguém, que vem pelo rio. Uma criança aponta para um dos lados, rio acima, e grita: Lá vem ele! Todos ficam em silêncio. Lá de longe vem vindo uma jangada com um boneco pendurado num mastro. Os adultos tiram suas armas da cintura, dos bolsos, de dentro das camisas, etc. As mães tiram as pistolas de dentro das bolsas. Entregam as pistolas para as crianças. Todos estão armados, ricos e pobres, adultos e crianças. Quando a jangada passa pela multidão, começam a atirar no boneco. Uma saraivada de balas. Gritam: Judas! Judas! Conforme a jangada avança, eles também correm pelas margens, tentando acompanhá-la, rindo e atirando. E no meio da salva de tiros, as próprias pessoas começam a cair, sem saber de onde vêm, as balas. Os da margem esquerda matam os da margem direita e vice-versa, sempre rindo, sem se dar conta, até não sobrar mais ninguém de pé.⁴⁴

Em sua versão final, a sequência se concentra de maneira sucinta na última cena, “*Brasília. Às margens do lago. Ao fundo, o Congresso Nacional*”. Nela, um senador em entrevista coletiva tenta discorrer sobre o tráfico animal. Há um coro, inclusas as personagens mortas, que repete “puna e coíba”, termos retirados da fala do próprio senador, impedindo-o de prosseguir. Já na companhia de sua esposa, relata ter comprado terras no Acre, em plena decadência pela derrocada da extração de borracha, afirmando que “o homem precisa tanto de madeira quanto de sangue para viver. A gente nasceu para queimar”. A história de Jonas, seguindo sua vocação, é referida pela esposa do político, tendo-a ouvido no rádio. Defende que todos acreditaram se tratar de um boneco, por isso atiraram nele, “como há cem anos”.

⁴⁴ CARVALHO, Bernardo. *Subtexto*, Edição de 2005.

A morte de Jonas como se dá aproxima-o em demasiado da referência bíblica: o destino irremediável da morte, como no Jonas bíblico, e a corporificação do boneco de Judas em homem. A composição, em última instância, o desvia para fora da história e reforça uma situação mítica, como se se tratasse de uma condução coerente para a impossibilidade de solução figurada na morte. A jangada na qual Jonas segue enforcado cruza finalmente com o pedalinho que leva o Senador e sua esposa, que não a veem. A frase é definitiva: “é como se a jangada e o pedalinho estivessem em dimensões diferentes”.

O corpo coletivo, novamente, definindo evento aparece nas duas situações que se cruzam: o costume expresso pela data católica e o público/coro reunido para o pronunciamento. Novamente verifica-se o exercício da memória repetida, denotada explicitamente na indicação temporal, assim como no retorno dos mortos. A tragicidade está em não se perceber no fluxo histórico, repetindo frases sem daí tirar nenhum sentido e crivando de balas um homem acreditando ser um boneco. Em sua versão inicial é ainda mais contundente, na medida em que todos os presentes na “celebração” se tornam simultaneamente algozes e vítimas.

A impossibilidade da consciência subjetiva e a continuidade de um inconsciente coletivo projetam uma atenção especial ao corpóreo. Para Gumbrecht, em seu estudo sobre os efeitos de presença, diferentes formas de “apropriação-do-mundo”, correspondem, por sua vez, a diferentes ideais de cultura, uma de sentido e outra de presença. Obviamente, tal relação pressupõe um agente de apropriação e seu respectivo objeto. Tendo como referência uma cultura idealizada pela presença, o gesto de apropriação passa mesmo pelo ato em si, a exemplo:

Penetrar coisas e corpos – ou seja, contato corporal e sexualidade, agressão, destruição e assassinio – constitui um segundo tipo de apropriação-do-mundo, no qual a fusão de corpos ou com coisas inanimadas é sempre transitória e, por isso, abre necessariamente um espaço de distância ao desejo e à reflexão (2010, p. 114-115).

O “receio”, o “medo”, a distância à “reflexão” definiriam a possibilidade do inverso, ou seja, que o agente de apropriação se torne o objeto desse mesmo tipo de apropriação. Fato que corrobora com desconfortos comunicativos, assuntos silenciados ou tabus. O que se percebe, a exemplo de *Agreste* e *BR-3*, é ausência de tal pressuposto reverso, para o qual não há tempo. Os movimentos são osmóticos, a mão que propaga o fogo é indiferente, assim como a procedência dos tiros. Perda e reconciliação não se diferem; a violência será de uma só vez a resultante da perda do elo comunitário vital, e o modo de reconciliação de tal elo.

Será através da morte, portanto, que se afirma o conjunto, que se identifica novamente o traço solidário, a exemplo de *Agreste*, perdido, destituído pela quebra da ética sertaneja e pela negação – impossibilidade de reconhecimento – do eu e do outro. A gravidade, portanto, com que se delinea a constante do fator morte, numa tomada que requer para si certa legitimidade do trágico, não figura, de fato, ou não pressupõe haver o movimento de luto em sua plenitude, para que as dramaturgias sejam assim definidas – do luto –, o que, por outro lado, também nos parece supor uma simplificação temática.

A não reconciliação com a perda, enfim o afunilamento do tempo presente, desalinhando-o com o passado e futuro, deixa ver como dado essencial o traumatismo, conquanto o luto é movimento interrompido. O trauma exposto pelo retorno do incompreendido, entretanto, não servirá à busca da solução, como na completude dos processos do luto. Portanto, reviver o dado traumático como essência da busca por harmonia, empenho em se pontuar novamente, com clareza, o eu e o outro, será anulado pela incapacidade e falha de reflexão reforçada nas dramaturgias. Trauma, portanto, que, localizado fora do ego, se afasta da fala, da cognição, passando ao já citado *acting out*, como são os comportamentos/ritos recalcados que finalizam tanto *Agreste* como *BR-3*.

Tzvetan Todorov, em *O homem desenraizado*, utiliza-se de sua experiência de exílio consentido para afirmar que “se eu perco meu lugar de enunciação, não posso mais falar. Eu não falo, logo não existo” (1999, p. 20-21). O relato pressupõe uma identidade estabelecida, pois só assim podemos nos referir a lugares de enunciação – lugar como vertente territorial, pensado a partir do espaço como híbrido “entre sociedade e natureza, entre política, economia e cultura, e entre materialidade e ‘idealidade’, numa complexa interação tempo-espaço” (HAESBAERT, in LIMONAD et. al., 2004, p. 79).

A variante aqui trabalhada sugerirá, por sua vez, o exílio como fundação e não a identidade. O movimento errático adquire um sentido de ímpeto de vida, esboça uma identidade no horizonte, que de todo seria de ordem reconciliativa; mas o fato de o mesmo tender para eternos assentamentos provisórios nos quais o indivíduo se liga ao ambiente no limite do necessário, nunca o pertencendo, de fato, apenas falseia a reconciliação. Se não podemos afirmar uma consciência identitária já estabelecida, para, por conseguinte, concluirmos que ao longo de todo esse trajeto ela se desfaça em golpes contínuos até a diluição literal do sujeito pela morte, ao menos o seu sentimento – sentimento de identidade – nos é legítimo afirmar.

Segundo Guattari e Rolnik (1993, p. 284) a desterritorialização pode exercer o fascínio de a tomarmos como uma finalidade em si mesma, e não mais como uma dimensão do processo ininterrupto de criação de territórios. Fato é que a desterritorialização entendida, por assim dizer, como um caminho de mão única, pressupõe a finitude territorial, um abalo incontornável na desagregação humana. Daí sua maior improbabilidade, pois, “inteiramente desprovidos de territórios, nos fragilizamos até desmanchar irremediavelmente”.

Enquanto personagens desterritorializadas, os protagonistas de *BR-3* e *Agreste* são condenados à ilusão da permanência, estágio prévio ao domínio trágico que virá. No trajeto de percalços e pontos de chegada, a impossibilidade de se (re)territorializar, verdadeiramente, não apenas o engano de, nos parece ser a grande evidência a se anotar no processo de identidade que se estabelece entre o público e o privado, o material e o subjetivo. Não endossando o coro que mitifica o processo do qual se fala, mas sendo probatório de sua resultante extrema – o desmanchar – *Agreste* e *BR-3* apostam no estabelecimento de um referente fadado à ruína, no qual não há espaço ou território que garanta lógica identitária alguma. Nem mesmo pressuposta, para que pudesse atender, então, ao apelo analítico sócio-realista que poderia estar implicado numa leitura que ignorasse o que nomeamos, ao longo do trabalho, como espaços da autoria, reinvidicando, portanto, uma referencialidade direta.

3.5 PERSONAGEM-PROCEDIMENTO

Um bando, uma tribo, um aglomerado. Insurreição e levante, dança de guerra, tropa de guerrilha, rito de celebração, bando em caça. O animal transformado em homem através da longa e esgarçada malha do tempo. Podem ser sem terra, judeus buscando a terra prometida ou sendo levados para as câmaras de gás, jagunços de Canudos ou cangaceiros do sertão. Podem ser aborígenes, esquimós, nômades de um imenso deserto, tuaregues entre dunas escaldantes, marinheiros chacoalhados pelas quebras do mar. Podem ser os 50 homens, as 50 mulheres e as 70 crianças guarani-kaiowas, a tribo restante que se vê ameaçada perversamente por um governo que impõe seu jogo de poder sobre inocentes. Melhor que sejam os guarani-kaiowas, já que nada mais resta a eles e qualquer tentativa de falar de ajuntamento – como raça, cultura e territorialidade encorpada – esbarra nessa chacina anunciada subjetivamente, em poderosa aplicação do que se pode chamar, em biopolítica, de vida nua. (EVELIN, 2014, p. 59).

A passagem acima de Marcelo Evelin explicita o procedimento que se coloca em cena em seu espetáculo *De repente fica tudo preto de gente* (2012). Todas as situações descritas surgem, para o espetáculo, como universalização do movimento empenhado pela “massa” em cena – corpos se atraem e se repelem vertiginosamente. Procedimento que denuncia o engano da

coerência enunciativa. Sobre tais corpos pintados de preto em cena, reavendo o espaço que dividem com o público, recairia, portanto, um índice clandestino.

De modo semelhante, poderíamos apontar certa clandestinidade nas personagens de Moreno e Carvalho. Isso não propriamente pela vacância de identidade, como que personagens tornando-se ilegais no cruzamento de fronteiras, mas, clandestinos em relação à gênese ficcional que os principia. Principalmente em relação a essa é que residirá a sua subtração enquanto personagens informados pelo drama. Ao drama se tornam irreconhecíveis, deixam de figurar sob o seu contorno.

A ficção que partilha de tais personagens deixará, assim, de se valer de sua visão de mundo; a aproximação com o mundo, com a realidade brasileira não será formalizada ou complexificada pela sua ótica de indivíduo, lugar exato da fratura. Esse determinado olhar sobre um presente verossímil – presente que se tenha por contemporâneo – é antes daquele que poderíamos denominar de sujeito narrativo, para quem a personagem se torna um de seus instrumentos – contrária a ser via – de problematização enunciativa. Problematização que se define, como visto, pelo assombro. Sujeito narrativo irreconciliado com o presente; presente irreconciliado com o passado.

A verdade de tais personagens será, portanto, a de um devir-procedimento, um *vir a ser* procedimento. Este lugar entre dois se definirá, por um lado, pela integridade constitutiva da personagem de ficção, mais propriamente, dramática; personagem da ordem da identificação mimética, ou seja, através da qual podemos assimilar uma realidade para além do texto, um contorno de mundo possível, e com a qual nos identificarmos afetivamente. Por outro lado, conquanto se esvai de seu lugar pré-estabelecido, reforça a dimensão de figura que desempenha uma atuação específica em relação a outros elementos constitutivos do texto.

Seria inevitável, então, suscitar através desse caráter híbrido entre a personagem e o procedimento uma espécie de autorreferencialidade. Mas talvez não seja esse o melhor dos termos, pelo que poderia evocar em demasiado a oposição entre ficção e realidade. Ao deixar de figurar como entidade autônoma, de visão particularizada, a personagem estaria por demais integrada ao âmbito de um projeto em curso, à convocação de outras textualidades, o que confirmaria certa ritualística da dramaturgia; ritualística instalada no tempo da performatividade operada pelo leitor/espectador.

3.6 NARRATIVA PICTÓRICA

Voltaríamos neste ponto à relação entre literatura e desterritorialização. As análises empenhadas neste capítulo, com foco destinado mais propriamente à matéria trabalhada, vêm para confirmar, ao já referenciado no âmbito formal, uma verdadeira impossibilidade de territorialização. Trataríamos de processos de anunciação pela obra caracterizados por uma ruptura com o tempo presente, ou melhor afirmando, ruptura com *um* determinado recorte ou configuração de presente. Mas, de que maneira, ou sob quais termos, poderíamos concluir esse processo em *Agreste* e *BR-3*?

Partindo da oposição entre referência e representação descortina-se, primeiramente, uma noção nova de realismo. Em “Do efeito ao afeto. Os caminhos do realismo performático”, Karl Erik Schollhammer (2012), sugere pensar “um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e de ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa crítico” (p. 136) através do que denomina de “realismo indicial” ou “indexical”. Essa nova forma do realismo, integrada ainda a uma acepção performática evocado pelo autor, demarcaria claramente uma diferença em relação a outras vertentes do realismo, inclusive àquela da produção literária pós 1930, em que, como visto, independente do ator responsável pelo afunilamento do sentimento de fracasso, prevalecia a ordem do impasse. Brevemente, uma conclusão:

Entre o índice, que traz para dentro da escrita a marca da realidade como evidência e testemunho, e a performance, que converte a recepção em intervenção poética sobre o mundo, a procura da literatura é dos efeitos e afetos que marcam as interseções dos nossos corpos na realidade da qual todos somos parte (2012, p. 143).

Neste sentido, é clara a presença de variados elementos que trariam para as dramaturgias efeitos de realidade definidos por sua estrutura basilar de contraste, ou seja, nas oposições entre periferia e centro, rural e urbano, ainda que determinadas tais dramaturgias pelo lugar do qual fala a autoria, ou seja, o espaço-tempo comum determinado pelo momento histórico de uma imaginação literária e a matéria ficcional. Portanto, temos como máxima uma brasilidade altamente clara e determinada pelos recortes territoriais colocados em pauta, todos levando a um sentido de profundidade, do extremo da “paisagem” a se perder de vista, de notícia; talvez, quase a se “perder” de uma determinada realidade que, muito limitadamente, pudesse querer dar conta de uma Nação com dimensões continentais.

Mais bem pontuados agora, nessa volta à desterritorialização, os referidos procedimentos de dobra e desdobra em *Agreste* e *BR-3* introduzem ambiguidade. Por esse traço ambíguo, caberia, de um lado, aos elementos emergentes e tipificados a partir do olhar estendido sobre o território brasileiro o enquadramento representativo, todos possuindo finalidade em si mesmos, competentes à responsabilidade dramática. Por outro lado, mediante a impossibilidade de se territorializar, tais elementos deixariam de prosperar em níveis de verossimilhança exteriores ao próprio texto. Deixariam, portanto, de se legitimarem pela representação.

Através desse olhar estirado para além de um contemporâneo imediato, passaríamos dos espaços de realidade, enquanto sistemas definidos, para os espaços da autoria, mais propriamente, sistemas de reflexão. É de tal maneira que o sentido de repetição, no que diz respeito à intenção naturalista, possui uma vigência restrita na obra, o suficiente para o trabalho de *ativação de imaginários*. Nos apropriando da expressão de Ismail Xavier (2001, p. 94-95), ressalta-se o senso de manipulação, recurso de estruturação narrativa. Pois, em virtude de *Inocência* (1983), produção cinematográfica de Walter Lima Jr., adaptação homônima do romance de Taunay, é que afirma Xavier ser o romantismo resgatado pelo filme, tal qual a estrutura familiar arcaica, uma “leitura pictórica”, “inserindo a matéria melodramática num estudo da tonalidade verde-azulada de uma iconografia e de uma tradição sonora já depuradas na representação do universo rural brasileiro”.

Na continuidade desse diálogo junto ao cinema brasileiro moderno, ou, mais propriamente, à visão crítica de Xavier do mesmo, destaca-se a produção de Glauber Rocha. Atentamos a um dos traços importantes da composição de seu cinema de autor: a distância naturalista e a inquietude documental. Como lê Ismail Xavier, em Glauber se conjugaria o tom teatral, ritualístico, representação “alegórica, tendente à abstração” com aquilo que se teria por se tratar de um olhar “táctil”, esmiuçador, “câmara que se comporta como um documentário” (2001, p. 139-140). O traço diegético, portanto, comportaria um apuro imagético, ou seja, pelas composições e arrendamentos de imagem – imagem dispositivo –, pela câmera, a aparição de dados que reforçariam um olhar narrativo e inquisidor. Olhar transcendente à forja da visão de mundo pela subjetividade da personagem.

A recuperação da imagem como dispositivo traria uma nova dimensão à produção dramática de Newton Moreno e de Bernardo Carvalho enquanto formulação de escritas no presente. Imagens manipuladas a partir da horizontalidade, do devir errático como uma exigência

poética. Manipulação declarada de modos poéticos, tal qual semelhante espécie de liberdade de gênero que contrariaria a intenção naturalista, caminhando ao que poderíamos denominar de uma narrativa pictórica.



Ilustração 4 - Jeff Wall, *Dead Troops Talk (A vision after an Ambush of a Red army patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*, 1992. Transparency in lightbox.

A partir de sua obra, *Dead Troops Talk (A vision after an Ambush of a Red army patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)* (Imagem 4), o artista Jeff Wall (2002 apud GELDER, 2009, p. 212)⁴⁵ declara o desejo de que sua expressão fotográfica possa ser facilmente sentida como “*documentary photographs*”, de modo que a fotografia pareça exprimir a pretensão de um relato plausível, tal qual seriam tais eventos sem o registro fotográfico. No referido trabalho, manuseado digitalmente, é possível avaliar o modo absortivo associado às suas fotografias, em que cada um dos sujeitos que a compõem desempenha uma atividade totalmente voltada para si, ou seja, não há um endereçamento direto ao espectador. Além disso, pode-se notar a narrativa possível na composição fotográfica. Narrativa esta não logocêntrica, criada a partir do tom realista e da manipulação, tornando impreciso o limite entre ambos.

⁴⁵ Wall, Jeff (2002) Jeff Wall: *New Work*. Press release. Marian Goodman Gallery, New York, 20 Sept. – 2 Nov., n.p.

O que Heartney (2008) sugere se tratar de “*painterly theatricality*”, no trabalho de Wall, seria correspondente à versão pós-moderna da narrativa como uma forma de alegoria. Visão híbrida da fotografia, em que se problematiza a sua matéria base no agregar da escrita literária e do traço pictorial; trata-se aqui do romancista pintor revelado através da fotografia, a exemplo do estadunidense Walker Evans (1903-75), citado por Jeff Wall⁴⁶, como aquele que nunca seria Gustav Flaubert, mas que pela rota fotográfica buscaria ainda o seu romance.

No tocante ao embaralhamento das fronteiras entre formatos e gêneros, a fotografia narrativa de Jeff Wall concluiria todo o paralelo traçado aqui entre composições narrativas de ordem plástica e a expressão literária. Resgatando daí toda a ideia de manuseio da imagem, da lembrança visual, dos códigos referentes como uma maneira de gerar uma narrativa – narrativa dramática – que se valeria da ideia mimética para se referir não a uma determinada realidade, mas àquela já representada realidade. Realidade não propriamente direta, mas importante ao estabelecimento de um posicionamento contemporâneo diferido.

Assim, podemos nos referir à exploração do Brasil geográfico e social em sua vasta extensão como uma operação indicativa de retornos sucessivos a temas caros ao imaginário coletivo e nacional brasileiro. Retorno, portanto, que esclareceria um afastamento do perigo da utilização ficcional do deslocamento, de longa tradição no contexto brasileiro, simplificado na oposição de contrastes, tirando daí um desenvolvimento que se pudesse orgânico, naturalizado em tempo e espaço, ou ainda, com o tempo de sua anunciação. Por outro lado, será justamente uma possibilidade de revelar a presentificação performática da autoria na construção de uma outra postura crítica; distante de explorar o óbvio da problemática social que se poderia pressuposta neste trajeto, uma crítica quase testemunho, caminho alternativo ao político.

Devemos, por fim, retornar brevemente a Jean-Pierre Sarrazac. A respeito de suas duas fórmulas para pensar as configurações da fábula, sendo “o drama não é mais representado, o que é representado é um voltar-se para o drama”, e “o drama da vida substitui o drama na vida” (2013, p. 76), em que nos referimos mais diretamente à segunda, afirma, em seguida, que seu ponto em comum é a transformação da catástrofe em dado inaugural. De modo que o simples nascimento poderia ser da ordem da catástrofe, o que não desmente o protagonismo de nossas dramaturgias, oprimido por uma narrativa contrária a rasuras em curso.

⁴⁶ WALL, Jeff. Flutuando num oceano emocional de arte com Jeff Wall. Entrevista concedida a Maria Acciaro.

Ressaltaria-se, portanto, no drama da vida o testemunho, daí a reformulação sintética: “O drama moderno ou o voltar-se, para fins de testemunho, para a catástrofe do drama da vida”.⁴⁷ Suas duas modalidades possíveis, íntimo ou político, são relacionadas por Sarrazac aos dois tratamentos centrais, em sua visão, dessa fábula em transformação, sendo o Processo, e a Paixão. Com este último tratamento, e sua forma de testemunho íntimo, dialogamos, indubitavelmente, com maior proximidade ao longo do trabalho. Isto se explicita na atenção concedida ao trajeto errático das personagens de *Agreste* e *BR-3*, Paixão em estações do homem comum concluído pela morte, não solução de sua *existência-catástrofe*; testemunha improvável, unicamente, de seu próprio trajeto.

Comungando, contudo, com a proposição de que “no cruzamento entre a Paixão e o Processo, está o espaço por excelência do drama moderno e contemporâneo: o lugar onde o íntimo (testemunhar sobre si mesmo) e o político (testemunhar sobre o mundo) se interpenetram” (SARRAZAC, 2013, p. 89), é que passamos ao último movimento de reflexão empenhado por este trabalho: num horizonte mais ampliado e ainda, como dito anteriormente, no trajeto de um caminho alternativo e determinado por nosso estudo – no qual o senso do testemunho está imaginado na enunciação partilhada, na inscrição do outro nas dramaturgias em deslocamento –, refletirmos sobre a dimensão política evocada.

⁴⁷ Ibid., p. 79.

4. A DIMENSÃO POLÍTICA

Pela especificidade do traço autoral, à qual mantemo-nos correlatos, destacaremos nesta seção do trabalho uma dimensão política nos textos *Agreste* e *BR-3*. Dimensão surgida em nosso horizonte pela noção de testemunho, como visto em Jean-Pierre Sarrazac. A pertinência de concluirmos se tratarem de dramaturgias políticas estará, portanto, assim definida, no específico da escritura, imagem de um testemunho. Previamente, porém, mapearemos de modo direcionado a amplitude da questão.

No tocante à relação entre arte e política, mais precisamente, ao chamado teatro político, a atuação do Teatro da Vertigem é, sem dúvida, uma ancoragem de vital importância, e não apenas para o cenário criativo brasileiro. Lugar político que, sustentado por escolhas e práticas criativas como aquelas referenciadas no primeiro capítulo, já surge como lugar contestado mediante as divergências que se abatem sobre a questão. Será, portanto, através da demarcação criativa e temporal do grupo que colocaremos em pauta algumas variantes da questão.

4.1 PROGRAMAS IDEOLÓGICOS-POLÍTICOS

A retomada do teatro político no Brasil na década de 1990 vem para resguardar a manutenção de verdadeiros programas estéticos-políticos, como é o caso do grupo Folias D'arte, surgido em 1997, e da Cia do Latão, iniciada em 1996. Programas, em grade parte, vinculados através de publicações próprias e eventos extra-teatrais promovidos pelos grupos.

Na Cia do Latão, tendo Sérgio de Carvalho como grande responsável pela produção de dramaturgia e direção, o fazer e o pensamento a respeito da prática de escrita dramática seguem totalmente correlatos a um programa ideológico, este, por sua vez, vinculado e informado pela perspectiva histórica teatral e social. De modo que, o desafio de representar a vida social brasileira segue pontuado, na “teoria” do grupo, pela alternância entre questões temáticas e formais. Vida social que, determinada pela condição de periferia do capitalismo, se apresentaria em termos de uma “indefinição burguesa”, ou seja, estariam em contradição a racionalidade burguesa e os contornos indefinidos do indivíduo (CARVALHO, 2009, pp. 57-58). O problema do domínio intersubjetivo, da autonomia individual refletida na troca dialógica será, assim, um dado ordenador à escrita dramática do Latão. Resgatando a referência épico-dialética de Brecht,

tensionando-a com uma “matéria social nova”, o grupo se manteria no rumo da “boa dramaturgia brasileira”, aquela compromissada com a procura de “descobrir novas formas de representar o irrepresentável”⁴⁸, assim definido pelo diretor e dramaturgo:

uma sociedade com particularidades locais em conexões profundas com os processos mundiais do capitalismo, em que a desumanização se impõe a todos, sobretudo aos mais pobres, em graus cada vez mais avançados, em que a mercantilização da vida se expande sem freios em todos os níveis subjetivos e objetivos.

Para o grupo Folias D’arte, o legado de Brecht se mantém igualmente como referência, também nessa transposição hodierna do expediente épico para a criação dramaturgica, visando à conjugação de um teatro de expressão nacional. Contudo, podemos, neste caso, apontar para outra esfera dessa retomada política: a colocação do artista como cidadão na sociedade e a conseguinte reflexão sobre a própria identidade de grupo e sobre o próprio fazer teatral. Assim, o Folias se dispõe a colocar em pauta a etiqueta *teatro político*, negando haver a subordinação da arte ao engajamento político, negando mesmo haver essa oposição, afirmando que a classificação redutora “omite a principal característica dos espetáculos do grupo, a de crítica do teatro que faz” (FIGUEIRA, 2008, p. 26):

pôr em causa as estratégias de representação teatral, as convenções, os hábitos e vícios do teatro; o moralismo, qualquer, desta própria atitude, mais reformadora ou mais revolucionária; a busca de novas formas e obras de arte; a recusa dos modelos vigentes; o modo como a sua existência nas difíceis condições de sobrevivência individual e coletiva é um fato cultural relevante; o amadorismo, até. Inserem-se deste modo num movimento de crítica, mas também de utopia, materializado nas peças, de renovação da arte a cada circunstância da época e, neste momento histórico, de resolução do enquadramento nacional dos cidadãos que são.

Os dois coletivos citados, residentes na cidade de São Paulo, caracterizam-se, com segurança, como norteadores para se pensar o teatro político na atual produção brasileira, cenário o qual nos escapa em sua grandiosidade. Mas, principalmente, representam a retomada de uma ordem programática capaz de embasar a utopia, ou o sentido de uma utopia correlata a determinada produção teatral no Brasil que, de maneira mais explícita, luta por se opor às formas do *teatro alienado*. Expressão esta já utilizada por Augusto Boal em referência ao T.B.C. – Teatro Brasileiro de Comédia –, marco anterior ao advento das grandes manifestações do teatro político brasileiro. Pois, ainda que, confirmando-lhe a importância qualitativa ao fazer teatral,

⁴⁸ Ibid., p. 62.

fora, para Boal, como exposto em “Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro”, um grande reduto da alienação contemplativa.

Nesse sentido, e de modo considerável, a história de grupos teatrais como o Arena, surgido em 1953, se confunde indubitavelmente com a história do país, afinando e redescobrando a ideia de resistência mediante as inconstâncias políticas. Não apenas Boal, mas também Vianinha e Guarnierei foram vozes importantes de um duplo esforço, como bem esclarece Maria Sílvia Betti (2013), em estando de acordo com a realidade nacional: “desenvolver uma forma crítica de pensamento acerca da situação sócio-histórica do país”; “esboçar, a partir desse pensamento, um corpo de princípios estéticos e de parâmetros formais para a dramaturgia” (p. 183).

Apesar da brusca mudança na relação entre o teatro e o Estado, a que poderemos voltar mais adiante, tais princípios de uma atividade crítica ainda continuam vigentes. A chamada “Feira Antropofágica de Opinião”, realizada pela também sediada em São Paulo Companhia Antropofágica, surgida nos anos 2000, faz-se um forte exemplo da retomada e da manutenção de determinadas ideias críticas. Prestando um elogio à Feira realizada pelo Teatro de Arena na década de 60, a Antropofágica convida os grupos teatrais, através de intervenções artísticas variadas, a ofertar e compartilhar ideias sobre o Brasil atual explorando, assim, a função social da arte.

A marca utópica pode ser também verificada no trabalho do Teatro da Vertigem, que inicia suas atividades em 1991. Utopia declarada no posicionamento de Antônio Araújo antes como indivíduo social, o que está assegurado em declarações e escritos pelo diretor como na já citada relação com o rio Tietê na execução de *BR-3*; desejo de redescoberta do rio por parte dos cidadãos em sua dimensão conflituosa junto à cidade. A sustentação de tal utopia nunca passou, contudo, pela defesa de um programa ideológico-político, instrumento que faria esclarecer, ainda que em tese, os caminhos pelos quais o teatro se legitimaria perante a sociedade e redescobriria a sua função de agente político. Utopia que se poderia associar, portanto, à incansável exploração de limites e desdobramentos do fazer artístico, gesto correlato à dimensão do desejo de “fala”, e ao constante agenciamento com a cidade e seu público.

A constante aproximação inquieta com o extrato urbano, com o espaço desmistificado para além da redoma teatral, no caso do Teatro da Vertigem, parece facilitar sua associação com a demanda política da arte. De modo que, ao destacar a convocação de um espaço de partilha na

cidade, como se pode ler em “Lês théâtres du réel” (1998, p. 08), de Maryvonne Saison, a ideia de acesso se faz pouco esclarecida, ou difusa, no âmbito da tematização e do apelo discursivo. Sendo assim, essa mesma associação política por parte da crítica especializada, por exemplo, poderá surgir sob a ordem da cobrança.

Nesse sentido, o domínio da estética teatral pela recepção acabaria, portanto, instaurando uma espécie de cerceamento da mesma, ao passo que declararia uma dívida, no caso, por parte do grupo; ao mesmo tempo em que reiteraria um sentido raso e menor do teatro político como pontuado por Jorge Loureiro Figueira no texto citado anteriormente a respeito do grupo Folias. Sentido pautado justamente pela possibilidade de solução de uma realidade retratada, e de promoção da consciência política. Esta promessa, contudo, nos parece desconsiderar, muitas vezes, a quem de fato se dirige este ato teatral – a quem alcança – para então mensurar o que poderia, realmente, o teatro conciliar entre a expressão individual e o corpo social.

Apocalypse 1,11, que estreou no ano 2000 – terceira parte da trilogia bíblica – é provavelmente um marco nesse quesito na trajetória do grupo, ou seja, marco da divergência de vozes críticas para com a resultante de seu trabalho, contrariando, principalmente, o uníssono positivo de sua peça anterior, *O livro de Jó* (1995). Crítica que se desestabilizaria mediante a nova abordagem agressiva naquele passeio pelo apocalipse, passeio por uma poética estilhaçada, virulenta, e muito aproximada de índices objetivos de realidade; realidade social corrompida e posta em cena justamente a partir de suas fraturas, daí a irrestrita associação política pelo tom de denúncia verticalizado na peça.

Esbarraria o espetáculo, assim, em apontamentos de violência gratuita numa dramaturgia composta de momentos feitos para chocar, como pontuou Maria Lúcia Candeias⁴⁹ em crítica publicada na *Gazeta Mercantil*. Ou ainda, o mais contundente “O juízo do homem comum”⁵⁰, crítica assinada pelo dramaturgo Márcio Marciano, também ele um dos fundadores da Cia do Latão. Pela mesma lógica anterior, Marciano credita à imersão que sofre o público no mesmo trajeto aterrorizado de João a impossibilidade de se gerir um sentido e uma compreensão crítica

⁴⁹ CANDEIAS, Maria Lúcia. Brasil apocalíptico. *Gazeta mercantil*, São Paulo, 4 fev. 2000. In: SANTOS, Valmir. *Apocalypse 1,11: crítica e apreciação criativa*, 2011.

⁵⁰ MARCIANO, Márcio. O juízo do homem comum. *Bravo*, São Paulo, fev. 2000. In: SANTOS, Valmir. *Apocalypse 1,11: crítica e apreciação criativa*, 2011.

daquilo que se assiste. Ao público, o mesmo limite da experiência subjetiva de João que, por fim, colocaria em cena apenas uma saída individualista naquele cenário de degradação.

Ambas as críticas foram resgatadas no trabalho do jornalista e crítico de teatro Valmir Santos, *Apocalypse 1,11: crítica e apreciação criativa* (2011), no qual também está inclusa uma entrevista do diretor Antônio Araújo. Questionado sobre a colocação crítica de Márcio Marciano, Araújo pontua, inicialmente, uma desconfiança com a separação, a que chama “maniqueísta”, entre emoção e reflexão, especificamente ao que diz respeito àquela condenação do público ao mesmo estado atônito de João, impossibilitado de assumir um posicionamento intelectual. Em seguida, pontua algo sobre a resolução final, a qual Marciano acredita faltar esclarecimento – uma postura de solução para aquela tragédia política encenada:

Discordo dessa visão de que o espetáculo só dá uma saída individual. O espetáculo coloca em você, enquanto espectador, a possibilidade de transformação e de modificar esse estado de coisas, talvez transformar essa Babilônia numa Nova Jerusalém, sei lá eu... A experiência final, para mim, é coletiva. Todos saímos juntos com João para a rua, todos ganhamos a cidade. Há, no final do espetáculo, uma recuperação da cidade, do espaço público, da rua. O próprio aplauso acontece na rua, com os carros passando. É uma recuperação do espaço público, da cidadania, uma experiência que é coletiva, feita por todos e não por apenas aquele personagem. A saída do presídio, o reencontro com a polis, enfim, tudo isso faz com que *Apocalypse* seja uma experiência coletiva, sim, e não individual apenas. Essa crítica, para mim, não dá conta do espetáculo como um todo, são recortes muito parciais (p. 95-96).

É possível verificar nas falas a respeito de *Apocalypse 1,11* um desencontro de perspectivas. Márcio Marciano, pelo legado junto à Cia do Latão, opina sob a lógica do teatro dialético. Sua conclusão final incide sobre a parcela de dramaturgia escrita, questionando o personagem, cobrando a compreensão (dialógica, clara) dos problemas sociais. Antonio Araújo, por sua vez, se coloca em relação à questão pensando o espetáculo para além do que considera ser um recorte parcial. Tendo por base as críticas citadas, acreditamos que o desencontro entre ação dramática e ação cênica no referido espetáculo, por exemplo, seria um ponto pouco considerado nas reflexões, mas de grande importância. Por fim, o diretor exalta o vetor final da encenação, ou seja, o reencontro com a cidade.

Sobre o mesmo espetáculo, José da Costa (2009) empenha uma reflexão acerca da produção de sentido através das noções de dialogismo e de paralelismo, esta precedendo aquela. Da existência de “figuras isoladas e solitárias” (p. 174) geradoras de uma dinâmica alternada àquela do diálogo dentro do gênero dramático, passa-se ao reforço de “ocorrências isoladas que não intercambiam dados” (p. 180). Se há uma espécie de fratura entre texto e ação, esta

corresponderia a uma lógica de produção de sentido não pautada pela síntese. Contudo, lógica que pressuporia o conjunto, seja no que os seus meios suscitam de relação ou diferença.

Seguindo, assim, por *Apocalipse 1,11*, façamos uma passagem pela sequência que se intitula *Ascensão e Queda da Besta*, que aglutina uma série de acontecimentos transcorridos na *Boite New Jerusalém*, aí onde referências do *show* e do religioso formaram um terceiro corpo ritualístico. Há o casal que, caracterizado de índio e entrando ao som da música tema das vitórias de Ayrton Senna, praticará sexo explícito. Simultaneamente há o carteiro, pontual na narrativa, que faz novo anúncio, uma carta à igreja em Laodiceia⁵¹. Na bíblia, a passagem registra a repreensão de Jesus para com esta, posto que sua prosperidade material é orgulhosa e apática perante a espiritualidade. Convertida uma das sete igrejas em Brasil, o discurso segue exaltando contradições de um mesmo sonho próspero:

Ah Brasil! Toda essa pureza com sangue nos sorrisos. Todas essas gangues armadas até os dentes que não temos. Todos esses sorrisos esburacados e esses bacanas, com suas vontades assassinas, gordos como porcos, porcos como heróis oficiais. Ah, Brasil, país dos acertos desde sempre e pra todo sempre, pastando a grama rala de sua ignorância. Todos esses filhos assassinados a golpes de sonho (BONASSI, 2002, p. 219).

Talidomida do Brasil é personagem anunciada tal qual Lílian e Reginaldo (os profissionais do sexo) para adentrar ao palco e *performar* diante do público. A fisicalidade entrevada da mesma a faz ser conduzida numa cadeira de rodas para que assim declame os fundamentos da República Federativa do Brasil. Quando retorna à cena é para ser humilhada sexualmente pela Besta, posto que não é capaz de se defender. Compõem ainda o quadro, Babilônia, que entoia uma canção, e um bolo com velas que indicam 500 anos. Por fim, canta-se parabéns para o Brasil. A diferença é clara, por exemplo, em relação à passagem intitulada *Humilhação do negro*, em que texto e ação não se distendem. A personagem, o Negro, é conduzida ou manipulada por Babilônia e pela Besta, não há sentido algum que escape à relação dramática estabelecida entre os três. Dançar, cantar um pagode, ter o falo exposto são imagens que, mesmo degradantes, estariam naturalmente justificadas dentro do progresso dramático.

De modo geral, há em *Apocalipse 1,11*, ao nível dialético, um discurso pautado pelas questões do país, sendo assim bastante circundante em referências insuperadas que definiriam uma qualidade arcaica, como um falseado projeto de pátria, o nacionalismo de glórias e belezas

⁵¹ Apocalipse 3:14.

naturais, e o negro estilizado dentro de variantes históricas. Abordagem bastante tópica, daí sua diferença com BR-3, que a sua maneira também recupera grande parte de tais inquietações. Contudo, em se tratando do casal de sexo explícito e de Talidomida, o que prevalece é a dualidade de *textos*, de abordagens paralelas sobre o que se coloca em pauta. Esse discurso dialético, comum possível entre os quadros, acaba por se verticalizar naquele cênico se valendo em excesso do sexual. A começar pela Noiva, espécie de Virgem, que repetitiva em sua fala de quem dar de comer a quem tem fome, de beber a quem tem sede e conforto aos aflitos, acaba abusada sexualmente pelos fiéis de *New Jerusalém* ao cabo de tais promessas numa lógica desprovida de divindade. Já Babilônia, que introduzida pela Besta como “a grande puta”, assim se apresenta:

A mãe, a irmã, a vizinha...a mais vadia, a pura boceta, uma vaca! Quem me conhece se acaba comigo! E eu nunca fiquei sozinha. Cês tão entendendo? Sempre teve um desesperado pra se aliviar por aqui! (*Mostra a boceta.*) “Aqui está aberta a pátria. Aqui boceja o seio da família”. Aleluia (BONASSI, 2002, p. 207).

A profusão sexual, neste caso, em passagens como o sexo explícito e os abusos sexuais da Noiva e de Talidomida, acaba sendo para o espetáculo verdadeiro “bode expiatório”. Uma visão suggestionada de país não se basta apenas no cantar parabéns diante um bolo de 500 anos; ela se torna crônica, de fato, no abuso da personagem, que não gratuitamente está entrevada numa cadeira de rodas. O sexo entre índios figurativos está igualmente entre os pontos do espetáculo mais questionados sob descontexto. Exemplos em que, ao contrário da sequência de humilhação do negro em que não se perde uma organicidade, como dito anteriormente, atuam as partes num paralelo, desestabiliza-se a estrutura e o ingresso dramático. É fato que o hiper-realismo que toma de assalto a percepção parece acionar o filtro de bom gosto mais do que um discernimento aguçado, ou mesmo, assombrado para a fatia de cotidiano possível nesse registro de atuação. É nesse sentido que Mariangela Alves de Lima, agora em texto publicado no Estado de São Paulo⁵², destaca, em rara exceção, entre as abominações da boate, o racismo vexatório como uma tomada extraordinária de aproximação de nossa experiência cotidiana.

O final de *Apocalypse 1,11* é marcado pelo distanciamento da cidade prometida a que busca João. Entretanto, há o seu contrário, quando afirma João que “Nova Jerusalém é pra já”

⁵² LIMA, M.A. O Intrigante e pungente Apocalipse 1,11. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jan. 2000. In: SANTOS, Valmir. *Apocalipse 1,11: crítica e apreciação criativa*, 2011.

(BONASSI, 2002, p. 274), ou seja, a cidade do agora, não prometida ou idealizada. Cidade para a qual todos se voltam ao término do espetáculo, como já esclarecido por Araújo; elementos ao qual também nós voltamos. Esta face – a da cidade – será, contudo, uma das variantes possíveis e mais importantes para se refletir sobre o espaço existente e conflituoso entre “a cultura e a arte que se consomem como uma flor na lapela, e aquela que surge com uma entrada de dinâmica tensa, para dar vazão e promover reflexão” (FIGUEIRA, 2008, p. 27).

4.2 O ENGAJAMENTO, A CIDADE

Josette Féral (2015) ao refletir pontualmente sobre a relação estabelecida entre teatro e sociedade, a qual estendemos ao nosso contexto, sugere três fases em que variaram as exigências sociais para com o teatro. Na primeira, a limitação ao entretenimento, destaque para a imagem do teatro recuado ante os “rituais sociais e da ordenação das coisas tal como projetada por uma sociedade burguesa em seu ápice” (p. 5); no segundo momento, a descoberta do valor artístico, da “profundidade” hermenêutica. Aqui, surge a expressão “arte engajada”, que gostaríamos de destacar. Engajamento entendido num sentido amplo a partir do lugar específico que passa o teatro a ocupar na cidade. Ao se transformar em instrumento de questionamento, deixando de figurar apenas como “acessório do contrato social”⁵³, o teatro passara a se interessar também pelo futuro, não focando-se apenas à inevitabilidade atual das coisas. Para Féral, fora justamente através desse caminho de ruptura à simbiose social que o teatro assistiu à renovação de sua parceria com o Estado, fazendo-se encarregado de sustentar identidade cultural. Do teatro o que se espera, “à semelhança dos computadores e dos sistemas, é a memorização total: que se lembre da totalidade da cultura tanto quanto efetue uma exploração do desconhecido” (2015, p. 08).

Esta ideia primária de engajamento seria comum aos grupos abordados, pois já aí, indiferentemente da ordem programática, se trataria daquela “dinâmica tensa” referida por Figueira, na medida em que se deslocam naquela imagem sugerida por Féral as posições hierárquicas entre teatro e sociedade burguesa, não permanecendo o teatro passivamente recuado.

Toda essa dinâmica se desdobra ainda pela estreita relação da instituição teatral com a cidade. Pela cidade, espaço que circunda as iniciativas de fomento, o teatro se firma como entidade através de sua atuação cultural permanente; grupos que mantêm sedes, redes de

⁵³ Ibid., p. 06

intercâmbio e diversas outras atividades de contrapartida ao apoio estatal. No contexto dos grandes pólos urbanos brasileiros, a escolha de grupos teatrais de se ligarem a espaços conflitivos, como os chamados “baixo centros”, deve ser ressaltada como uma atitude de claro viés político; pensemos nas sedes da Cia Pessoal do Faroeste, localizada na região da Luz em São Paulo, e do grupo Espanca!, localizada no hipercentro de Belo Horizonte. Em ambos os casos, espaços que podem ser considerados verdadeiros mediadores entre a cidade como um todo e alguns de seus nichos menores, rememorados, muitas vezes, unicamente por alguma instância de vulnerabilidade social repetida pelas mídias de maior circulação.



Ilustração 5 - Sede do grupo Espanca! na cidade de Belo Horizonte.

A promessa destinada ao teatro é, contudo, alta; valorizar diferentes manifestações culturais, resgatar elos perdidos, assim como projetar-se para o futuro, inovar e ser original. Não apenas pela cidade, mas, assim como, em relação à cidade, dar a ver tal mergulho no desconhecido, em grande medida, provocar e irritar as estruturas estabelecidas.

Em relação ao Teatro da Vertigem, os veios de fruição para esta perspectiva de engajamento – possibilidades de se refletir sobre as diferentes faces do teatro político no Brasil –

já foram apontados no primeiro capítulo quando tecidas as primeiras considerações sobre *BR-3*. As indicações de se direcionar encontros com a cidade, de se pautar pela lógica *circular* do teatro, de se *descobrir* o imaginário do espaço social, de se trilhar o caminho da formação de novos e efêmeros territórios nos quais o senso de partilha de realidade imediata se sobreporia à grande lógica representativa esclareceriam, no referido grupo, a sua potência política.

Os deslocamentos espaciais a que pôde o Teatro da Vertigem experimentar com seus espetáculos, inserindo-os numa variante de contextos sociais de países latino-americanos ou mesmo europeus, e o ganho de “dimensões insuspeitadas”, como sugere Araújo (2008, p. 130), incrementariam a reflexão sobre o alcance dessa postura artística direcionada. Tópica a qual acreditamos desejante de um estudo aprofundado ainda por vir. Mesmo no caso de *Bom retiro 958 metros* (2012) que, desenvolvido em *site specific*⁵⁴, fora revisado, em seguida, sob o título *Patronato 999 metros*. Apresentado no festival Santiago a Mil, realizado na capital chilena, o espetáculo pôde manter o contexto da economia têxtil e suas correlações e implicações históricas e sociais.

Com efeito, *Bom Retiro 958 metros* surge no histórico vertigiano como verdadeiro emblema dessa atuação política situada num lugar outro que o domínio restritivo situacional, ou seja, não dependente de um referente social e político extremamente declarado. Atuação, neste caso, deflagrada no tensionamento entre escrituras. Tensionamento possibilitado pela política colaborativa e de pesquisa que tanto demarca a prática artística do Teatro da Vertigem, como também visto no caso de *Apocalypse 1,11*.

Para o referido espetáculo, uma sinopse possível de lógica condutora ao cabo de uma personagem, como seria Jonas em *BR-3*, faz-se impossível. Tendo dramaturgia assinada pelo escritor Joca Reiners Terron, a peça recorta particularidades do bairro paulistano que lhe dá nome. As personagens da narrativa empenhada existem em referência a uma realidade material, e não apenas, mas também se desprendem desta: a compradora compulsiva e o vestido vermelho, o cracômano e a pedra, a costureira boliviana e a máquina de costura, o próprio manequim e o desejo da vitrine. Assim se delimita o território do bairro, que não se transfigura ficcionalmente em outros espaços, não descartada, entretanto, uma apropriação nem sempre realista de tais localidades. Apesar do foco reduzido de abordagem prevalece a ideia de que a partir de tal bairro,

⁵⁴ Processo no qual a obra é desenvolvida a partir e em relação com um espaço determinado.

e não apenas sobre este, deve haver a possibilidade de uma visão expandida para São Paulo e outros centros urbanos, assim como, sua extensão às agruras do sistema capitalista.

Enquadra-se também aqui o apontamento de José da Costa, conquanto em *Bom Retiro* prevalece a variação de eixos narrativos e performáticos em prol de uma estrutura global definida por linhas de ação paralelas e autônomas. Há aquelas personagens/figuras que se acompanha alternadamente e que, de certa maneira, evoluem na narrativa, possuem um trajeto individual a cumprir. Enquadrariam-se aí o cracômano e a consumidora que almeja fervorosamente adquirir um vestido vermelho visto na vitrine. A ocupação da rua, intermédio entre o *Shopping Lombroso* e o desativado Teatro Taib, pertencente ao Instituto Cultural Israelita Brasileiro, se opera narrativamente através de tal consumidora que abandona o *shopping* em dado momento pelo fato de já estarem as lojas fechadas.

O intervalo que se percorre entre os espaços fechados acaba funcionando como a demonstração máxima da dissolução dramática, da impossibilidade de manutenção de um enredo linear quando assistimos a demonstrações comprometidas unicamente com o espaço de sua erupção: carregadores de mercadoria, pedestres que trajando o mesmo modelo de roupa guerreiam em pleno cruzamento – transmutando-se bruscamente em corpos de prostituição – catadores de papel, mendigos, agentes sanitários e uma consumidora trôpega cheia de sacolas.

Aquelas personagens a que podemos chamar de “estáveis” não desaparecem, pelo contrário, todas estão em passagem, cruzam as ruas assim como os espectadores, forçosamente até, como a costureira boliviana que nunca abandona a máquina de costura e o estar na vitrine, sendo conduzida dentro de uma caixa acrílica. No entanto, o que prevalece é o flerte performático da tomada das ruas, uma noção aproximada do *acontecimento*, da falta de controle, da inevitabilidade dos fatos quando se está no espaço público. Pela segunda vez, há a ausência do domínio dramático, já comprometido pela estrutura de canais dialéticos independentes. Essa sensação do *acontecimento* só contrastará com o apuro técnico do espetáculo. Este último é coerente com a convenção cênica em si, estrutura que preza pelo espetacular, como a manipulação da iluminação pública, a constância dos recursos de áudio e sonoplastia mesmo em movimento, e a presença de dois guias mantendo comunicação entre trânsito e público quando necessário.

A distinção do todo estará na personagem faxineira que, dedicada ao esforço narrativo, não apresenta dilema; espécie de sujeito e voz ocasionada pelos espaços do consumo, por uma

noção corrente de cotidiano moderno. A empregada é por excelência o personagem em terceiro plano, quase *contrapersonagem* na medida em que sua presença parece imposta por um cenário de classe mediana. O texto retira daí a sabedoria, a tomada reflexiva daquele que está de fora, sempre ouvinte e espectador pela convenção. Assim, a faxineira, de um primeiro momento mais desprezioso encabeçando um musical sobre a impossibilidade da manequim defeituosa ser empregada pelo *shopping*, passa a acumular divagações mais subjetivas ascendendo à faxineira filosófica. A grande questão está, de fato, na roda capitalista e mercadológica concomitante com o desfecho de reificação em que a consumidora se torna vestido, o cracômano se torna “pedra” e a manequim, através do defeito, lixo.

Com efeito, a personagem-narradora soa como uma tomada em prosa por parte do autor; tomada que, focada numa personagem com permissão para transitar livremente, soa, na lógica dramática, como um sopro para além da inevitabilidade performática que tudo contamina. Nesse sentido, quando se destina à faxineira nomear um inominável estado de coisas do mundo capital, quase monstro de fábula infantil, prevalece a sensação de que reside como esforço um aprofundamento reflexivo, um desdobramento literário, uma força além do *opsis*.

A dramaturgia textual de *Bom Retiro 958 metros* parece figurar uma tessitura mediana, de modo a não estabelecer uma relação dialógica instigante com a encenação, caso se confirmasse que as poéticas do espetáculo poderiam encontrar melhor fruição quando lidas no intercâmbio de seus veículos. Não há, na fala das personagens, um prolongamento possível, ao nível dialético, para além de sua inevitabilidade situacionista, fato que, como sugerido, se explicita quando alçada tal possibilidade como pretensão. Detalhe que particulariza o que haveria de problemático entre os polos cênico e dramático em se tratando de *Bom Retiro*.

Em seu *Produção de Presença* (2010), o qual já fizemos uma primeira referência, Gumbrecht, ao abordar o rompimento da hierarquia na qual a materialidade, o corpóreo está sempre relegado a uma extração de sentidos que passa exclusivamente pela interpretação, nos lembra que, dentre outras dicotomias, o legado hermenêutico sustém o que se queira por profundidade e superfície dialéticas. O lembrete nos permite questionar a relação entre o ímpeto de “profundidade” no discurso da personagem narradora e a abertura pelo próprio espetáculo para apontamentos de superficialidade em sua dramaturgia. A exemplo de Francisco Foot Hardman⁵⁵,

⁵⁵ A noite é vertigem, 2012.

em que o professor sugere, mediante a potência da encenação, que ali fosse o caso de se prescindir “de tanto apoio textual”.

Este discurso narrativo mais detalhadamente elaborado, capaz de se projetar para além do dado situacional, em alguma medida funcionaria de modo compensatório, novamente, teria um sentido de organização. Em se tratando da dualidade entre efeitos de presença e efeitos de sentido, Gumbrecht defende mesmo que esta relação não passaria por complementaridade, ou estabilidade, mas por “tensão/oscilação”, o que dotaria o “objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego” (p. 137). Contudo, *Bom Retiro 958 metros*, resultante artística também ela em risco, desprotegida por seu experimentalismo e grandiosidade, confirma o potencial de comunicação nem todo garantido pelo trabalho de ficção, mas pelo complexo trabalho de *apresentação* artística como um todo, através da qual, por exemplo, o espaço deixa de figurar apenas como aspecto temático se verticalizando naquele social, espécie de social ativo, não apenas convencionado pela cerimônia.

Ainda sobre os aspectos da distensão situacional verificada nos trabalhos do grupo, em que a noção de engajamento não apenas está centralizada na relação com as cidades, mas, igualmente, renovada através desta, cabe também destacar a apresentação de *BR-3* na cidade do Rio de Janeiro em 2007, no Festival *Riocenacontemporânea*. Tendo acontecido algum tempo depois de a temporada de estreia no rio Tietê ter sido bruscamente interrompida pelo aumento exorbitante do aluguel dos barcos utilizados na encenação, Antônio Araújo comenta o redimensionamento do espetáculo, importante mesmo até para a crise na qual ingressara o grupo, para além mesmo da dimensão artística, após o acontecido.

[...] O espetáculo já era grande, mas ganhou uma dimensão maior no Rio de Janeiro. Em São Paulo, para quem está na marginal, a paisagem é de certa forma homogênea, o que é bom para o trabalho, essa homogeneidade letárgica do Tietê. No Rio era o oposto, não tinha letargia nenhuma, mudava-se de lugar e era uma outra coisa. O cenário da Brasilândia tinha como fundo a Favela do Caju; você saía do Caju e entrava numa zona de construção de navio, que se não era a construção de Brasília, como pressupõe a dramaturgia da peça, tinha ainda assim o elemento da construção, tinha a ver com uma identidade em formação. E, de repente, o barco virava e entrava em uma zona preservada de natureza. E no final o barco atracava e o público descia numa ilha do Exército, onde havia uns galpões antigos, havia até uma igreja, no fundo, e tinha a ver com essa coisa do Santo Daime, porque o Daime tem relação também com o Exército, com Rondon. E saíamos desse galpão e íamos para o píer, que era uma quadra de futebol, onde, em vez do pagode, como era em São Paulo, fizemos um baile funk. E apesar do grau de poluição do Tietê ser bastante superior, essa parte do Fundão é uma zona da Baía de Guanabara completamente degradada, o cheiro é muito forte, tem muito lixo – não como o Tietê, que tem um tapete de lixo –, mas tem muito lixo, é um anticartão-postal do Rio de Janeiro.

Eu gostei muito do resultado artístico do trabalho no Rio de Janeiro, que era uma coisa que me deixava muito em dúvida. Nós falávamos sobre isso: é a primeira vez que tiramos o espetáculo de São Paulo, um espetáculo que foi feito sob medida para o Tietê, será que isso vai funcionar? Isso não é retórico, era de fato um ponto de interrogação forte. E eu acho que funcionou muito bem, a ponto de pensar – na verdade, acho que deve ter um exagero meu nessa avaliação – que o espetáculo funcionou mais lá do que em São Paulo.⁵⁶

Os caminhos que direcionam o Teatro da Vertigem pelas cidades não poderiam, contudo, confluir para saídas individualizadas, o extremo oposto de sua inquietante busca pela singularidade do ato teatral. Caminhos delimitados, por conseguinte, pela postura crítica em relação ao próprio fazer de sua arte, neste caso, marca da encenação performativa defendida por Araújo, à qual fizemos referência anteriormente. Além, é claro, de sua igual organização de grupo, como sendo o caso da criação colaborativa. Elementos esclarecidos teoricamente pelo diretor em suas produções acadêmicas, como o já publicado *Gênese da Vertigem*.



Ilustração 6 - BR-3 na Baía de Guanabara – Rio de Janeiro. “Construção de Brasília”. Atores Marília de Santis e Sérgio Pardal.

⁵⁶ ARAÚJO, Antônio. O teatro nas entranhas da cidade (entrevista). In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (org.). *Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itáu Cultural, 2008. pp. 118-131.

Em “Teatralidade e ética” (2008), Óscar Cornago, toma como ponto de partida a debilidade da ação que afetaria tanto o campo político como o cênico para refletir sobre as diferentes estratégias de representação desenvolvidas ao longo do século XX. A crescente diversificação dos cenários socioeconômicos mundo afora, no contexto político neoliberal, teria destacado uma aparente ruptura entre o público e o privado, a qual teria ocasionado à cena artística, em meio à crise das representações, uma fuga para o exterior, para um real imediato. A teatralidade se veria marcada pela “necessidade de voltar a discutir um conceito de sociabilidade elaborado a partir daqueles que estão diante do palco” (p. 24).

O cenário que aí se estabelece, também apanhado por Nicolas Bourriard em seu conhecido *Estética relacional* (2002), será definido “por um princípio de atuação que olha para fora” (p. 24). Para Cornago, a urgência de encontro exposta nessa atuação se aparentaria a propostas de explícito comprometimento político do período de 1960, em que há uma definição da cena pela atitude, de perspectiva social e política, perante o outro. A partir daí, Cornago se aproxima do diálogo com a ética, como anunciado em título, amparado pelo filósofo Emmanuel Lévinas; ideia ética sustentada por essa proximidade física da qual se fala. Mediante a busca por uma identidade antes pessoal, mas, direcionada ao coletivo, Cornago afirma que a proximidade seria antes do artista com sua própria obra. Haveria, portanto, uma “atitude cênica” (p. 26), na qual a posição ética se resvalaria no comprometimento dos sujeitos envolvidos, diferentemente daquela atuação definida em programa.

As práticas de teatralidades que viriam a sustentar tais considerações da busca de um momento anterior sustentado pela ética, em resposta a um cenário político desacreditado, conformariam um cenário que

não chega a formular um discurso político, tampouco um mecanismo de representação. Apenas permite vislumbrar uma postura ética, uma vontade de ação frente ao outro, da qual se tenta recuperar a possibilidade do social em termos menores, não mais da ação revolucionária, com letras maiúsculas, mas sim da ação do eu em frente ao tu (CORNAGO, 2008, p. 26).

Edélcio Mostaço, crítico e estudioso do teatro brasileiro, em texto publicado quando da apresentação de *BR-3* na Baía de Guanabara, chega a propor uma breve leitura da trajetória percorrida pelo Teatro da Vertigem sob os termos da relação entre ética e estética. Deste empenho, gostaríamos de destacar a dupla oposição que Mostaço realiza ao precedente *técnico*, o

qual somaria àquele desvio de um mecanismo de representação, nas palavras de Cornago; desvio da urgência como técnica que anteciparia o discurso.

Partindo de formulações sobre a prática de teatro colaborativo, o mesmo propõe que no âmbito de trabalho do grupo haveria um espelhamento do meio social, assumindo-se assim como “célula social”. De maneira que, o processo colaborativo contrariaria “uma técnica de desempenho”, sendo “antes, a assimilação de um *modus operandi* explicitamente voltado ao bem comum, o que põe em relevo sua matriz social”.

Em seguida, se aproxima ainda mais de uma atitude de *proximidade*, similar à vista em Cornago, como referente para a discussão. Pelo princípio de uma visibilidade e percepção possíveis e, não apenas, imediatas, aguçadas na aproximação com os espaços públicos, Mostaçõ se refere a uma via de discussão denominada “*vita* ativa”. Naquilo que implica de inteireza social e terrena, essa mesma prática só seria possível mediante uma situação igualitária entre as pessoas, igualdade, antes de tudo, física numa dada realidade; pessoas “no gozo da convivência humana, e não ‘pró’ ou ‘contra’ alguém ou alguma coisa”. Em se tratando de pedagogia, esta seria entendida/empregada

em sua acepção ética e política e não técnica ou enquanto reprodução de comportamentos. Visa ilustrar possíveis, situar contextos, descortinar novos procedimentos, ainda impensados, ainda submersos ou apenas entrevistados, noticiando novos direitos e novos conceitos para a vida coletiva, oriundos do sonho, do desejo ou da utopia⁵⁷.

Anterior, portanto, à ordem de reprodução de um conteúdo político, as ideias aqui retratadas por último giram em torno de uma ordem da visibilidade, tal como explicitado já na referida abordagem sociológica de Denis Guénoun (2003). Partindo de considerações arquiteturais, Guénoun também avalia a importância do jogo do ator, em oposição ao domínio interpretativo como bases do teatro que se desenvolve no espaço do político, mas com o intuito de dar a ver o invisível – o invisível da língua, das palavras, como reforça o autor. Se pode mesmo o teatro ser responsável pela manutenção de um novo contrato social, como sustentado anteriormente por Josette Féral, em sua complexa relação com a cidade e com o Estado, a discussão não poderia se furtar, igualmente, de tais ideias.

⁵⁷Vertigem ética e estética, 2015.

4.3 SOBRE DESVIOS POLÍTICOS

Todas essas considerações a respeito do Teatro da Vertigem possuem uma dupla projeção, como dito, importam à dimensão do teatro político, e, por isso mesmo, ao contrariarem *um* determinado teatro político, também acabam por contemplar a divergência da questão. Em grande medida, o panorama é este, no qual a vocação da arte em atuar politicamente se apresenta sob formas variadas e, muitas vezes, contraditórias entre si. Para o filósofo argelino Jacques Rancière (2012), essa realidade refletiria, para além da diversidade dos meios, “uma incerteza mais fundamental sobre o fim em vista e sobre a própria configuração do terreno que se fala, ou seja, sobre o que é a política e sobre o que a arte faz” (p. 52).

Especificamente, a discussão acaba por nos lançar em demasiado ao universo da arte como experiência social. Àquela ideia de engajamento primária a que nos referimos soma-se, a partir das escolhas artísticas, de modos de pesquisa e prática do fazer teatral, uma espécie de retomada e verticalização de um sentido político estritamente associado ao evento teatral por suas características mais gerais. A presença, a reunião, a princípio, diferenciada de espectadores em relação a outras artes conformariam esse diferencial.

Contudo, a *urgência* de outra ordem, como sugere Cornago, distinta de um discurso formalmente político, é o ponto de maior amplitude da questão, não se bastando à energia vital colocada em pauta. A sugestão de um abalo profundo de um certo imaginário político na formulação de um “discurso” é algo que muito afeta o texto teatral. Pois, em se havendo uma dimensão política em suspenso, a escrita assim também se apresentaria. Ponto que coloca em diálogo alguns distintos pensadores, nos quais, em comum, prevalece a ideia de que o teatro não nos poderia suprir a falta, propriamente, de informação política.

Hans-Thies Lehmann conclui o *Teatro Pós-dramático*, trazendo, brevemente, a relação política que ali se poderia associar. Seu argumento parte da redistribuição da ideia de poder na sociedade. Daquilo que chama de “fenômenos-limite” nas demonstrações de poder, a exemplo da guerra e dos estados de exceção, passando à sua dissolução em instâncias micro (2007, p. 407), o autor defende que os conflitos de ordem política fugiriam, portanto, à apreensão direta. Daí sua contestação ao fato de que o teatro pudesse ainda desempenhar sua legitimidade pública, exercer esse lugar privilegiado que, entre o passado e o futuro, fortaleceria aspectos identitários.

O contexto europeu no qual reside Lehmann é lembrado pelo autor como algo a se considerar em sua reflexão. Por certo, a relação paradoxal entre a instituição teatral e a cidade, como discutido anteriormente, nos parece um caminho mais adequado à contestação última do autor. Relação que não passaria, necessariamente, por uma utopia genética entre teatro e *pólis*, e que aqui está revista sob a ótica de coletivos e grupos teatrais. Contudo, a dúvida da *eficácia* atribuída a tal teatro faz-se altamente pertinente em nosso âmbito, eficácia que, a sua maneira, se liga a um “ritual de confirmação” (2007, p. 409) para aqueles que, como afirma Lehmann, já estariam convencidos daquilo que se pretenderia comunicar.

Não descartando também a vertente ética, como prévia ao político em si, o autor sugere uma “política da percepção”, ou ainda, “estética da responsabilidade”, ao se referir a uma equalização entre atores e espectadores, contrariando uma rígida estrutura de recepção, na “geração teatral de imagem, tornando novamente visíveis os fios arrebatados entre a percepção e a experiência”.⁵⁸ Mas, de fato, sobressai-se em sua argumentação a possibilidade de orientação política baseada em formas e recursos teatrais, diferentemente dos temas políticos, ponto em que se poderia falar de uma apreensão direta. Passível, portanto, dessa colocação direta na cena seria o não-político, o que denomina como *interrupção* dos comportamentos normatizados, jurídicos, políticos.”⁵⁹

Em *Escritura política no texto teatral* (2009), há a retomada da ideia de *interrupção* em um texto inicial e breve, em que Lehmann reforça a busca por tal temática não pelo óbvio da questão. Acresce-se melhor à sua argumentação a definição de político como aquilo que oferta uma “medida comum”, “uma regra que constitui uma comunidade, um campo de regras para um consenso potencial” (p. 05). De modo que o teatro político deveria, justamente, ser capaz de interromper tal medida consensual, expondo a regra, questionando sua pragmática.

As formas desse teatro que se poderia dizer marcado pelo desejo de aproximação com um outro lado da utopia contrariariam a visualização viciada de *forças políticas*; afinal, em se tratando de tal discurso, este seria perpassado por estratégias de visualização. Portanto, e, novamente, prevalece a impossibilidade representativa sustentada pela ideia de que as forças políticas, ainda que esclarecidas sob diversas faces, circundando diversamente o cotidiano,

⁵⁸ Ibid., p. 425.

⁵⁹ Ibid., p. 408.

permanecem amorfas, “são mais estruturas do que pessoas, estão mais para relações de poder do que identidades” (2009, p. 09).

Com efeito, o argumento de Lehmann preza pela determinação de que o elemento discursivo, assim como a racionalidade política⁶⁰, possam ter revelados o seu abismo. Em alguma medida, os textos reunidos em *Escritura política no texto teatral* operam uma defesa duplamente observável: defesa do pós-dramático, de sua vacância estética e formal, e do texto, pois, ao promover o estudo de grandes nomes da dramaturgia mundial sob a égide da *interrupção*, contraria, assim, a desconfiança de seu rebaixamento, nesse processo em que o discurso, sua visibilidade pelo drama, segue questionado.

As minuciosas análises que desenvolve, passando por diferentes escritores, exemplificam a expansão e a complexidade de tal leitura. Contudo, poderíamos especificar a importância da “abertura” de possíveis através do discurso, como quando Lehmann propicia discutir a questão temporal, mesmo histórica, pela aparição de fantasmas, pela persistência dos mortos nos textos de Heiner Müller, ou mesmo em Shakespeare; persistência de formas espirituais inserindo um ponto de interrogação no presente, destruindo a sua “plenitude”.⁶¹ Ordem fantasmática que também esclareceria o anacronismo na escrita de Muller, o seu constante diálogo com textos passados ocasionando o que Lehmann acredita se tratar de uma “fusão dos níveis temporais num outro e novo tempo teatral” (2009, p. 305). A morte e a perda de sentido são, portanto, pontos centrais na avaliação tecida por Lehmann da importância de Heiner Müller em se pensar o teatro “como resistência contra as convenções artísticas, políticas e morais – no seu olhar frio, sob o qual desmoronam as certezas ideológicas e ainda a certeza da obrigatoriedade de comprovar uma unidade, seja do texto, seja do teatro” (2009, p. 360).

O espectador/leitor não poderia ser excluído de tais apontamentos, afinal, a ideia de interrupção é apenas o ponto inicial para outros desdobramentos da tendência política em escritas dramáticas. De modo que, Lehmann utiliza passagens nas quais Müller acentua a função do espectador em compor juntamente desse texto que negaria sua totalidade. A grande tendência do monólogo em Müller, mesmo em passagens dialogadas, nas quais o monólogo seria sua face externa, auxilia Lehmann a concluir que “a linguagem é mais mensagem ou questionamento para os espectadores, do que comunicação cênica”.⁶² Haveria, portanto, uma espécie de

⁶⁰ Ibid., p. 13.

⁶¹ Ibid., p. 303.

⁶² LEHMANN, loc. cit.

endereçamento imediato para além dos limites do texto ou da cena, um “caráter sentencioso” que esperaria por uma atitude ausente no receptor.

Em *O espectador emancipado*, é possível verificar a proximidade de Jacques Rancière com alguns dos termos operados por Lehmann, a exemplo da ideia de *eficácia*. Entre as mais variadas práticas artísticas que retomariam um senso de engajamento político, ou seja, práticas que também investem em atitudes distintas de crítica, e não apenas reproduzem certo discurso engajado, haveria em comum o fato de considerarem “ponto pacífico certo modelo de eficácia”. Este traduzido pela sempre evidente, como afirma Rancière, “passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado” (2012, p. 52).

Na referida obra, essa virada, propriamente, à investigação do paradoxo que se abate sobre a relação entre arte e política principia nos termos da emancipação, como indicado em título. Emancipação do espectador à qual Rancière procede em confluência com seu livro *O mestre ignorante*, publicado no Brasil em 2002, no qual trata a emancipação intelectual. A paridade inicial entre os dois âmbitos estaria na prática de uma pedagogia *embrutecedora*, na qual há a nítida separação de duas posições, aquele que sabe – detém o conhecimento, a capacidade – e aquele que repousa em passividade, para quem pensa o primeiro e lhe confirma a ignorância.

Para refletir sobre essa pedagogia no âmbito das artes Rancière não se basta aos formatos que se utilizam dos modelos representativos, incluindo também o desenvolvimento ético imediato ocasionado por práticas híbridas, em sua maioria, aquelas que tornam difusa as suas fronteiras com a vida e o social. Também aí se pressupõe atribuir ao espectador um papel ativo, também transformando-se ele naquele que atua. Casos que indicariam, à sua maneira, a binaridade apontada pelo pensador, ou seja, por mais que não saibam que “resposta” esperar de seu espectador, ou mesmo, que mensagem exata incutir como ponto de reflexão, diretor e dramaturgo afirmariam, para então, contrariar o lugar de repouso daquele em contato com a obra. Nesse cenário no qual percebe-se o esforço de abolir separações, ou como afirma, “subverter a distribuição dos lugares”, haveria, portanto, uma diferença a se notar:

[...] uma coisa é a redistribuição dos lugares, outra é a exigência de que o teatro adote como finalidade a reunião de uma comunidade que ponha fim à separação do espetáculo. A primeira implica a invenção de novas aventuras intelectuais; a segunda, uma nova forma de dar aos corpos seu lugar correto, no caso, seu lugar comungatório (2012, p. 19).

Para além desse tipo de eficácia, Rancière defende uma terceira forma que denomina de “estética, pois é própria do regime estético da arte”⁶³, pela qual pretende indicar a total ruptura de efeitos de causalidade que, por sua vez, determinariam o público. Por esse regime entra em jogo todo um esquema de posições ocupadas para se discutir um comum na sociedade. Rancière se desvia, portanto, da causalidade entre olhar e passividade, por exemplo, pois o olhar também se trataria de ação através da qual o espectador “compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si”⁶⁴. Nesse sentido, a obra se mantém como “coisa autônoma”⁶⁵, distante de toda intenção prévia que poderia o artista defender em seu trabalho.

O processo de emancipação aí transcrito muito se aproxima de um diálogo positivo com as ideias apresentadas anteriormente a respeito das dramaturgias em deslocamento; da manutenção de *devires* pela obra como anúncio de uma partilha possível de inscrição na e pela obra. Contudo, a possibilidade do surgimento de espaços e povoamentos impensados reaparece, agora, tomando por base o pensamento de Rancière, como um elo essencial entre arte e política. Através dessa “igualdade das inteligências” a qual chegamos, em que o trajeto individual do sujeito o torna semelhante ao outro – medida comum entre todos – é que reside o *dissenso*, elemento que estaria no cerne da política, pois, na medida em que esta é a “atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns” (2012, p. 59), ela, assim como a arte, interfeririam na lógica de posição dos corpos e das capacidades.

Nos termos aqui abordados, seja pela *interrupção* ou pela *emancipação*, faz-se comum se desabilitar a existência de um lugar discursivo privilegiado mediante a dinamização da relação entre obra e receptor. Este dado nos é altamente indicativo daquilo que intentamos sugerir como dramaturgia política, dado o fato de que verticalizamos nossa leitura das obras textuais de Newton Moreno e de Bernardo Carvalho.

Em *Agreste* e *BR-3*, as dinâmicas variadas de elaboração textual que também podem ser influenciadas pelo imediato da criação cênica, como no caso de *BR-3* e o Teatro da Vertigem, não resultam em “apostas” de distanciamento que poderiam comprometer a obra junto ao lugar da autoria. Exemplar disso é o fato de que as escolhas narrativas e líricas não encobrem uma resultante reducionista oriunda da manutenção de um tratamento cartesiano dos eixos urbano e periférico do país, como apontado no capítulo anterior.

⁶³ Ibid., p. 56.

⁶⁴ Ibid., p. 17.

⁶⁵ Ibid., p. 18.

Retomando a ideia de proximidade em Cornago, afirmaríamos que o lugar autoral atravessaria a obra mais como testemunho, conformando um olhar de alteridade semelhante ao de suas personagens. Testemunho na medida em que verificamos uma impossibilidade de indiferença, em que visões e estruturas consensuais são revistas sob a visão de intérprete. O gesto criativo já marcado pelas tarefas de tradução e narração salientadas por Rancière como marcas de uma “comunidade emancipada”⁶⁶ e que, de todo, serão prolongadas ao receptor.

Agreste e *BR-3* delimitam, assim, determinada postura crítica, na qual, os arranjos da dualidade entre aparência e realidade definem o desvio do gênero dramático fechado em si mesmo. Dentro dessa visão do político distanciada de uma mera redução de características, chegamos, portanto, a duas considerações vitais. Em primeiro, se o teatro político⁶⁷ em seus maiores precedentes banuiu a “literatura” para romper com o pragmatismo formal – aquilo que não correspondia aos anseios de uma época e às paixões de uma sociedade – tocamos agora em determinada produção textual voltada para o teatro que se redescobre político justamente em sua potência de fazer literário, não se reduzindo a novos modelos. Em segundo, o desvio que tal fazer literário opera acaba por soar mais como verdadeira imposição do que como escolha artística baseada na relação de causa e efeito. Portanto, muito diferentemente de um engajamento sustentado pela confluência de simpatias, a obra, em relação mesma com o complexo fazer artístico, proporcionaria o acionamento de forças divergentes, forças anônimas capazes de igualar a todos, apagar as distinções e tornar livre o seu povoamento.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁷ Faz-se exemplar a publicação *Teatro Político*, de Erwin Piscator, publicado em 1963. Para o encenador, a problematização da arte – do teatro especificamente – passava por uma reviravolta ao que chama de “literatura de salão” ou de “revista”, preocupando-se com a busca por uma dialética de apelo político, de toda uma nova valia de temáticas.

5. CONCLUSÃO

As inquietações que embasaram este estudo acabaram por prover uma diversidade igualmente inquietante de campos de abordagem, o que segue refletido no foco e desenvolvimento de cada capítulo. De modo que suas partes não correspondem apenas à formação de uma resposta final, mas, igualmente, comunicam com certa autonomia. Contudo, seu ponto inicial e norteador é mesmo a relação estabelecida entre o interesse pelo movimento, pelo deslocamento, pela errância e a produção dramática – e a forma do drama.

A errância, portanto, como elemento primário, nunca recebeu uma leitura que se bastasse na ordem do conteúdo, mesmo que, a princípio, assim funcionara na correlação, na aproximação entre as peças estudadas. Formas dramáticas que deixaram de se limitar ao contorno das paredes domésticas, que elaboram protagonistas lançados em caminhada para que, assim, revelem todo o seu assombro, a sensação de desconhecido, ainda que avisem do que se trata, ou que nomeiem tais caminhos. Dizer-se Brasil não lhes garante nada, tão pouco, a nós leitores, mas afirma a potência de um léxico de imagens característico, a que talvez, possamos, agora, estranhar.

Nesse sentido, investigar as qualidades estruturais e dramáticas de *Agreste* e *BR-3* para além da apresentação, ou seja, não meramente aquilo que poderiam representar, mas como o fazem, ou mesmo, como a ideia de representação estaria aí problematizada, esclarece a tentativa de se refletir sobre o âmbito *anunciativo* das peças. Âmbito no qual, pela sua total correlação, se esclarece a amplitude do que podemos nomear como devir errático – errância das formas, dos imaginários, da enunciação partilhada, do lugar intelectual – que tanto definem o posicionamento da obra em seu tempo presente.

Acaso recorrêssemos novamente a Jacques Rancière, poderíamos entender esse processo também pela produção de *ficções*. Para o filósofo, o trabalho da ficção não diz respeito tão somente à oposição de um mundo imaginário a um mundo real – oposição entre dois mundos – mas, precisamente, às estratégias adotadas pelos criadores para alterar a visibilidade das coisas:

mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era não visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções de dinâmicas dos afetos (2012, p. 64).

Esse trabalho de ficção seria, contudo, “polêmico”, pois colocaria em questionamento a “ficção dominante”⁶⁸ que teria como tarefa impor-se como uma realidade. Para Rancière, não existiria um real *a priori*, distante e reproduzível pela arte. Sua matéria seria, portanto, maleável, formulada a partir de “pregas e dobras do tecido sensível comum”⁶⁹.

A elaboração das dramaturgias se valendo da conciliação de índices referenciais e a constante possibilidade de reconstituição do sentido através de diferentes mecanismos definiram, em nosso estudo, esse trabalho ficcional marcado pelo dissenso; obras que trabalham junto à impossibilidade de prosperarem como relatos engajados, impossibilidade de gerarem semelhanças. De maneira que a sua atuação crítica estaria para além do que poderia ser facilmente suposto – ou pressuposto – através do simples comunicar de seus temas, conformadores da fábula, que, de todo, repousariam em aparência. Fato que corrobora a imprecisão de um modelo político no campo das artes, ou, precisamente, a sua inexistência.

De modo geral, o trabalho se propôs a investigar a complexidade criativa de tais obras, sua tendência à diferença; por conseguinte, o seu valor crítico agregado. O que nos revela as duas esferas, em grade medida, é o que se apreendeu sob o termo da igualdade de inteligências. Em um quadro maior, acabam por exhibir um sentimento pessimista pelo traço de tragicidade, e abalo da noção de território e de pertencimento. Contudo, esse sentimento responsivo a um desgaste de todo e qualquer projeto, como da modernidade (SCRAMIM, p. 19), delineia uma atitude criativa que não segue marcada pela conquista do efeito ou causalidade, mas por uma abertura à experiência justamente por aquilo que deixaram, as obras, de decalcar e regulamentar em sua própria esfera.

⁶⁸ Ibid., p. 74.

⁶⁹ Ibid., p. 74.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luis Alberto de. A restauração da narrativa. SESI. Núcleo de dramaturgia. Disponível em: <http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77389.shtml>. Acesso em: 12 jun. 2013.
- ARAÚJO, Antônio. *A encenação no coletivo: desterritorialização da função do diretor no processo colaborativo*. 2008. São Paulo. Tese de doutorado.
- _____. A encenação performativa. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, pp. 253-258, 2008.
- _____. O teatro nas entranhas da cidade. SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (org.). *Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. pp. 118-131.
- AURÉLIO, Márcio. A tragédia contemporânea - ignorância. *Sala Preta*, São Paulo, v. 4, pp. 105-113, 2004.
- _____. A resistência de *Agreste*. *Revista Trópico*, São Paulo, 11 ago. 2005. Entrevista concedida a Diego Viana. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2629,1.shl>. Acesso em: 12 abr. 2015.
- BOAL, A. Tentativa de análise do teatro brasileiro. *Arte em Revista*. São Paulo, ano 4, n. 6, p. 8-10, out. 1981.
- BETTI, Maria Sílvia. A politização do teatro: Do Arena ao CPC. In: *História do teatro brasileiro*, vol. 2. João Roberto Faria (dir.); p. 175-194. 2013. Perspectiva: Edições SESCSP.
- BUENO, Luís. Uma história do romance de 30. São Paulo: EDUSP; Campinas: Ed. da UNICAMP, 2006. 712 p.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011. 210 p.
- CANDIDO, Antonio. “Um romancista da decadência”. In: _____. *Brigada Ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 61-67.
- _____. *A educação pela noite*. 6 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. 264 p.
- CARREIRA, André Luiz Antunes N. Performance teatral e risco físico: Construção de vínculos e exploração de margens”. In: _____. *et al.* (Orgs.). *Mediações performáticas Latino-americanas*. 2 v. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. 192 p.
- Cartografias.mitsp_01. *Revista de Artes Cênicas*. Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – MITsp / Departamento de Artes Cênicas da ECA – USP / Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. 2014.

CARVALHO, Sergio de. “Conversa sobre dramaturgia brasileira contemporânea”. In: _____ (Org). *Introdução ao Teatro Dialético: Experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 55-65.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 292 p.

CORNAGO, Óscar. Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latin American Theatre Review* (Kansas University), 39.1, 2005, p. 5-27.

_____. Teatralidade e Ética. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (org.). *Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itáu Cultural, 2008. p.20-31.

_____. Atuar “de Verdade”. A Confissão como Estratégia Cênica. *Revista Urdimento*, Florianópolis, ano 12, v. 13, 2009. pp. 99-111.

COSTA, José da. *Teatro Contemporâneo no Brasil: Criações Partilhadas e Presença Diferida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, 248 p.

CRUZ, Adélcio de Sousa. *Narrativas contemporâneas da violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia I*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010. 559 p.

_____. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. (vol. 1). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. (vol. 2). Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites. Teoria e prática do teatro*. Trad. J. Guinsburg ... [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. Theatricality: the specificity of theatrical language. In: _____ (Org.). *Théatralité*. Substance 98/99, vol. 31, n. 2 e 3, 2002. pp. 94-108.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidades contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010. Estudos; 277. dir. J. Guinsburg.

FERNANDES, Sílvia; AUDIO, Roberto (Ed.). *O teatro da vertigem: BR-3*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 2006. 152 p.

_____. Teatralidades do real. *Subtexto*, Belo Horizonte, v. 6, pp. 37-48, 2009.

_____. Notas sobre dramaturgia contemporânea. *O Percevejo*, UNIRIO – Rio de Janeiro, v. 9, pp. 28-40, 2000.

FIGUEIRA, Jorge Loureiro. *Verás que tudo é verdade: Uma década de Folias (1997-2007)*. São Paulo: Galpão do Folias, 2008.

FRIED, Michael. Art and Objecthood. In: _____. *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago and London, University of Chicago Press, 1998. p. 148-172.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917 [1915]). In: _____. *Obras completas volume 12*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 193-212.

GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1993.

GELDER, Van. The shape of the pictorial in contemporary photography. *Image & Narrative*. Vol. 10, N. 1, pp. 204-230, 2009.

GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999. 148 p.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia política do teatro*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, 2003. 78 p. Coleção Folhetim/Ensaio

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010. 206 p.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. 400 p.

_____. Desterritorialização, Multiterritorialidade e Regionalização. In: LIMONAD, Ester. et al. (Orgs.). *Brasil, Século XXI – por uma nova regionalização? Agentes, Processos e escalas*. São Paulo: Max Limonad, 2004. pp. 173-193.

HARDMAN, Francisco Foot. A noite é verigem. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 22 jul. 2012. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/geral,a-noite-e-vertigem,903536>. Acesso em 15 jan. 2015.

HEARTNEY, Eleanor. Art & Narrative: postmodern story telling. In: _____. *Art & Today*. London: Phaidon Press, 2008 New York.

IRÁZABAL, Federico. *El giro político: una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos, 2004. 170 p.

LEAL, Juliana Helena Gomes. Literatura e performance. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 8, 2012.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: CosacNaify, 2007. 437 p.

_____. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schlegel*. Trad. Priscila Nascimento e Werner S. Rothschild. São Paulo: Perspectiva, 2009, 413 p.

MORENO, Newton. *Agreste: uma nostalgia das origens*. *Sala Preta*, São Paulo, v. 4, pp. 93-95, 2004.

MOSTAÇO, Edécio. Vertigem ética e estética. *Questão de crítica*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 09, nov. 2008. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/11/vertigem-etica-e-estetica/>. Acesso em: 20 jun. 2015.

OLIVEIRA, Kildervan Abreu de. *Trajetórias de migrantes: narrativa e questões de gênero na dramaturgia brasileira contemporânea*. 2006. 89 p. Dissertação (Mestrado em) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *Política da arte*. Trad. Mônica Costa Netto. Trabalho apresentado no São Paulo S/A: práticas estéticas, sociais e políticas em debate, São Paulo, 2005.

_____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da palavra: Biblioteca Nacional, 2008. 175 p.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Unicamp, 2008.

SAID, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Trad. Isidro Arias. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1996.

SAISON, Maryvonne. *Les Théâtres du Réel*. Pratiques de la Représentation dans le Théâtre Contemporain. Paris-Montreal: L'Harmattan, 1998.

SÁNCHEZ, José A. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELLISCO, Manuel (Ed.). *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. CENDEAC: Murcia, 2010. pp. 19-37.

SANTOS, Valmir Jesus dos. *Apocalipse 1,11: crítica e apreciação criativa*. 2011. Monografia (Aperfeiçoamento/Especialização em Jornalismo) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2011.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Campo das letras, 2006. 240 p. Cadernos Dramat, 9.

_____. *Sobre a fábula e o desvio*. Trad. e Org. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras / Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

_____. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Casac Naify, 2012. 220 p.

_____. A invenção da teatralidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, pp. 56-70, 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Do efeito ao afeto. Os caminhos do realismo performático. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. *Novos realismos* (Org.). Belo horizonte: Editora UFMG, 2012. 302 p. (Humanitas).

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. 203 p.

_____. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 319 p.

_____. Desterritorialização e forma literária. *Sala Preta*, São Paulo, v. 4, pp. 11-29, 2004.

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

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Trad. Christina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1999. 252 p.

TOSCANO, Antônio Rogério. *Agreste: uma dramaturgia desejante*. *Sala Preta*, São Paulo, v. 4, pp. 105-113, 2004.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 159 p. (Coleção Leitura).

WALL, Jeff. Flutuando num oceano emocional de arte com Jeff Wall. *Vice*, 25 de out. de 2012. Entrevista concedida a Maria Acciaro. Disponível em http://www.vice.com/pt_br/read/flutuando-num-oceano-emocional-de-arte-com-jeff-wall. Acesso em 25 set. 2014.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 2. ed. 128 p.

Obras de ficção

ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. 187 p.

CARVALHO, Bernardo. *BR-3*. 2005. 46 p.

_____. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 132 p.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*: volume único. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 385 p.

MORENO, Newton. *Agreste, Body Art, A refeição*. São Paulo: Aliança Francesa – Consulado Geral da França em São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

NESTROVSKI, Arthur Rosenblat (Ed.). *Teatro da Vertigem*: trilogia bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002. 356 p.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 67. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012, 335 p.

_____. *São Bernardo*. 93. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012. 271 p.

REGO, José Lins do. *Fogo morto*. 76. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. 414 p.

Audiovisual

BR-3 (Documentário) / BR-3 A peça. Direção: Evaldo Mocarzel. 2009. 80 min. e 126 min.

ANEXOS

ANEXO A – Ficha técnica *Agreste* (primeira montagem do texto)

Encenação
Márcio Aurélio

Texto
Newton Moreno

Atores
Paulo Marcello / Clóvis Gonçalves / João Carlos Andreazza

Preparação corporal
Lu Favoreto / Marina Caron

Cenário e figurino
Márcio Aurélio

Iluminação e trilha sonora
Márcio Aurélio

Visagismo
Narciso Guilherme (cabelos) / Sérgio Bonfim (maquiagem)

Operação de luz e som
André Luiz Lemes

Fotos, projeções em cena
Angélica Del Nery

ANEXO B – Ficha técnica BR-3

Dramaturgia

Bernardo Carvalho

Atores

Bruna Lessa - Patrícia, Pernas, Fiel da Tia Selma

Bruno Batista - Edimilson, Pernas, crente da Igreja dos Mortos, Cão e Seringueiro

Cácia Goulart - Evangelista e Rainha Mariana

Daniela Carmona - Helienay Fiel da Tia Selma, Mulher do Senador e Seringueiro

Denise de Almeida - Sereia, Pernas, Sombra de Vanda e Seringueiro

Ivan Kraut - Galego, Pernas, Gladiador, Cão, Oséias, Vendedor de Poeira, Seringueiro e Senador (2005-2006)

Luciana Schwinden - Zulema Muricy/Tia Selma, Mulher de Jonas e Seringueiro

Marília De Santis - Jovelina/Vanda, Princesa, Funcionário de Pedro Biló e Seringueiro

Roberto Audio - Jonas

Rodolfo Arantes - Douglas, Escriturário, Cão e Fiel da Tia Selma

Sérgio Siviero - Dono dos Cães

Sérgio Pardal - Barqueiro, Pedro Biló e Leal

Vanderlei Bernardino - Galego, Pernas, Gladiador, Cão, Oséias, Vendedor de Poeira, Seringueiro e Senador (2007)

Telma Vieira (voz *off*) - Tia Selma

Assistente de Direção

Eliana Monteiro

Desenho de luz

Guilherme Bonfanti

Direção de Arte e Cenário

Márcio Medina

Figurinos e Adereços

Marina Reis

Criação e Direção Musical

Thiago Cury e Marcus Siqueira

Desenho de som

Kako Guirado - Usina Sonora

Músicos ao Vivo

Amílcar Ferraz Farina (*live eletronic*s e cavaquinho)

Gabriel Levi (acordeão) -2006

Músicos Gravados

Alessandra Grani (voz), Marília De Santis (voz canção de ninar),
Marcus Siqueira (violão, guitarra, teclado e samplers)
Ricardo Campello (didijerideo), Thiago Cury (teclados e samplers)

Coordenação Teórica e Dramaturgismo

Sílvia Fernandes e Ivan Delmanto

Assistente de Direção Musical e Sonoplastia

Amílcar Ferraz Farina

Captação de Áudios

Thiago Cury
(Brasilândia Brasília e Brasília, Centro de SP e Cantareira)

Operador de Som

Jayson Rocha (2006) e Rafael Silvestrini (ensaios abertos)

Auxiliar de Operação de Som

Daniel Lima

Técnico de som

Alessandro Gratão

Assistentes de Direção de cena

Carol Pinzan e Suzana Aragão (2006)
Zan Martins (2007)

Preparação Corporal

Cuca Bolaffi (máscara neutra)
Daniela Biancardi e Luciana Viacava (análise do movimento e jogo da máscara)
Inês Aranha (preparação do ator)

Canto

Laércio Resende

Assessoria Vocal

Mônica Montenegro

Orientação Xamânica

Lynn Mário Menezes de Souza

Captação de Imagens

Elisa Capai (Viagem), Daniel Zanardi (ensaios)

Fotografia

Cláudia Calabi (viagem), Edouard Fraipont, Maria Navarro (Rio de Janeiro), Marina Reis, Nelson Kao, Roberto Audio (viagem), Thiago Bortolozzo

Supervisão de Oficinas em Brasilândia

Maria Lúcia Pupo

Estagiários de Direção

André Queiroz, Carol Pinzan, Marília Risin e Suzana Aragão

Estagiários de Iluminação

Andréia Kreis, Arianne Vitale, Fernanda Almeida, Juliana Lobo, Lúcia Ramos, Luiz Carlos Oliveira, Marcos Nasci, Nana Yazbeck, Violeta Rios Vera

Estagiários de Direção de Arte

Adriana Harumi, Carol Piedade, Gustavo Xella, Inaê Luz, Juliana Belmonte, Juliana Pikel, Nelson Kao, Rachel Lacerda, Rebecca Beolchi, Ricardo Leite, Roberta Moreira, Rodrigo Agostini, Simone Maggio, Tatiane Vanessa Nascimento, Thereza Faria, Sarah Isaac

Estagiários de Música

Aguinaldo Nicoletti, Alessandra Grani, Ricardo Urquizas Campello

Estagiários de Produção

Anna Vitiello, Camila Ivo, Mariana Goulart, Rê Bertelli, Rodrigo Frias, Tais Somaio, Wellington Almeida

Equipe de Montagem de Iluminação (2006)

Camilo Bonfanti, Lucas Nicácio, Carlos Henrique Machado Braga, Reginaldo Ferreira

Operadores de Iluminação

Fernanda Almeida (mesa) e Eduardo Oliveiras (seguidor)

Cenotécnico

Vinícius Simões

Contra-regragem (2006)

Roberta Moreira, Ronaldo Ferreira, Manoel da Silva Souza, Helio Silva Moudego

Equipe da Montagem de Cenário (2006)

César Lopes dos Santos, Cláudio Gonçalves, Dimitri Kuriki, Fernando Luiz Romero, Haroldo Alves, Leonardo Benício, Ricardo Ushida, Volmi Simões

Grafite

Paulo Ito

Pinturas

Nelson Kao

Costureira

Maria Célia de Paula

Adereços de Luz

Marina Reis

Técnico de Adereços e Figurinos

José Franciso de Paula

Confecção de máscaras (látex)

Helô Cardoso e Verônica Arias

Máscaras de Fotografia

Marina Reis e Nelson Kao

Tripulação Almirante do Lago (embarcação - 2006)

Antonio Aparecido dos Santos, Adilson Borges da Silva, Cláudio Ferreira Gomes, Clóvis de Souza Amado, Francisco Bazan, Ivan do Nascimento, Jair Miranda da Silva, José Aparecido, Mamede Miranda da Silva, Manoel Messias, Rodrigo Matias, Silvio Francisco Bertoldi

Assistente de Produção (2006)

Ana Paula B. Donaire

Produção executiva

Carol Di Deus, Daniela Renzo, Erlon Souza, Paula Michi (2006), Elizete Jeremias e Janaína de Assis (2007)

Direção de Produção

Walter Gentil (2006), Henrique Mariano- H2E Produções(2007), Teatro da Vertigem

Secretária

Janaína de Assis

Assessoria de Imprensa (2006)

Canal Aberto- Márcia Marques, Daniele Valério (assistente)

Produção

Teatro da Vertigem

Concepção e Direção Geral

Antônio Araújo

ANEXO C – Texto de BR-3 cedido unicamente à realização da pesquisa pela dramaturgista Sílvia Fernandes.

BR-3

CENA 1. VIGÍLIA DE PÁScoa. BRASILÂNDIA. NOITE DE SÁBADO DE ALELUIA. EVANGELISTA, CRENTES E PÚBLICO.

Evangelista: (com urgência, ao público) Onde vocês pensam que estão?

Como é que vieram parar em Brasilândia? Ninguém lê os jornais? Não sabem que há uma guerra?

(tenta arrebanhar o público) Vão ficar aí parados? Por aqui! Por aqui!

(lembra, louca, enquanto conduz o público) Tive um sonho esta noite. Sonhei com vocês. Achei que viriam. Achei que vocês estivessem aqui, diante de mim. Achei que fosse um rio. (está diante do rio) Achei que tudo se passava aqui.

Já sonharam com febre?

Alguém já sonhou com febre?!

(Silêncio. Fogos de artifício ou som de tiros ao longe) Vocês não deviam estar aqui. Não deviam ter vindo. Eu sabia que viriam. Sabia. Porque hoje ele vai voltar.

Estão vendo aquela luz? *(aponta para um luminoso piscando: JESUS É MAIS ALVO DO QUE A NEVE)* Estão vendo? Eles fizeram uma igreja onde antes havia um cinema, mas os filmes não me saem da cabeça. É para lá que vocês têm que ir. Lá estarão a salvo.

O público vai até a igreja (a balsa no rio), conduzido pela Evangelista. Enquanto ela conduz os espectadores, vai contando o dinheiro, que depois guarda nos bolsos. Conforme se aproximam, ouvem a pregação que vem do altar. É a voz do pastor. Sempre que se ouvir a voz do pastor na gravação, fazendo o sermão da vigília de Páscoa, deverá ser um texto incoerente, sem nenhum sentido (ou, melhor ainda, numa língua inventada, inexistente e incompreensível, como uma gravação de trás para a frente). Atrás do altar, uma tela de cinema rasgada, com cortinas puídas dos dois lados. O púlpito, com um microfone na frente, está vazio. No fundo, um velho projetor de cinema quebrado. Cinco mulheres crentes, com as cabeças cobertas por véus, estão espalhadas pelos bancos, sentadas de frente para o altar e de costas para a entrada, como

estátuas, ouvindo a gravação da voz do pastor. Podem estar dormindo. De vez em quando, uma ou outra acorda e repete, num murmúrio ininteligível, o que diz a gravação.

Evangelista: (ao público) Agora, pensem em vocês. Porque amanhã é a festa da Ressurreição. Não olhem pra trás. Depois eles tiram de lá os corpos que ficaram. De manhã, quando vocês acordarem.

(Vai até o altar e desliga a gravação. As crentes continuam imóveis, abaixam a cabeça, em silêncio, como se seguissem rezando ou tivessem adormecido. Ao público) Hoje é vigília de Páscoa. Ninguém vai parar de rezar. Foi sempre assim. Não vai ser agora. Só porque já não podem sair de casa. Por causa do toque de recolher.

Vocês vão se acostumar. Façam como eu. Basta pensar que estão sonhando.

Faz dezessete anos que eu estou dormindo.

(Para de divagar e se lembra de questões práticas) Faz dezessete anos que o pastor caiu bem aqui, crivado de balas, e até agora não mandaram ninguém no lugar dele. Eu faço o que posso. Ponho a fita. Pelo menos, é a mesma voz. É a voz do pastor. Eu fecho os olhos, me tranqüiliza, não vejo mais nada, não tenho mais nenhuma visão. Ele diz que não sou culpada, que está tudo na minha cabeça, que ainda não acordei. E eu acredito. Sou eu que tenho que celebrar a vigília de Páscoa no lugar dele. *(Começa a contar)* Quando a guerra começou, este lugar tinha outro dono. *(som de tiros ao longe)* Não era de Deus nem do diabo. Era da Vanda. Muito homem caiu de joelhos no meio da rua, implorando o perdão dela. Vanda era nome de guerra. O nome dela mesmo ninguém dizia: Jovelina, mãe de Jonas. Mas isso foi bem antes, em outro lugar, longe daqui, antes das coisas terem nome. Naquele tempo, a cidade ainda não estava pronta, os homens também não. E foi assim que eu sonhei:

CENA 2. CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA, 1959.

Jovelina, grávida, chega à cidade em construção, numa voadeira, conduzida por um Barqueiro.

Jovelina: (aos Homens trabalhando no alto de uma construção) É aqui a Cidade Provisória? Pode me dizer onde fica a Cidade Provisória?

Homens: Você quer dizer a Cidade Livre?

Jovelina: É aqui?

Homens: Onde mais podia ser? Você está mesmo perdida!

Jovelina: O senhor sabe onde fica o Congresso?

Homens: O que você vai fazer no Congresso?

Jovelina: É lá que o meu marido trabalha.

Homens: Não pode trabalhar no Congresso, porque ainda não está pronto.

Jovelina: Ele trabalha na obra. Mandou uma carta faz seis meses.

Homens: Falta menos de um ano e ainda não ficou pronto! Muita gente não acredita.

Jovelina: No quê?

Homens: Na inauguração da cidade! (*pára*) Você está vindo de onde?!

Jovelina: (*irritada*) Onde fica o canteiro de obras?

Homens: Em toda parte. Não está vendo?

Jovelina: Não dá pra ver nada. Só vejo poeira.

Homens: A poeira não assenta nem no fim do dia, quando ninguém mais agüenta, na hora em que tudo devia parar, quando já é noite e estão exaustos, porque criaram três turnos, três turnos!, durante todas as horas do ciclo da Terra ao redor do Sol, para que nunca houvesse descanso. Alguém tem que recuperar o tempo perdido. De vez em quando cai um aqui de cima. De cansaço. Estão atrasados. As coisas nunca são como a gente imagina. E você ainda diz que quer ver?

Barqueiro: Começaram as consultas. Zulema Muricy está abrindo as sessões.

Jovelina: É no Congresso?

Barqueiro: Hoje faz dois anos do milagre.

Jovelina: Milagre?

Barqueiro: O acidente.

Jovelina: Que acidente?

Barqueiro: Zulema Muricy não morreu. Ficou com problema auditivo mas não morreu.

Jovelina: Você pode me dizer pra que lado fica o Congresso?

Barqueiro: Zulema Muricy responde a quem pergunta.

Enquanto Jovelina e o Barqueiro seguem para o barracão, ecoa a voz de Zulema Muricy: Uma cidade que levará o país a reboque da sua miragem e o projetará no futuro até que os ímpios possam enxergá-lo no seu sonho de modernidade, que não exclui a graça e do qual participarão as árvores, os arbustos e o descampado como complementos naturais, pois o que caracteriza o conceito moderno de urbanismo, que se estende aos arredores e à própria zona rural, é, precisamente, a abolição do pitoresco, graças à incorporação efetiva do bucólico ao monumental. Em Brasília, a auto-estrada conduz ao próprio coração da cidade e prossegue de um extremo ao

outro nos dois sentidos, norte-sul e leste-oeste, sem perda de élan. O automóvel se incorpora com naturalidade – por assim dizer, domesticado – à vida familiar cotidiana.

CENA 3. BARRACÃO DE ZULEMA MURICY.

Jovelina entra. Observa, ao fundo, desconfiada.

Barqueiro: Zulema Muricy, a caminhoneira que sobreviveu a um acidente mortal quando seguia a miragem da cidade que ainda não existe, acordou e me disse:

Zulema Muricy: A verdade é que dentro de alguns anos eu também construirei uma cidade onde antes só havia deserto e solidão; a verdade é que eu também ressuscitarei ao longo dessas novas vias, onde cada um poderá imaginar um novo papel para si; a verdade é que mesmo aqueles que vivem em condições anormais se sentirão melhor que dantes; a verdade é que eu também imagino uma arquitetura que irá conferir à cidade um caráter irreal, que será o seu atrativo e o seu encanto; a verdade, finalmente, é que por sua escala e intenção esta cidade dos meus sonhos já corresponde à grandeza e ao destino do país.

Onde só havia deserto e solidão, erguirei o templo.

Jovelina está paralisada diante de Zulema Muricy, não sabe o que dizer. A sacerdotisa também não colabora. Finge que não percebe nada do mundo material e prático a sua volta. Está curvada sobre si mesma, absorvida por um murmúrio incompreensível.

Zulema Muricy: A grávida, por favor. *(saindo do transe e interrompendo Jovelina, antes de ela poder dizer qualquer coisa)* Nunca diga o meu nome! Nunca! Não posso ouvir o meu nome!

Jovelina: (olhando para trás) Mas eu não disse nome nenhum!

Zulema Muricy: Faça como os outros. Nunca deixe ninguém chamá-la pelo nome. Nunca! O nome é o destino. Só o fugitivo restará. Grite um nome bonito para si. Crie um novo papel para si. Somos todos atores e atrizes de Deus.

Jovelina: (entre confusa e irritada) Não sou atriz de nada. Eu só...

Zulema Muricy: Não me diga o seu nome! Eu já disse! *(pensa, tem uma iluminação)* Me chame de... Selma, tia Selma. Daqui pra frente, atendo por Selma. Todos só vão me chamar de tia Selma.

(a Jovelina) Tia Selma não pediu para você dizer o seu nome.

Jovelina: Mas eu não disse nome nenhum!

Zulema Muricy: (pouco interessada) Seu nome será sempre outro, minha filha. Faça como tia Selma. *(com a mão no ouvido, tentando escutar)* Grite um novo nome bonito pra eu ouvir. *(silêncio)* Grite um novo nome bonito!

Jovelina já não sabe o que faz, se é para dizer seu nome ou não, vai dizer alguma coisa...

Zulema Muricy: (interrompendo) Guarde-o para si. Eu vejo uma outra vida, em outro lugar.

Jovelina: Só quero encontrar o meu marido.

Zulema Muricy: Muita gente vem procurar marido. Você não sabia que não era agência? Ainda por cima grávida. A esta altura, já devia ter entendido. Depois, volta pra reclamar. *(entrando em transe)* Shhh! Shhh! *(silêncio)* Rosinha Marilu está falando. *(para o espírito)* Rosinha? *(silêncio)* Estou ouvindo! Estou ouvindo! Rosinha Marilu está querendo dizer alguma coisa.

Jovelina: Rosinha Marilu?

Zulema Muricy: (a Jovelina) Shhh! Shhh! Rosinha Marilu, a virgem na boléia, protetora das criancinhas e dos recém-nascidos, me diz que seu lugar não é aqui. Aqui não é lugar pra moça sozinha. Aqui tem homem demais. Mulher aqui não presta. Vai ter a criancinha em São Paulo!

Jovelina: (confusa) São Paulo?! Estou procurando o meu marido. Ele veio pra construção da cidade.

Zulema Muricy: Rosinha Marilu me diz que você é diferente, Vanda.

Jovelina: (irritada) Meu nome não é Vanda. É...

Zulema Muricy: Tia Selma já disse para você não dizer o seu nome! Será que não entende? *(muito irritada)* Nunca mais diga o seu nome!

Jovelina: (saindo) Mas essa mulher é surda!

CENA 4. ESCRITÓRIO DA NOVACAP.

Escriturário: Qual é mesmo o nome que você disse?

Jovelina: Jovelina.

Escriturário: Do quê?

Jovelina: Dos Santos.

Escriturário: É o mesmo nome do marido?

Jovelina: Já disse que é, sim, senhor.

Escriturário: Você disse?

Jovelina: Simão dos Santos. Aqui não é o escritório da Novacap? Me disseram que se aqui ninguém soubesse, ninguém mais podia saber.

Escriturário: Certo. Só um minutinho.

O Escriturário desaparece numa outra sala. Jovelina fica esperando, impaciente. Tempo. De vez em quando olha para a porta aberta por onde o homem desapareceu. Impaciente, resolve seguir o Escriturário. Entra na sala e se vê no meio de um monte de malas. Está perplexa. O Escriturário está no alto da pilha de malas, procurando.

Escriturário (do alto das malas): O Congresso ainda não está pronto.

Jovelina: Eu sei que não está pronto. Mas onde é que está o meu marido? Ninguém sabe nada em lugar nenhum?

Escriturário: Nós só ficamos com a mala. Tá aqui.

Jovelina: (recebendo a mala, perplexa e sem ação. Prefere não compreender. Silêncio. Abre a mala. Encontra uma carta no meio das coisas do marido. Abre o envelope, esperançosa, e pede para o escriturário ler).

Jovelina: O senhor pode ler pra mim?

O escriturário pega a carta e lê, do alto da pilha de malas. É uma carta padrão do presidente, enviada aos que lhe escreviam pedindo emprego na construção da capital.

Escriturário: (lê) “Brasileiro, graças a cidadãos como você, o país nunca mais será o mesmo. O Brasil não poderia concretizar esta empreitada sem o seu esforço, o seu sacrifício, a sua fibra e as suas mãos. Vamos rasgar esta selva com estradas de São Paulo até o Acre. Vamos dobrar a natureza informe pelas formas da modernidade, do progresso e do desenvolvimento. O Brasil precisa de você. O futuro o espera. Brasília o espera. Assinado Juscelino Kubitschek, Presidente da República.”

CENA 5. RUAS DA CIDADE LIVRE.

Jovelina vê uma aglomeração diante de um ônibus. As malas estão sendo colocadas num bagageiro no teto, do lado de fora..

Jovelina: (ao motorista que embarca os passageiros) Pra onde vai esse ônibus?

Motorista: (apontando para a frente do ônibus, no alto, acima do pára-brisa, onde se lê “Expresso Planalto” e o destino: “São Paulo”) Não sabe ler?

Jovelina: (hesita) Quanto custa o bilhete?

Motorista: Até São Paulo?

Jovelina: Até onde o dinheiro der.

Motorista: Quanto você tem?

Jovelina mostra o que tem, estende o dinheiro. O Motorista vacila, pega as notas. Ela vai embarcar. Um Homem de chapéu está na fila, entre os outros passageiros que embarcam no ônibus. Ele tenta ajudá-la com a mala, tenta pegar a mala para acomodá-la no bagageiro em cima do ônibus. Jovelina não deixa.

Jovelina: A mala vai comigo.

O Homem de chapéu ajuda Jovelina a subir no ônibus.

Homem de chapéu: Isso aqui não é lugar pra moça. *(estende a mão, se apresentando)* Galego. *(silêncio, Jovelina não o cumprimenta, entra no ônibus e descobre que o único lugar que sobrou é ao lado dele. Quando os dois se sentam)* Está indo pra onde? *(silêncio)* A moça não tem nome?

Jovelina: *(olha para ele, hesita)* Vanda.

O ônibus dá a partida. Jovelina abre a mala e examina as roupas do marido desaparecido. No banco da frente, um candango está contando uma história para o filho.

Pai: Deus lhe deu uma missão. Mandou ele avisar aos ímpios que Deus tinha decidido destruir a cidade. Mas ele fugiu de Deus. Pegou um navio pra bem longe, pra Espanha, onde Deus não pudesse encontrar ele.

Filho: E a Espanha é longe?

Pai: Muito. Mas Deus encontrou ele assim mesmo.

Galego: *(se intrometendo)* Deus é foda!

Pai: *(como se não tivesse ouvido o comentário do homem de chapéu)* Deus soprou um vento muito forte e levantou o mar. Quando o navio ia afundar, o fugitivo chamou os marinheiros e disse que o problema era entre ele e o Deus dele. E que eles não tinham nada a ver com a história. Então, ele disse assim: “Tomai-me e lançai-me ao mar e o mar se acalmará”.

Filho: E daí?

Pai: Jogaram ele no mar e a tempestade passou.

Filho: E ele não se afogou?

Pai: Afogou nada! Foi engolido por uma baleia. Passou três dias e três noites na barriga da baleia. Até se arrepender. E aí Deus fez a baleia vomitar o homem na praia.

Filho: Como era o nome dele?

Galego: (antes que o pai possa responder) Jonas.

Do fundo do ônibus, alguns passageiros gritam: A Cidade Livre está pegando fogo! A Cidade Provisória está em chamas! Todos no ônibus se viram para trás, para a cidade que acabaram de deixar.

CENA 6. VIGÍLIA DE PÁSCOA. BRASILÂNDIA.

A Evangelista está contando o dinheiro, que guarda numa gaveta, constrangida, assim que percebe que o foco está de volta sobre ela.

Evangelista: Ele recebeu o nome de Jonas. Ele escreveu que voltava na Páscoa. Foi embora há dezessete anos, no mesmo dia em que o Pastor caiu bem aqui, crivado de balas. Há dezessete anos eu selei o destino deste lugar. O que eu fiz não tem castigo. Não é para assustá-los, não, mas tudo em que eu toco morre. Foi ele que disse isso. E eu vou repetir até entender. Todo o lixo da Terra vai sempre acabar aqui, do meu lado. Acordei para espalhar o mal, achando que faço o bem. A não ser que ainda esteja dormindo. Jesus não podia ter feito pior revelação. A não ser que também esteja dormindo. É essa a minha crença. E a minha esperança. Estou sonhando. Mas Jesus também está. Tem coisas de que é melhor não acordar.

Um homem (o Dono dos Cães) surge no fundo da igreja. Fica parado. A Evangelista interrompe o que estava dizendo. Olha para o fundo. Os dois se entreolham em silêncio. A Evangelista, nervosa, continua: Jesus deve estar tendo um pesadelo! Muita gente fala da Vanda mas não teria reconhecido ela na rua. Eu mesma nunca a vi, mas imaginei. Tem gente que não acredita, mas eu sei que ela existiu. E que estava viva quando a guerra começou.

CENA 7. BRASILÂNDIA. CASA DE VANDA. DÉCADA DE 1980.

Vanda (Jovelina), nervosa, olha pela janela. Se afasta. Não se contém. Grita por Jonas. Não aparece ninguém. Vai até a porta e pergunta, assustada: Quem está aí? Jonas está escondido atrás da porta. É um rapaz de vinte e poucos anos.

Vanda: (nervosa) O cerco está apertando. Onde você estava? (Jonas não responde) Tem uma coisa estranha lá fora. Tem um homem na esquina com a camisa cobrindo a cabeça, segurando uma mulher por trás, como se ela fosse um boneco.

Jonas: (vai até a janela) Não tem ninguém.

Vanda: Não é possível! (*vai até a janela. olha*) Foram embora. Na semana passada, foi a mesma coisa. Ficaram uma hora parados, cada um num lugar. Não eram só dois. Eram vários, espalhados. Não falavam com ninguém e também não faziam nada. Parados. Mesmo debaixo de chuva. Continuaram parados, como se não estivesse chovendo, e depois foram embora. Na mesma hora. Igualzinho.

Jonas: Tem um pessoal de teatro fazendo um trabalho no bairro.

Vanda: (*impaciente*) Não é pessoal de teatro coisa nenhuma! O cerco está apertando. Tem gente me vigiando. Tem gente olhando pra mim. Faz um favor pra sua mãe. Vai chamar o Gérson. Ele acabou de sair daqui.

Jonas: O Gérson tá fora desde ontem. Foi buscar uma encomenda no interior.

Vanda: (*fica petrificada*) Que encomenda?! Eu falei com ele agora mesmo, estava aqui. Entrou e saiu sem dizer nada. (*silêncio, Vanda intui, fica desesperada*) A gente tá sozinho. Me ouve, meu filho. Eu sabia que essa hora ia chegar.. Não dá pra confiar em mais ninguém. Você sabe como é a sua irmã. Não dá pra contar com a Helienay. O pai dela deixou esse negócio. E foi o que salvou a gente. Você não sabe como eu cheguei aqui em Brasilândia, há mais de vinte anos, com você na barriga? O Galego deixou isso pra gente. Eu sei o que você achava dele, mas tem que dar graças a Deus. Foi ele que te deu o nome. Jonas, cada um tem um caminho. Já faz um ano que o Galego morreu. E eu segurei a barra. Eu te esperei, meu filho. Agora, você não tem escolha. Você tem que me ajudar. Você não vai me trair, não é, Jonas?

Jonas: (*horrorizado com a loucura da mãe*) Eu não sou um traidor. (*sem que Jovelina o ouça*) Eu não estou mentindo.

Jovelina: (*enquanto Jonas repete baixo, sem que ela perceba: Eu não estou mentindo*) Chama o Edimilson. Qualquer um dos rapazes. Vai ver se alguém sabe onde está o Gérson e volta aqui pra me dizer. (*silêncio*) É urgente! Vai ver se alguém sabe se ele está vivo.

Jonas: (*espantado, achando que a mãe enlouqueceu*) Que é que a senhora tá dizendo?

Vanda: O cerco tá se fechando. Abre os olhos, Jonas. Você não tá vendo? Apagaram o Gérson! Foi o fantasma dele que passou por aqui faz menos de uma hora.

CENA 8. BRASILÂNDIA. BAR.

Chove a cântaros. Lixo por toda parte. Jonas chega todo molhado a um bar. Edimilson está conversando com um estranho (Dono dos Cães, é o mesmo homem que entrou na última vigília, para surpresa da Evangelista). Edimilson fica atrapalhado ao ver Jonas.

Edimilson: (saindo, nervoso) Tô com um serviço aí pra resolver. Já tava de saída (sai)

Jonas: Você não pode se distrair. O mundo tá cheio de traidor. Não dá pra descansar. (ao Dono dos Cães) Você aí! Tô falando com você. Nunca te vi por aqui. Você não é do bairro. (o Dono dos Cães não responde) É polícia?

Dono dos Cães: Que que você acha?

Jonas: O Edimilson não é ninguém. Não sabe de nada.

Dono dos Cães: E quem é que sabe?

Entra Helienay. Pega Jonas por trás.

Jonas: Que que cê tá fazendo aqui?

Helienay: Me perdi.

Jonas: Volta pra casa!

Helienay: Sem mapa?

Jonas: Volta já pra casa!

Helienay: Perdi o mapa. Não vou achar o caminho.

Jonas: Eu já disse, Helienay, vai já pra casa! (pega uma caneta e rabisca um mapa rápido no braço de Helienay) A gente tá aqui. Pronto. Agora, volta pra casa!

Helienay olha para o próprio braço e sai, contrariada. Mal percebe o Dono dos Cães.

Dono dos Cães: Namoradinha?

Jonas: (irritado) Tu é da polícia?

O Dono dos Cães sorri de novo. Não responde. De repente, põe a mão nos ouvidos, como se estivesse com uma dor aguda. Disfarça. Não quer que os outros percebam, se sente exposto, vulnerável.

Dono dos Cães: (baixo) Tem algum cachorro aqui?

Jonas: (achando que é ofensa) Como é que é?

Dono dos Cães: (irritado com a própria fraqueza) Será que ninguém tá ouvindo? Me diz! Tem algum cachorro aqui, porra?!

Jonas: (sem entender) Não tem cachorro nenhum.

Dono dos Cães: (silêncio, tentando se controlar) De vez em quando eu ouço uns latidos, quando ninguém mais tá ouvindo. Detesto os animais.

Jonas: Tem um negócio que também fica martelando a minha cabeça: o que é que um polícia de outro bairro anda fazendo por aqui? O delegado tá sabendo?

Dono dos Cães: (de repente, o sangue sobe à cabeça) Sabendo do que, meu amigo?

Jonas: Que tem guardinha fazendo negócio na hora do serviço, e ainda por cima em outro bairro, invadindo a área dos colegas.

Dono dos Cães: (avança para cima de Jonas) Cuidado onde você se mete, rapaz!

Jonas: Você é que tem que se cuidar. Este lugar já tem dono.

Dono dos Cães: (de repente, interessado no que acabou de ouvir, se contém) Você também acredita em fantasma?

Jonas: (sem entender) Do que é que cê tá falando?

Dono dos Cães: Se ninguém diz o nome dela, é porque essa mulher não existe.

Jonas: Que mulher?

Dono dos Cães: (para o homem do bar) Não é uma mulher que controla o tráfico por aqui? *(a Jonas)* Isso aí, pra mim, é credence popular, não tem mulher nenhuma. Porque, se ela tivesse coragem, já tinha aparecido. Se ela existe mesmo, então me faz o mapa de onde ela mora. Ouvi dizer que ela está rodeada de traíra. Que está sozinha.

Jonas: Filho da puta!

Dono dos Cães: Você não se enxerga, rapaz? Já se olhou no espelho? A gente é mais parecido do que você imagina. Olha bem no espelho, com os seus próprios olhos.

CENA 9. BRASILÂNDIA. CASA DE VANDA.

Hélienay tentando desenhar mapas. Desenha, rabisca, rasga e amassa os papéis. Entra Jonas. Está perturbado.

Hélienay: (atrapalhada) A gente tem que sair daqui. Você já me explicou. Mas eu esqueci. Você disse que ia me ajudar. Não sei onde eu meti o mapa. Preciso de um mapa pra ir embora. A gente nunca vai sair daqui sem mapa. *(silêncio)* Você trouxe? *(silêncio)* Você disse que ia trazer. *(silêncio, percebendo que Jonas está estranho)* Que foi? *(silêncio, Jonas vai até um espelho, Hélienay continua tentando desenhar um mapa)* Não sei onde eu meti o mapa. *(para si mesma)* Por que é mesmo que a gente tinha que sair daqui?

Jonas: (diante do espelho) Por que é que uma pessoa não aparece nunca? Por que é que ninguém vê uma pessoa?

Helielay: (pensa) De medo. *(pensando na mãe. Má)* Só pode ser. Ela não aparece de medo.

Jonas: E eu? Você tá me vendo? Diz que está me vendo!

Helielay: (evita olhar para Jonas) Como é que a gente vai sair daqui sem o mapa?

Helielay: (começa a tirar a roupa) Desenha um mapa em mim. *(Jonas está perplexo, diante do espelho)* Assim eu não me perco. Vem. Desenha um mapa em mim.

Jonas olha para ela, hesita. Quer tocá-la. Mal se contém. Silêncio. Aproxima-se da irmã. Os dois se entreolham. Tempo. Ouve-se a voz de Vanda.

Vanda: (chamando) Jonas! *(entra no quarto, está aflita, dá de cara com a cena. Pára. Tempo. A Helielay)* Que é que você ainda não roubou nessa casa? Que é que você ainda não quebrou? *(Avança na direção da filha)* Vai! Me diz!

Helielay: (desafia a mãe, como se a xingasse) Bate, Jovelina!

Vanda: (pára por um instante, petrificada por ter sido chamada de Jovelina, tenta conter o medo, avança de novo contra Helielay) Cala essa boca! Nunca mais diga esse nome!

Helielay sai.

Vanda: (tentando se recompor) Pra onde eu olho, só vejo corpos. *(a Jonas, louca)* Acharam o corpo do Gérson na Cantareira. Só pode ser provocação. Eles não sabem que a mata é meu território?

Jonas: É a guerra, é a guerra.

CENAS 10 E 11, EM ALTERNÂNCIA. RUAS DE BRASILÂNDIA.

A Evangelista está voltando para casa, chuva. É um vulto no meio da noite. Ouve alguma coisa num canto escuro. Pára.

Evangelista: (amedrontada) Quem está aí? *(silêncio)* Tem alguém aí?

Jonas: (murmúrio fora do campo de visão, agressivo) A gente tá sozinho. É a guerra!

Evangelista: O quê? O que foi que você disse? *(silêncio, percebe alguma coisa se mexendo no meio do lixo. Num primeiro instante, fica com medo, hesita)* Não ouvi. *(percebe um corpo, se aproxima e o socorre, ainda com medo)* Qual é o seu nome? *(silêncio)* Onde você mora? *(silêncio)* Eu não consigo te ver. *(se aproxima)* Você está imundo. É quase só um corpo. Você

está com febre. Não pode ficar na chuva. (*vê a arma na cintura de Jonas, ajuda-o a se levantar*)
Vem comigo. Segura em mim. Vou levar você daqui. Vou levar você pra igreja.

Um quartinho nos fundos da igreja. Ela entra, carregando Jonas, e o deita num colchão. Ele está semiconsciente. Ela aproveita para tirar a arma da cintura dele e guardá-la numa gaveta. A partir daqui, tem início a CENA 11, paralela, na margem oposta do rio, em que Helienay vaga, perdida, bêbada e drogada, pelas ruas de Brasilândia, longe, no meio do lixo, ao mesmo tempo em que dois policiais fazem a ronda noturna. Um deles é o Dono dos Cães.

Dono dos Cães: (ao outro) Tanto faz se o meu cão morre. Porque o outro também é meu. Sou dono de todos os cães. Só que ninguém sabe. Nenhum dos que freqüentam a rinha. E eu aposto nos dois. Ninguém desconfia. Tenho os meus homens. Tanto faz qual dos cachorros vai morrer, com a condição de que um morra. Os dois são meus. O dinheiro volta pra mim. O que importa é que eles se matem. Detesto os animais.

Helienay perdida, destrambelhada, no meio do lixo. Os policiais a vêem.

Dono dos Cães: (ao outro, apontando para Helienay) Olha lá. É nóia.

Os dois: (a Helienay) Polícia!

Ela tenta escapar. Os dois a rendem. Ela se debate. Eles a imobilizam. Ela reconhece o Dono dos Cães, vira o rosto.

Dono dos Cães: (também a reconhece, segura o rosto dela) Tá perdida de novo? O que que cê tá fazendo a essa hora tão longe de casa? (silêncio)

Outro policial: Você conhece?

Dono dos Cães: (ao outro) Pode deixar que eu cuido dela.

O policial sorri para o Dono dos Cães, como se tivessem um código entre eles, e sai.

Nos fundos da igreja, Jonas deitado no colchão e a Evangelista de pé, num canto, a observá-lo, contando dinheiro.

Jonas: (de repente, delirando, sem ver nada) Está me vendo?

Evangelista: (guarda o dinheiro nos bolsos, debruça-se sobre Jonas, tentando acalmá-lo, hesita) Você está comigo.

Jonas: Helienay?

A Evangelista não entende, não sabe o que responder.

Jonas: Diz que está me vendo.

Evangelista: (hesita, constrangida) Eu estou te vendo.

Jonas: Ainda não estou com medo. Vou fazer um mapa em você.

A Evangelista tenta acalmá-lo. Ele se debate e a beija na boca. Ela se surpreende, tenta resistir mas logo se entrega. Depois, se levanta, limpa a boca com a mão. Deixa-o caído na cama. Está perturbada. Silêncio.

Voz do Pastor: Evangelista?

Ela se vira, assustada.

Voz do Pastor: Está sozinha?

Evangelista: Sempre com o Senhor.

Voz do Pastor: Quem é que está aí, Evangelista?

Evangelista: Jesus, Pastor. Jesus e eu.

Voz do Pastor: Quem é esse na sua cama?

Evangelista: Ninguém, Pastor. *(silêncio, tempo)* Estava na rua. Eu o socorri.

Voz do Pastor: Um novo obreiro?

Evangelista: (aflita) Não.

Voz do Pastor: Como não? Vai trabalhar para a igreja, como todos os outros.

Evangelista: Não. Esse, não. Ele não está pronto. É só um menino.

Voz do Pastor: É um homem, Evangelista. Assim que acordar, vai trabalhar para a igreja.

Evangelista: (implorando) Não, esse é meu. Por favor. Só esse. Fui eu que tirei ele da rua.

Voz do Pastor: Assim que ele acordar.

Evangelista: Ele não vai acordar. Não vai acordar.

Jonas volta a si, não sabe onde está, tenta se levantar, não consegue. A Evangelista o acalma.

Evangelista: Você dormiu dois dias. Eu achei você na rua. Você perguntou se eu estava te vendo.

(Jonas tenta se levantar, ela tenta dissuadi-lo) Você não tem pra onde ir. Não tem como sair daqui. Jesus está em toda parte. Jesus é o Senhor do Brasil.

Do outro lado, nas ruas de Brasilândia.

Dono dos Cães: (segurando Heliénay) Saiu sem mapa outra vez? *(silêncio)* Deixou o irmão em casa?*(silêncio)* Sabe que o filho da puta tentou me foder? Fez uma denúncia anônima. Disse que eu estava me intrometendo nos negócios do delegado lá do seu bairro. Filho da puta! Dá pra acreditar?! *(silêncio)* Perdeu a língua também? *(ela vira o rosto de novo, tenta se soltar, ele a*

segura com mais força) O babaca do seu irmão achou que podia mexer comigo! Onde é que ele anda?

Hélienay: Não aparece faz mais de uma semana.

Dono dos Cães: Todo dedo-duro é cagão.

Hélienay: *(se debate)* Cagão é você, filho da puta!

Dono dos Cães: *(segurando com mais força)* Cala a boca!

Hélienay: Não quer foder o meu irmão? Fode comigo no lugar dele.

Dono dos Cães: *(perplexo)* Você é louca?

Hélienay: *(provocativa)* Não tem coragem?

Dono dos Cães: *(desconfiado, olha para os lados)* Como é que você veio parar aqui?

Hélienay: Tá com medo?

De repente, o Dono dos Cães abaixa a cabeça e põe a mão no ouvido, como se sentisse dor (ouve o latido dos cães). Silêncio.

Hélienay: Que foi? *(silêncio)* Tá com medo que o meu irmão apareça? Vai, me fode se for homem!

O Dono dos Cães tira as mãos dos ouvidos, segura Hélienay com força.

Dono dos Cães: Guarda bem isso: Só tenho medo do que eu vejo.

Hélienay: *(para a platéia, louca)* Olha eu aqui, Jonas! Olha eu aqui, mãe! Olha aqui sua filha fodida por um polícia qualquer! Ninguém vai aparecer? Olha eu aqui, pra quem quiser me ver, pra quem quiser me ouvir! *(ao Dono dos Cães)* Me fode! Me mata! Mata ela! *(o Dono dos Cães observa Hélienay, perplexo)* Mata ela! Fode a minha mãe também! Mata a minha mãe também! *(o Dono dos Cães larga Hélienay e se afasta, entre horrorizado e fascinado).*

No quartinho atrás da igreja, a Evangelista serve um prato de comida a Jonas.

Evangelista: O pastor esteve aqui na noite passada. Deixou essas roupas novas pra você.

(ela começa a vestir Jonas, indica um livro em cima da mesa) Deixou a Bíblia também. *(Depois de vesti-lo, ela abre a Bíblia na frente dos olhos dele. Jonas desvia o rosto, ela deixa a Bíblia na mesa, canta)* Dai-me teus olhos, Senhor/ Para eu poder te ver, Senhor/ Dai-me teus ouvidos, Senhor/ Para eu poder te ouvir, Senhor. *Repete sempre o mesmo refrão. Sai. Jonas hesita em pegar a Bíblia.*

CENA 12. VIGÍLIA DE PÁSCOA. IGREJA. BRASILÂNDIA.

Evangelista: (diante da platéia) Vocês querem saber o que é preciso pra converter uma pessoa? Dois anos. Os homens correm muito menos o risco de duvidar do que o de crer. No fundo, todo mundo quer acreditar. Todos vocês. E basta eu ficar atenta às oportunidades. Quando não acreditam em mais nada. Nem no amor, nem na família, nem no trabalho, nem na lei. Eu estou aqui. A conversão vem calar o medo. Basta dizer a cada um de vocês que são diferentes dos outros, que têm o dom, o dom de ver, que são especiais, e na mesma hora começam a acreditar. O pastor me disse: dois anos. Em dois anos, Jonas era fiel como Jesus.

CENA 13. CASA DE JONAS. DOIS ANOS DEPOIS.

Jonas e sua mulher crente à mesa, na hora do jantar, em silêncio e de cabeça baixa, como se estivessem rezando. Uma criança pequena dorme na sala. Uma outra chora no quarto. Há uma Bíblia de um lado da mesa (a mesma, no mesmo lugar da cena anterior). Jonas está com a mão sobre ela. Sempre que a mulher tenta tocar a mão de Jonas, ele a retira. Batidas à porta. A mulher olha para Jonas. Ele não se mexe. Continuam em silêncio. Mais batidas. Os dois se entreolham. Jonas abaixa os olhos, começa a comer, indiferente. A mulher faz menção de ir ver quem é. Ele a impede, segura sua mão pela primeira vez. Mais batidas.

Heliénay: Jonas, sou eu. Abre a porta.

Os dois se entreolham e finalmente Jonas não a retém. Ela vai atender, abre a porta. Heliénay entra. Deve estar com alguns hematomas pelo corpo. Tenta manter a compostura.

Heliénay: Vim buscar o mapa que você me prometeu faz dois anos. (silêncio) Mudei. Agora eu tenho marido. Também estou casada. Não me perco mais. (silêncio, ela consegue se controlar cada vez menos, com despeito) É essa a mulher que te arrumaram na igreja? (silêncio, choro de criança ao fundo, olha ao redor) Pra que as crianças? Se você largar dessa vida, eu largo o policial e volto pra casa com você. (silêncio, tentando convencê-lo) Todo louco varrido alguma hora acredita que é Jesus. Lembra do Roberto, Jonas? Pegou um ônibus na Sexta-feira da Paixão e foi até uma igreja onde ninguém conhecia ele. Na hora em que o pastor ia começar o exorcismo, ele se levantou e disse que ele é que era Jesus. Pra quem quisesse ouvir. Bateram nele até ele morrer. Enquanto o pastor gritava que ele era o demônio. Como fizeram com Jesus.

Jonas se levanta e, sempre em silêncio, indica à irmã a porta da rua.

Helienay: (tentando remediar) Eu sei. Jesus foi na cruz. Volta pra casa. Se você voltar, eu também volto. Você prometeu que ia fazer um mapa. *(silêncio, perde o controle diante da impassibilidade de Jonas)* Que que é isso, Jonas? Que mulher é essa? Você tem que me fazer um mapa! Volta comigo. Jesus foi na cruz! *(sai)*

CENAS 14 E 15, PARALELAS E SIMULTÂNEAS. BARRACO EM CHAMAS. CASA DE VANDA.

Vanda cercada de armas amontoadas pelos quatro cantos. A casa se transformou numa verdadeira barricada. Entra Edimilson.

Vanda: Edmilson, tem gente aí com você? E as armas? Cadê as armas?

Edimilson: (constrangido) Eles não querem mais fazer negócio.

Vanda: Como é que não querem fazer negócio? Não tem mais segurança pra nada, em lugar nenhum, não dá pra gente sair de casa, não dá pra viver nesse país! Como é que eu vou ficar aqui sem segurança?

Edimilson: A senhora não quis a proteção de quem podia dar.

Vanda: Eu já tenho o meu acerto com a polícia.

Edimilson: Tem sangue novo nas quebradas. Estão dizendo que a senhora não existe.

Vanda: (silêncio, perplexa, louca de raiva) Como, não existo?! Eu toco isso tudo sozinha!

Edimilson: Nunca viram a senhora. Começaram a desconfiar. Só acreditam vendo. *(silêncio)* Ninguém nunca viu a senhora. Não querem mais fazer negócio. Não tem jeito. A senhora tem que provar que existe.

Vanda pega duas armas. Sai, resignada, seguida de Edimilson.

Ouvem-se os tiros. Deduz-se que Vanda é morta numa emboscada, assim que sai de casa, enquanto o barraco de Jonas pega fogo ao longe.

CENA 16. IGREJA. BRASILÂNDIA.

O Dono dos Cães entra na igreja. Ouvem-se latidos de cães enfurecidos, que se atiram contra uma grade. A Evangelista está na sombra, escondida, contando dinheiro. Ele não a vê.

Dono dos Cães: Aparece, Pastor! Não tenho medo do que eu não vejo. O senhor sabe o que eu vim buscar. Não vai querer perder a sua igreja depois de ter sujado a mão na obra, ou vai? E o nosso trato? Quero ver o filho da Vanda encaminhado pra Jesus. Por enquanto, todo mundo ainda

acredita que ela morreu num acerto de contas. Mas e se um dia ele descobre que a ordem pra matar a mãe partiu de dentro de casa? Que a irmã se casou com um Judas? Que fui eu que declarei a guerra? Que fui eu que mandei matar a mulher e os filhos, que mandei queimar o barraco dele, pra ver se ele aparecia? O senhor queria a Vanda fora da jogada. Eu fiz o serviço. O senhor sai limpo. Eu não. O senhor sabe por que me chamam de Dono dos Cães? Antes, aonde quer que eu fosse, o latido dos cães ia comigo. Mesmo se não tivesse nenhum cão à vista. E é por isso que agora eu me cerco deles. Pelo menos tenho certeza de que existem. Eu não vou ouvir os latidos sozinho. Todo mundo vai ter que ouvir comigo. *(tempo, latidos)* Me entrega o Jonas. O senhor vai ter uma igreja em cada esquina, como o senhor queria. Agora é tudo da Helienay. E o que é dela é meu também. Mas não vou me arriscar. A morte dele é a minha garantia. Com o Jonas morto, não sobra ninguém pra vingar a Vanda. *(silêncio, irritado)* Nós estamos cercados. É melhor abrir os olhos, Pastor. *(ouvem-se latidos de cães, que se atiram contra uma grade)* E a fome dos cães, quem é que mata? *(tempo, latido de cães)* Onde está a porra do Jonas?! *(silêncio, saindo da igreja, furioso)* Vou botar um cão atrás do senhor. Vinte e quatro horas por dia. O senhor vai ouvir o latido. Um cão que o siga até o inferno. No caso de o senhor já ter mandado o Jonas pra lá.

CENA 17. CATIVEIRO. BRASILÂNDIA.

Jonas está vendado, amordaçado e amarrado a uma cadeira. Entra a Evangelista. Ela liga o gravador, se aproxima de Jonas e o limpa com um pano.

Voz do Pastor (no gravador): Fui eu que mandei te prender. *(Jonas tenta se libertar)* Achei que, se eu te escondesse, você ainda tinha alguma chance, eles iam te deixar vivo. O que você vai ouvir é duro. Mas você está com Jesus. Vai agüentar. Você negou a mãe, e Jesus compreendeu. E, por isso, se salvou. Sua mãe foi vítima de uma emboscada. Ela escolheu o caminho do diabo, do tráfico. Há dois anos você veio procurar a salvação. Você era o herdeiro natural da sua mãe. Mas você preferiu se encontrar com Jesus. Você esqueceu a sua irmã. Nós te demos uma mulher decente. Você teve um menino e uma menina. Você tem uma missão, amado. Você está predestinado. Jesus me enviou para salvá-lo. Ore pela sua mulher e pelas duas crianças. Eles estão na Morada do Senhor. *(Jonas se debate, tenta se libertar, em vão; conforme Jonas vai ficando desesperado, a Evangelista também.)* A vingança é o maior pecado. Quem mandou matar sua mãe, sua mulher e seus filhos tem o seu sangue. Quem mandou matar sua família vem da sua

própria família. E te ama. *(hesita)* Você não vai acreditar se eu disser o nome da sua irmã. *(Jonas se debate, a Evangelista balança a cabeça, angustiada)* Agora, sua missão é sufocar a vingança em você. *(Jonas se debate)* Sinta o sangue de Jesus derramar sobre você. Você sente a presença de Jesus?! Mais alto! Mais Alto! Bata palmas ao Senhor. Não tenha vergonha! Mais alto! Mais alto! Deus te escolheu. Eu digo: Levanta-te e ergue o Templo de Deus! Eu digo: Levanta-te e ergue o Templo de Deus. *(Jonas tenta se levantar mas não consegue, está amarrado, insiste, sua situação é patética)* Amém! Diga Amém! Mais alto! Amém! Diga Amém! *(A Evangelista, no auge do desespero, tira do bolso a arma de Jonas que ela tinha guardado numa gaveta e atira no gravador, várias vezes, até silenciar a voz do Pastor. Jonas pára de se debater, assustado, sem entender. Silêncio. A Evangelista, perturbada com o que fez, escreve um bilhete e o põe dentro de um envelope, no colo de Jonas. Desamarra as mãos de Jonas. Desaparece. Jonas, sentindo as mãos livres, tira a venda dos olhos. Liberta-se da cadeira. Vê o envelope no colo e o abre. A Evangelista já não está em cena).*

Jonas (lê): Você vai se cansar e vai esquecer. Foge da vingança. Vai embora, para bem longe. Vai atrás de onde começa o fim do mundo. De onde você só poderá ver o fim do mundo. Onde já não dá para saber se é o fim ou o começo. Até onde termina este país. Até não se lembrar mais de quem foi. E lá você verá. **(Não tenho certeza do corte das duas primeiras falas)**

CENA 18. VIGÍLIA DE PÁSCOA.

Evangelista: Incendeia a nossa casa, Senhor! Incendeia a nossa roupa, Senhor! Porque somos brancos! *(olha para a platéia, se concentra)* Estou vendo um livramento! Tem uma pessoa precisando de ajuda, tem alguém aqui precisando pagar uma dívida. *(silêncio)* Ou não tem?*(silêncio, ninguém se mexe)* Estou vendo que essa pessoa tem um prêmio a receber. *(na mesma hora, as fiéis levantam as mãos, a Evangelista aponta para uma delas)* Confirma, senhor? *(baixo, para si mesma, decepcionada)* Não confirma. *(aponta para outra, mais ao fundo)* Confirma, Senhor? *(baixo)* Não confirma. *(balança a cabeça)* Não confirma. *(para mais outra)* Amém! Confirma, Senhor! *(decepcionada)* Não, não confirma. *(pega um envelope e um grão de milho)* Chegou a hora de cada um de vocês plantar uma sementinha em nome de Jesus. Cada um dá o que pode. Cada um deposita aquilo que gostaria de receber. Jesus é um cartão de crédito sem data de vencimento. Jesus é um cheque em branco. Nós fomos comprados pelo sangue do Senhor. Jesus é jóia. O resto é bijuteria. A gente colhe o que planta. Os envelopes estão lá atrás.

Eu vou esperar. Vou esperar. (*tira um maço de cartas do bolso e se senta*) Ele escreveu que voltava na Páscoa. Faz dezessete anos que estou esperando, desde a última carta. (*abre uma carta, lê*) “Pastor, de igreja em igreja, sigo procurando a visão que o senhor me prometeu. Até onde for possível, enquanto houver igrejas...”

CENA 19. PERCURSO DE JONAS. ANOS 80.

Jonas: Paulínia, Jaguariúna, Araras, Borracharia Dois Irmãos, Leme, Pirassununga, Atacadista América, Cravinhos, Motel Happy End, Ribeirão Preto, Jardinópolis, Orlandia, São Joaquim da Barra, Guará, Ituverava, Igarapava, Supermercado Paraíso, Delta, Uberaba, Nova Índia, Uberlândia, Araguari, Catalão, Cristalina, Val Paraíso de Goiás, Brasília, Taguatinga, Plenário Ulisses Guimarães, Dragões da Independência, Salão Azul, Túnel do Tempo, Panteão da Pátria, Brazlândia, Núcleo Bandeirante, Picadinho do Fred, Moema Leão, Ceilândia, Museu da Idade do Homem, Seu Adão Lopes, Seu Chiquinho, Pai Seta Branca, Rodas da Lua, Alexânia, Anápolis, Goiânia, Guapo, Indiará, Acreúna, Santo Antônio da Barra, Rio Verde, Jataí, Serranópolis, Sítio das Araras, Siriri, Cururu, Santa Rita do Araguaia, Alto Garças, Pedra Preta, Rondonópolis, Juscimeira, Jaciara, Cuiabá, Várzea Grande, Chapada dos Guimarães, Véu da Noiva, Mirante, Vila Bela da Santíssima Trindade, Canjinjin, Dona Memésia, Posto Sete, Rancho Correntes, Casa Mira Flores, Aparecida do Taboado, empresa de ônibus Irmãos Lameira, Godô, Seu Gogó de Pombo, Nossa Senhora do Livramento, Cáceres, Porto Esperidião, Pontes e Lacerda, Conquista do Oeste, Nova Lacerda, Comodoro, Vilhena, Marco Rondon, Pimenta Bueno, Cacoal, Presidente Médici, Ji-Paraná, Ouro Preto do Oeste, Jaru, Ariquemes, Jamari, Porto Velho, Jaci-Paraná, Rio Madeira, Cefluris, Sumaya, Madeira-Mamoré, Rio Vermelho, Abunã, Extrema de Rondônia, Acrelândia, Rio Branco, Capixaba, Boca do Acre, Rua da Goiabeira, Dr. Dada, Dona Adanta, Ivonete, Argentino moto táxi, zona Beco da Maringosa, Chá Chá de Anum, Arigó, Gislaine Salva Tierra, Seu Bibiano, Beirute, Denise Cosméticos, Play Time, Igreja Cristo do Aviamento, Materiais Sol Nascente, Supermercado Futuro, Creche Chapeuzinho Vermelho, Posto Miriam, Seringal Bom Destino, Resex Chico Mendes, Manejo, Varadouro, Estrada da Seringa, Seu Raimundo, Dona Raimunda, Wilson Pinheiro, Volta da Empresa, Cine Teatro Recreio, Igarapé Bahia, Rio Acre, Xapuri, Brasiléia, Cobija, Assis Brasil, Porto Acre, Ashaninka, Kashinauá, Dona Oceana, Pousada Las Palmeras, Bruxa Cíciana, Restaurante Kzar, Inãpari, Pacenã, Seu Osmarinho, Lennon, Las Poderosas, Forró da Cacilda, Seu Bézinho.

CENA 20. IGREJA DOS MORTOS.

Um Crente diante de um circo ou de um barracão de lona.

Crete: (a Jonas, que passa ao longe) Os escravos fugitivos fundaram esta cidade. Eram como as almas. Tinham que morar em algum lugar. Todo mundo sempre constrói uma cidade. Você está andando há quantos anos? As almas são peregrinas.

Jonas: De onde vem essa música?(não se ouve música nenhuma)

Crete: Que música? (silêncio) Não quer entrar? Alguém deve estar chamando. Tem morto na família? Entra. Eu te prometo os teus mortos.

Um homem celebra a cerimônia dos mortos.

Celebrante: Vamos invocar os momentos que passamos com aqueles que já não estão entre nós. (os mortos da peça, atores com as máscaras dos personagens que morreram até agora, começam a entrar no barco, ficam com a platéia). São almas penadas que aqui procuram falar com os seus. Aqui se sentem seguras. Não têm medo.

Jonas: (ao crente) A alma com quem eu quero falar morreu de medo.

Crete: Então deve estar aqui. Elas vêm aos bandos. Se sentem acolhidas. Entre. Elas vão rever você.

Jonas: Sou eu que ninguém quer ver. Vou espantar os mortos.

Celebrante: (enquanto Jonas fala com o crente) Juninho quer falar com Sônia. Manda dizer que passa bem. Está resfriado. Mas virá na semana que vem. Carlinhos chama Regina. Carlinhos chama Regina.

Jonas: Não são os meus mortos. (os mortos dele estão na platéia)

Crete: Feche os olhos.

Celebrante: Dulce não estabelece contato. Qual o nome dos filhos?

Crete: Feche bem os olhos! (Jonas fecha os olhos) Está vendo?

Celebrante: Os filhos não estabelecem contato. Não estão entre as almas peregrinas e abandonadas.

Jonas: É melhor que não me vejam. Se me virem aqui, não voltam nunca mais. Só os mortos podem me dizer quem matou eles. Mas esses não são os meus mortos (vai embora às pressas).

CENA 21. BRASÍLIA. ANOS 80.

Jonas parado diante do Congresso.

Velho vendedor de sombrinhas: (a Jonas) Também é pecuarista? (Jonas não responde) Quer comprar uma sombrinha? Tem certeza que está bem? Não diz nada? Se não veio protestar, então por que continua de pé diante do Congresso debaixo desse sol? Vai fazer mal. A marcha contra o sacrifício dos rebanhos já terminou faz mais de um hora. Não é pecuarista? Não quer mesmo uma sombrinha? Se não é pecuarista, é o quê? Daqui a pouco chegam os índios, depois vêm as viúvas pensionistas, os militares, os madeireiros, os padres, os desempregados, os comerciantes, as professoras primárias, os banqueiros endividados, os estudantes de teatro.

Jonas: De onde vem essa música?

Vendedor: Música? (tenta ouvir, não se ouve música nenhuma, se dá conta) Ah, isso? Você chama isso de música? Mas não é. Vem do vale depois daquela serra. Chamam de serra mas não é serra. Também não é vale. Uma mulher que não gostava do nome fundou uma religião do outro lado. Inventou um relevo. Disse que era serra. Disse que era vale. Eles repetiram. Agora todo mundo chama ela de Selma. Mas quando eu era menino, ainda se chamava Zulema. Zulema Muricy. E tinha horror do nome. Foi no tempo em que aqui ficava uma outra cidade. Que também tinha outro nome. Era onde morava quem tinha vindo pra construção. Enquanto uns constróem uma cidade, os outros inventam uma religião. Você devia ir ver com os próprios olhos.

CENA 22. TEMPLO DE TIA SELMA.

Uma mulher vestida de princesa medieval ou fada faz o controle na porta. É como uma festa à fantasia numa cidade do interior. Cada um está vestido de uma forma diferente (gladiador romano, faraó, fada, cavaleiro medieval etc.). Tudo é um pouco mambembe. Jonas está no final da fila.

Princesa: (a Jonas, quando chega sua vez) Qual vai ser o papel hoje? (olha uma lista na mão) Ainda tem inquisidor, imperador chinês, fada, cardeal e confidente. Em compensação, já não tem fantasia de penitente. Vai entender! Cada dia é uma coisa. Semana passada foi uma correria pra ver quem ficava com imperador chinês. Hoje, ninguém quer. Então, qual vai ser? (silêncio, tempo) Você tem que escolher um papel. (confidenciando, baixo) Se não tem nada pra dizer, pega Confidente. Confidente sai mais em conta, não precisa de fantasia. (silêncio, impaciente) Repete?

Confidente? Ótima escolha. Hoje é um ótimo dia para os confidentes. *(espera, impaciente com a falta de iniciativa de Jonas)* Pode ser barato mas tem que pagar assim mesmo!

Jonas olha para trás, para o resto da fila, sem graça, paga.

Princesa: (entregando um bilhete de entrada) Barra barra zero barra. Seja feliz.

Jonas entra.

Tia Selma: Barra barra zero barra. X barra barra barra.

Todos: Barra barra zero barra. X barra barra barra.

Tia Selma: Ai, Paloma, Paloma. Liberte das amarras do passado, abandone suas heranças ancestrais porque tudo é vida, tudo é luz. *(olha em volta)* Só tem penitente aqui hoje. Um confidente, por favor!

Todos: Um confidente! Um confidente!

Gladiador: (a Jonas) É com você! Foi o papel que você escolheu.

Jonas: Eu não escolhi.

Gladiador: Vai lá! Ela quer falar com você.

Jonas se aproxima de Tia Selma.

Tia Selma: (não parece satisfeita ao vê-lo, desconfiada) Seus olhos já passaram por aqui.

Jonas: Não, é a primeira vez.

Tia Selma: O confidente está mentindo!

Todos: O confidente está mentindo!

Gladiador: (confidenciando a Jonas, baixo) O confidente não fala, só escuta. É o seu papel. Não pode transgredir.

Tia Selma: O confidente falou.

Fiel 1: Ponham o confidente pra fora.

Fiel 2: Pagou como confidente e quer receber serviço de penitente.

Fiel 3: Sem-vergonha!

Todos: Ponham ele pra fora!

Jonas é escorraçado pelos fiéis.

CENA 23. BARCO. BRASILÉIA.

Jonas e o Barqueiro, agora um índio de shortinho e sandália havaiana, com uma garrafa plástica de álcool metida na cintura, atravessam o rio numa voadeira. Som de fanfarras ao longe. Sol a pino. Jonas está exausto, encharcado de suor, com o paletó na mão.

Jonas: (enxugando a testa) É sempre esse calor? Isso aqui parece o inferno.

Barqueiro: O nome é Brasiléia.

Jonas: De onde vem essa música?

Barqueiro: Do outro lado da fronteira. Antes, aqui ainda era Bolívia. Agora, a Bolívia fica depois do rio. O Brasil acaba no rio. A cidade muda de nome. Atravessou e já não é Brasiléia; é Cobija. É de lá que vem a música. Estão ensaiando pro aniversário da cidade.

Jonas: Tem igreja do outro lado?

Barqueiro: Você tá brincando? Nunca ouviu falar da Virgem de Copacabana? Se quiser, eu te levo até lá.

CENA 24. PLAZA POTOSI. COBIJA.

Som ensurdecador de fanfarras. Uma velha sentada num banco. Tem um pano encardido amarrado na cintura. Está de sutiã, com a barriga de fora. Está muito maquiada, desgrenhada, com rouge borrado nas bochechas, batom e as unhas pintadas de rosa e descascadas. Tem um anel enorme, feito de caco de vidro, amarrado ao dedo com fita durex. Tem as mãos deformadas pela lepra. É a rainha Mariana Helena Cristina. Ela desenha notas de dinheiro em pedaços de papel. Jonas surge, atormentado com a música ensurdecadora. Tampa os ouvidos com as mãos. Senta-se na outra ponta do banco. O Barqueiro o espera embaixo, no rio.

Rainha: (olha para Jonas e depois para um relógio falso ou quebrado, que traz pendurado no pescoço) Daqui a quarenta minutos. A música vai parar daqui a quarenta minutos. (Tempo. A música pára de repente. A Rainha fica satisfeita) Que foi que eu disse? (olha o relógio falso) Quarenta minutos cravados. Na horinha! Você veio pelo dinheiro, não é? (Jonas olha para ela, perplexo) Todos vêm pelo dinheiro. (Jonas não sabe o que dizer. Ela abre uma pasta) Aqui está o dinheiro. (mostra as notas que ela mesma faz) Todas as notas que eu mando pro reinado. Tem de trinta e um, de dezessete... Preciso fazer as de cinquenta. Essas ainda não estão prontas.

Jonas: (farto) Eu vim ver.

Rainha: Pois veio ao lugar certo. Daqui até o Império Incaico, pode ver onde acaba o mundo. Daqui, só se vê destruição. Vai ver o que ninguém mais pode ver. Onde tudo acaba. Sou do Tra.

Fica no Império Incaico. Temos que comprar uns chalézinhos para servir de aduana. Enquanto não tiver aduana, ninguém entra, ninguém sai. É por isso que eu não te levo até lá. É claro que eu entro e saio, porque afinal sou eu a rainha. É por isso que estou fazendo essas notas. Pra comprar os chalézinhos. Veja só (*mostra a nota*), de um lado, a efígie da rainha Mariana Helena Cristina. C'est moi. Não reconheceu? (*vira o verso da nota*) Do outro lado, é o Bolívar. Conhece? O império fica pra lá. Porque pro norte ficam os egípcios. Chegaram primeiro. Ficaram com o melhor pedaço. Egípcio é uma desgraça. Construíram até uma cidade, graças aos escravos, mas são uns relaxados. Agora só restam ruínas. Adoram se enterrar debaixo de pirâmide!

Jonas: (olhando para as notas) Eu preciso escolher um papel pra mim. Me disseram que eu tinha que escolher um papel.

Rainha: (esconde as notas) Mire-se em mim. Estudei em Portugal. Sou setelíngüe. Não sou boliviana, não. Vim de Berlim!

Jonas: Andei muito pra chegar aqui. Vim de igreja em igreja.

Rainha: Você que gosta tanto de santo, por que não abre a sua própria igreja? (*silêncio*) O que é que você quer ver que ainda não viu? (*silêncio, aponta para o lado*) Olha a igreja aí na sua frente! (*Jonas olha para o lado, para a suposta igreja*) Diz que quer ver mas não enxerga um palmo adiante do nariz. (*mudança de tom*) Todos os meus filhos estão no Brasil. Também não posso vê-los. Eles vivem de trem, de lá pra cá e daqui pra lá. Nunca param em lugar nenhum. O Império Incaico unificou a Bolívia ariana, o Brasil e a África. Tenho que atravessar o rio para ir e voltar do Tra, não é? Agora, que é perigoso é, porque um peixe grande mora no fundo. Você não sabia? Quando ele põe a cabeça pra fora da água, taí uma visão que eu não desejo nem pro pior dos meus inimigos.

Jonas: (se levanta) Vou atravessar o rio assim mesmo. Aqui já não é o Brasil. Vim até aqui e não vi nada.

Ele desce até o rio, onde o Barqueiro o espera. A Rainha o observa do alto.

Rainha: (se levanta e grita para Jonas) Agnóia, meu rei! Você esteve fora todos esses anos. Tentou tantas religiões. Chegou a hora de inventar a sua. Agnóia!

Jonas entra no barco. A Rainha o observa indo embora de barco pelo rio.

Rainha: Agnóia, agnóia.

CENA 25. RIO ACRE. BARCO.

Barqueiro: (notando que Jonas continua olhando para a Rainha, que acena de longe) Essa daí vivia no seringal Egito com os filhos pequenos. Um dia descobriram que ela tava com lepra. Vieram os médicos e levaram a mulher embora, à força. Nunca mais viu os filhos. Quando ficou curada, voltou para procurar as crianças, mas o seringal tinha acabado, tava abandonado, já não tinha ninguém. Era só ruína. Ninguém mais tira borracha. Ela não tinha pra onde ir. Voltou pra colônia dos leprosos e começou a dizer que era Rainha. Agora, deixam ela sair de dia. Já não faz mal a ninguém. Só volta à noite, pra dormir. *(muda de tom)* Tá querendo ver, não é? *(silêncio)* Veio até aqui pra ver. Eu posso te fazer ver. *(tira a garrafa de álcool da cintura, estende a garrafa para Jonas)* Toma o chá do cipó.

Jonas hesita, pega a garrafa e bebe. Tem visões. A voadeira dá voltas pelo rio, conduzida pelo Barqueiro. Jonas se desequilibra e cai dentro do barco. Tempo.

Barqueiro: (como se conversasse com alguém, Jonas está desacordado) A etnia a gente é que inventou. A língua também. *(pausa)* Mas não tô te dizendo que eu sou índio? *(pausa)* Prova? Quem me criou foi o índio manso que matou os meus pais. *(pausa)* Se o índio era manso? É claro que era. Porque são mansos é que matam os brabos, por ordem dos seringalistas. Meus pais eram índios brabos. *(pausa)* A etnia eu não sei. Não sobrou ninguém. Porque eram brabos. Os mansos mataram todo mundo na correria. *(pausa)* Eu? Tenho no braço a marca das iniciais do chefe da matança. *(pausa)* Manso, era manso, era branco filho de índio. *(pausa)* Não é prova? Da correria? Não tô dizendo que não sobrou ninguém? Nenhuma criança. Só eu. *(pausa)* Denúncia? A gente se reuniu, inventou uma etnia. Não basta?

Jonas acorda, como de um pesadelo. Está assustado.

Barqueiro: Então, o que foi que você viu? Viu a rainha da floresta? *(silêncio)* Viu a mãe da mata, viu? *(silêncio)* Viu o mapinguari podre? *(silêncio)* Viu o pé-de-ouriço? Ou viu a onça pé-de-boi? O que foi que você viu? *(silêncio)*

Jonas: (hesita) Vi o dia da minha morte. Eu vou morrer no dia em que aparecer um homem por aqui, perguntando pelo meu nome.

CENA 26. VIGÍLIA DE PÁSCOA. BRASILÂNDIA.

A Evangelista continua lendo as cartas de Jonas: “... Sigo procurando a visão que o senhor me prometeu. Sou um homem partido. O demônio ainda me faz desejar o pior para quem matou a minha família (hesita, triste) e guarda a parte mais calorosa do meu coração para Helienay”.

(acaba de ler, fecha o envelope, muda o tom) Todo mundo no bairro sabia dos dois. Jonas e Helienay. Ele escreveu que voltava na Páscoa. Um homem cego. Ainda deve achar que as duas crianças morreram no incêndio. Também sou uma mulher partida. Ninguém nunca soube o que eu fiz. Quando eu cheguei, já era tarde, mas ainda deu tempo de salvar o menino. Eu tirei ele das chamas e o entreguei a um orfanato do outro lado da cidade, onde ninguém podia saber de onde ele vinha. E há quarenta dias, dezessete anos depois, um rapaz, um homem feito, bateu à minha porta. Não precisou dizer nada. Eu logo vi. Só podia ser ele. Só podia ter vindo pra fazer a pergunta que só eu podia responder. *(Douglas, um rapaz de dezoito anos, surge no fundo da igreja)* Veio saber de onde vinha. É isso. No orfanato, devem ter mandado ele me procurar. Ele tinha só um ano quando eu salvei ele do incêndio. Podia ter salvado os dois. Mas quando eu cheguei já era tarde. Já não vi a recém-nascida no meio do fogo. Se ela estivesse viva, hoje teria dezessete anos.

CENA 27. MATA DA CANTAREIRA. PARALELA À CENA 26.

Patrícia, uma menina de dezessete anos, foge pela mata, no início perseguida por policiais e sirenes. Corre pelas margens ao longo do rio. Aos poucos, as sirenes cessam e os gritos dos bugios começam distantes e vão aumentando.

CENA 26. VIGÍLIA DE PÁSCOA. BRASILÂNDIA.

Evangelista: Foi Jesus que acordou e me enviou esse rapaz. E eu disse que o pai devia estar onde o Brasil acaba. Era só o que eu sabia da última carta. Eu pedi pra ele levar uma mensagem que me absolvesse. Durante dezessete anos, eu paguei pelo que o pastor disse e pelo que ele ocultou. Alguém tinha que dizer ao Jonas que ele não precisava fugir da vingança, que não foi a irmã quem deu a ordem pra matar a família. Ele tinha que voltar pra acabar com a guerra e com quem a espalhou.

Dono dos Cães: (se levanta da platéia, cínico) Mas o que é isso, Evangelista? Pode contar a história que quiser. Arrebanhar os seus seguidores entre os humildes e os cegos. Nós combinamos. Mas agora já chega. Já ouvi demais. Ninguém vai voltar de lugar nenhum. Não foi a cegueira que fez ele fugir. Foi a visão. Também quero dar o meu testemunho. Essa história não é sua. Como é que você conta uma história se não sabe o final?

Evangelista: (nervosa) A história está na minha cabeça.

Dono dos Cães: A história nunca é só o que a gente imagina. Eu vou te ajudar. Eu vou te dar a outra parte. A parte que falta. Quando me disseram há quarenta dias que o filho do Jonas estava vivo e tinha voltado pra procurar o pai, eu fiquei muito decepcionado. Os cachorros voltaram a latir só pra mim. Nós sempre trabalhamos juntos, não foi?, mesmo se você nunca quis assumir isso em público. E eu respeitei a sua vontade. Mas não venha agir por conta própria, nas minhas costas. A minha sorte, como diria o Pastor, é que Jesus é fiel. E se acordou, não foi só por você. Ele também me mandou um presente, que chegou uns dias depois do seu.

CENA 27. MATA DA CANTAREIRA, PRÓXIMO A BRASILÂNDIA.

Patrícia correndo pelas margens. Pula entre os corpos da desova jogados pelo caminho. Chega finalmente a uma clareira na mata onde há um amontoado de cadáveres. Está cercada pelos gritos lancinantes dos bugios no seu ritual de sedução e acasalamento. Os gritos ecoam dentro das entranhas da vegetação cerrada. É um som contínuo e aterrador, como um conjunto de almas penadas.

Patrícia: (olha em volta) Macacos de merda! Vão procriar na puta que os pariu! *(ri)* Quando é que eles podiam imaginar que a gente ia fugir pelo esgoto?! *(ri)* Mais um dia lá dentro e eu vinha boiando. Não sei nadar. Tava jurada de morte. Não podia vacilar. Ninguém pode vacilar. Não pode dormir. Ninguém vai poder dormir nunca. Enquanto tiver gente viva no mundo. Você fecha os olhos e tem sempre alguém acordado do seu lado. Não pode sobrar ninguém vivo. A gente só pode dormir com os mortos. *(está exausta, se senta entre os cadáveres, olha em volta)* É pra cá, pro meio da mata, que eu sempre vinha quando fugia da escola ou depois de apanhar da mãe que nem mãe é. Eu só não sabia que era aqui a minha casa. Agora eu sei. Eles continuam a jogar os corpos desse lado da mata. Eu gosto de ver os corpos, porque eles não me vêem, e eu posso dormir ao lado deles. Eu não posso dormir ao lado de mais ninguém se eu quiser continuar viva. Têm cheiro de infância. *(dá a mão para um dos cadáveres)*. Todos esses anos, eu voltei pra casa errada. Faz um mês que ela me disse, numa das visitas, que não era minha mãe e que não voltava mais lá. Quando eu contei pra ela que eles iam me matar. Só faltavam três meses pra eu sair. Levou dezessete anos para dizer que não era minha mãe. Se eu já não tinha mesmo pra onde ir, por que ia ficar esperando três meses? Ainda mais jurada de morte. De repente, fiquei com pressa. Faz um mês que eu planejo essa fuga.

Patrícia ouve um barulho, se esconde entre os mortos. Três cães (agem como homens normais, mas estão com máscaras de cães) se aproximam carregando um corpo. Ela se finge de morta.

Cão 3: (a propósito do morto que os outros dois estão carregando) E esse aí?

Cão 2: Não conheço.

Cão 1: Morava lá no Carumbé.

Jogam o corpo.

Cão 3: Ainda faltam quantos pra hoje?

Cão 2: Era o último.

Cão 3: Beleza.

Cão 1: Shh!

Cão 2: Que foi?

Cão 1: Tem uma coisa se mexendo ali.

Cão 3: Deu pra ver fantasma agora, gaúcho cagão?

Cão 2: Olha como tu fala com o meu irmão!

O Cão 1 se aproxima de Patrícia.

Cão 1: Ainda tá respirando.

Vai tocá-la. Patrícia se levanta e tenta sair correndo.

Cão 1: (tomando um susto) Puta que pariu!

Cão 2: Segura o morto!

Cão 3: (agarrando Patrícia) Não é morto. É uma menina! (Patrícia se debate, morde) Piranha!

Ela consegue fugir por uns metros, os cães a rendem, ela tenta resistir, como um bicho.

Cão 1: (apontando o revólver para Patrícia) Que que tu tá fazendo aqui? Vou dar cabo da tua raça.

Cão 2: (intercedendo) Pera aí. Pera aí. (pensa, observa; a Patrícia) Tu gosta de morto, é? (Patrícia não responde)

Cão 1: Tu tá louco, mano? Que que tu tá dizendo? Vamo apagar de uma vez a guria.

Cão 2: Pera aí. Calma. (ao Cão 1, em tom de ameaça) Tu quer continuar limpando bosta de morto-vivo? Por que se tu quiser, eu prefiro voltar pra Porto Alegre. (a Patrícia) Já senti que tu tem um carinho por morto. Tu gosta do cheiro, né? Acho que eu tenho um servicinho pra ti. Mas se preferir a gente te apaga agora mesmo e te deixa aí com os outros. Tu não gosta? Não custa nada. Pra gente, nem vai precisar carregar o corpo. Vamos, guria, vamos...

CENA 28. REDUTO DO DONO DOS CÃES. BRASILÂNDIA.

Hélienay está amarrada a uma cama apoiada na parede, na vertical. Está envelhecida, suja, gorda e deformada, vestida com trapos. Está drogada, louca. As linhas de um mapa estão rabiscadas e cortadas sobre o corpo dela. A ação da cena anterior acontece simultaneamente ao início desta cena.

Hélienay: (sobre o próprio corpo, louca) Essa é a estrada. Ele está viajando em mim. Enquanto eu estiver viva, ele vai continuar viajando. Foi ele que desenhou a estrada. Quando a gente ainda se conhecia. Eu sou a estrada. Ele me disse: “Deixa eu fazer um mapa em você. Deixa eu desaparecer em você”. Mas só eu ouvi.

Entra o Dono dos Cães.

Hélienay: Você me enganou. Quando a gente vai sair daqui?

Dono dos Cães: Quando a guerra acabar.

Hélienay: Há quantos anos já dura essa guerra?

Dono dos Cães: Dezessete.

Hélienay: (pensa) Dezessete. Não foi quando o Jonas sumiu?

Dono dos Cães: (dá um remédio a Hélienay, dá de comer a ela) Você sabia que o filho dele tava vivo?

Hélienay: O filho?

Dono dos Cães: (dá de comer a Hélienay) Douglas, não era esse o nome do menino? Douglas... Me disseram que apareceu outro dia, na igreja, querendo falar com a Evangelista.

Hélienay: (divaga) Faz tanto tempo. Já não lembro direito. O menino morreu no incêndio.

Dono dos Cães: Era o que eu também pensava.

Hélienay: (confusa) O menino morreu no incêndio.

Dono dos Cães: (desconfiado) Pedi pros cães arrumarem alguém pra cuidar de você.

Hélienay, confusa, murmura alguma coisa ininteligível para si mesma.

Dono dos Cães: Você ouviu? Vai vir alguém novo. Eles arrumaram alguém pra cuidar de você. Ninguém mais agüenta o seu cheiro. *(sai)*

Hélienay: (sozinha, pensando em voz alta) Eu não vou tomar banho. Eu não posso apagar o mapa. O Edimilson me disse que não deu pra salvar o menino. Foi só a menina que ele salvou.

Entra Patrícia com um balde, um pano de chão e produtos de limpeza. Patrícia fica imóvel diante da mulher amarrada. Aproxima-se. Passa o produto de limpeza no pano de chão e começa a limpar Helienay, que vira o rosto, está desconfiada e só não resiste mais porque está amarrada.

Patrícia: Me disseram que era pra limpar você.

Helienay: Só não apaga o mapa.

Silêncio.

Helienay: Como é que você se chama?

Patrícia: Patrícia.

Helienay: (*pensa*) Patrícia... Coincidência. Era o nome da filha do meu irmão.

Patrícia: (*impaciente*) O mundo tá cheio de Patrícia.

Helienay: Eu devo ter uma sobrinha chamada Patrícia.

Patrícia: Deve ter?

Helienay: Se ainda estiver viva. Deve estar com dezessete anos. (*divaga*) O Edimilson me garantiu que salvou ela do fogo.

Patrícia se faz de indiferente, mas fica interessada.

Helienay: Disse que entregou a menina pra uma cabeleireira do Damasceno.

Patrícia: (*pára por um instante; prossegue limpando Helienay, nervosa, desconversa*) Olha aqui, eu não tô interessada na sua história. Me disseram que era pra limpar você. Eu só quero dormir e comprar um carro.

Helienay: Ele me disse que era uma mulher gorda e feia, chamada Jacira. Gorda e feia... Jacira.

Silêncio. Patrícia joga o produto de limpeza em Helienay.

Helienay: (*nervosa*) Eu pedi pra você não apagar o mapa! Custa? Foi o Jonas que fez.

Patrícia: (*impaciente*) Quem?

Helienay: Ele me deixou aqui.

Patrícia: (*continua a limpar, nervosa, sem pensar no que diz*) E pra onde é que ele foi?

Helienay: Eu não sei. Pra onde o Brasil acaba. Eu só fiquei com o mapa.

Patrícia: (*limpa Helienay, contraditória, pergunta, automática, para não ter que ouvir*) E por que é que ele te deixou aqui desse jeito?

Helienay: (*louca*) Porque era meu irmão.

Patrícia: (*pára de limpar, hesita*) É o... pai da menina?

Hélienay: (divaga) Puseram fogo na casa. A mãe morreu no incêndio. O Edmilson disse que não deu pra salvar o menino.

Patrícia: (perturbada) Do que é que você tá falando? Que casa é essa?

Hélienay: A casa de onde o Edmilson tirou a menina.

Patrícia: Pára de mentir! Quem pôs fogo na casa?

Hélienay: O Dono dos Cães.

Patrícia: (nervosa) Quem é esse Dono dos Cães?

Hélienay: O homem que ficou comigo.

Patrícia: Onde é que ele tá?

Hélienay delira, sussurra, fala sozinha, diz coisas desconexas, incompreensíveis.

Patrícia: Onde é que ele tá, porra?

Hélienay não responde, continua no mundo da lua. Patrícia hesita, se aproxima com o pano de chão e sufoca a tia. Hélienay se debate um pouco, no início, e morre.

Patrícia: Sua filha da puta mentirosa! Vai pro lugar de onde você nunca devia ter saído. Entende isso como a tua salvação! Eu só quero dormir e comprar um carro.

CENA 29. DO LADO DE FORA DO REDUTO DOS CÃES.

O Dono dos Cães está ouvindo o que se passa no interior da casa, atrás da porta. Ouve passos que vêm do interior. Afasta-se da porta. Disfarça. Patrícia sai perturbada, nervosa. Dá de cara com o Dono dos Cães. Não sabe que é ele.

Dono dos Cães: Tudo bem?

Patrícia: (tentando se recompor) Tudo.

Dono dos Cães: Você é a menina nova, não é?

Patrícia: Me contrataram pra cuidar da mulher aí dentro.

Dono dos Cães: E tá tudo certo... aí dentro?

Patrícia: Tudo. Agora ela vai dormir. *(à parte)* Eu também só queria dormir e comprar um carro.

Dono dos Cães: O quê?

Patrícia: Você conhece o Dono dos Cães?

Dono dos Cães: (hesita) Quem não conhece? É o demônio. *(pausa)* Ninguém encara o demônio.

Patrícia: Pois eu não vejo a hora de encontrar com ele.

Dono dos Cães: Você não é louca.

Patrícia: Foi ele que matou a minha família.

Dono dos Cães: O demônio acabou com a vida de muita gente. Acabou com a minha também.

Patrícia: (*impaciente*) Onde é que ele tá agora?

Dono dos Cães: Longe.

Patrícia: Onde?

Dono dos Cães: (*hesita*) Foi apagar um homem em Brasília.

Patrícia: Brasília?

Dono dos Cães: No Acre.

Patrícia: (?)

Dono dos Cães: Onde o Brasil termina. O Dono dos cães levou dezessete anos pra saber o paradeiro do desgraçado. Dezessete anos. E agora que descobriu foi terminar o serviço.

Patrícia: Que serviço?

Dono dos Cães: Matou a família inteira. Mas ficou faltando um, o membro fantasma. O nome dele é Jonas. O Dono dos Cães vive há dezessete anos com essa sombra no pé dele.

Patrícia: Eu também vivo com uma sombra há dezessete anos.

Dono dos Cães: O problema do Dono dos Cães é que o Jonas pode voltar a qualquer hora pra se vingar.

Patrícia: Como é que eu faço pra chegar lá?

Dono dos Cães: (*fazendo-se de espantado*) Aonde? No Acre?

Patrícia: Como é que eu faço?

Dono dos Cães: (*pensa*) Depende.

Patrícia: (*irritada*) Do quê?

Dono dos Cães: Se você quiser fazer um negócio comigo, eu posso te ajudar.

Patrícia: Que negócio?

Dono dos Cães: Eu devo uma grana aí pro Dono dos Cães. Eu pago do jeito que dá. Mas tá difícil. Enquanto ele estiver vivo, a minha vida vai ser um inferno. Não foi você que disse que queria acabar com ele? (*silêncio, os dois se encaram*) Então. Eu te arrumo o dinheiro. Vai ter que atravessar as queimadas, passar por dentro do fogo e dos campos de soja, até o que sobrou da floresta. Mas não pode errar. Ele anda disfarçado de estrangeiro, vai com mochilinha nas costas. O filho da puta é que nem cobra. Podia passar por aprendiz de ator.

Patrícia sai.

Dono dos Cães: Vou mandar um cão atrás dela, até o Acre. Quero ser o primeiro a receber a notícia.

CENA 30. RIO ACRE. BARCO.

O Barqueiro na popa, segurando o motor. Douglas na proa, com sua mochila nas costas. Sobem (ou descem) o rio.

Barqueiro: (desconfiado) Estrangeiro?

Douglas: Fui adotado. Fui criado fora daqui.

Barqueiro: E como é que não tem sotaque?

Douglas: (brinca) Estou estudando pra ser ator.

Barqueiro: Ator?!

Douglas: (desconversando) Estou com sorte. Ainda bem que você aceitou me trazer.

Barqueiro: Não foi sorte. Só aceitei, porque você falou esse nome.

Douglas: Que nome?

Barqueiro: Jonas.

Douglas: O que é que tem o nome?

Barqueiro: Está amaldiçoado.

Douglas: Você acha que esse Jonas é o mesmo que eu estou procurando?

Barqueiro: Se vive no seringal, tem que ser um encantado.

Douglas: Encantado?

Barqueiro: É o nome que eles dão pros crentes na Igreja da Agnóia. Se não for encantado, não fica. Não agüenta.

Douglas: Quem te garante que esse que vive no seringal é o mesmo que eu estou procurando?

Barqueiro: Faz anos que eu estou te esperando.

Douglas: (acha graça) Então foi uma sorte mesmo ter te encontrado.

Barqueiro: Não foi sorte. Uma hora ou outra a gente ia se encontrar. Foi assim que eu conheci ele também. Eu ajudei ele quando ele não tinha um centavo no bolso. Eu fiz ele ver. E não pedi nada em troca. Fiquei anos sem ver ele. Me disseram que ele tinha ido pro meio do mato, pra fundar uma igreja lá no seringal Egito. E quando a gente se encontrou de novo, o filho da puta fingiu que

não me conhecia, na frente de todo mundo. Ficou com vergonha de ser amigo de índio. Disse que não se chamava Jonas, o filho da puta.

Douglas: Você tem certeza que esse homem se chama Jonas?

Barqueiro: Ele vai dizer que não. Mas o nome dele é esse mesmo. Vai ficar espantado de te ver. Eu só queria tá lá na hora pra ver a cara dele.

Douglas: Quantas horas até lá, hein?

Barqueiro: Mais umas quatro. Vou te levar até a margem mais próxima do seringal. Depois, você ainda vai ter um bom caminho pelo mato. Eu mesmo nunca fui lá. *(mudança de tom)* Você pode não querer me dizer, mas eu sei o que você veio fazer aqui.

Douglas: *(acha graça)* Sabe?

Barqueiro: Eu ajudei o Jonas. Eu fiz ele ver.

Douglas: E o que foi que ele viu?

Barqueiro: O dia da morte dele.

Douglas: E quando era?

Barqueiro: No dia em que aparecesse um homem por aqui, dizendo o nome dele, procurando por Jonas.

CENA 31. ESCRITÓRIO. BRASILÉIA.

Entra um seringueiro e se aproxima de Pedro Biló, sentado atrás de uma escrivaninha, ocupado com seus papéis. Sobre a escrivaninha, está escrito numa placa: “Fiscal ambientalista”.

Seringueiro: O senhor sabe onde fica a delegacia de polícia?

Pedro Biló: Que é que cê quer com a polícia desta vez, Oséias?

Seringueiro: Vou fazer uma denúncia. Mas antes preciso saber uma coisa.

Pedro Biló: Que denúncia, Oséias?

Seringueiro: Uma correria, a três dias daqui. Mataram todos os índios.

Pedro Biló: *(retomando o trabalho)* Não enche o saco, Oséias.

Seringueiro: Me mandaram falar com o senhor. Disseram que o senhor era especialista.

Pedro Biló vai responder, irritado, quando entra um dos seus empregados, apressado.

Empregado: *(interrompendo, sem ligar para a presença do Seringueiro, a Pedro Biló)* A madeira dos japas saiu hoje de manhã. Tá tudo certinho, a gente deu um jeito na papelada. A madeira pro Texas sai amanhã. Pros chinas é que tá dando problema. Só na semana que vem. Tem um pessoal

novo aí do Ibama, que ainda não entendeu como é que funciona o negócio. Tão criando caso. O senhor vai ter que falar com eles. *(sai)*

Seringueiro: O senhor pode me dizer se matar índio é crime? Quero fazer uma denúncia, mas antes preciso saber. Eu pergunto, mas ninguém responde.

Pedro Biló: (ocupado com seus papéis) Os tempos mudaram, Oséias. Não tá vendo que eu estou ocupado? Esquece os índios que a gente matou junto e faz como eu, vai procurar outra profissão.

Entra Patrícia. Pedro Biló olha para a menina, interrompendo a conversa.

Patrícia: É aqui que trabalha o Pedro Biló, fiscal da floresta?

Pedro Biló: (ocupado) Que que é agora?

Patrícia: Me mandaram falar com o senhor. Me disseram que o senhor sabe como faz para chegar no seringal Egito.

Pedro Biló: (levanta o rosto e olha para Patrícia) Veio tomar a bebida?

Patrícia: Que bebida?

Pedro Biló: (volta aos seus papéis) Pode tirar o cavalinho da chuva. Não tem nenhuma mulher por lá. Ainda não ficou pronto. Eles ainda estão construindo o templo.

Patrícia: O senhor pode ou não pode me levar?

Pedro Biló: Depende, minha filha. Tudo tem um preço.

Patrícia: Também vou precisar de uma arma.

Seringueiro: É crime ou não é?

Pedro Biló: (irritado) O quê?

Seringueiro: Matar índio.

Pedro Biló: Olha bem pra mim, Oséias. Tá me estranhando? Acorda! Sou filho de índio e matei mais índio do que você. Agora vê se me deixa resolver esse outro assunto.

O Seringueiro sai, confuso.

Pedro Biló: (a Patrícia) Não bate bem. É uma pena... Era atirador de primeira. Não perdia um índio. Mas deu pra beber. Perdeu a cabeça. Fica aí pela rua, perguntando se matar índio é crime. *(balança a cabeça, mudança de tom)* O que é que uma moça que nem você vai fazer com arma de fogo?

CENA 32. FLORESTA. ENTRADA DO SERINGAL EGITO.

Douglas caminha pela floresta. Está febril. Chega a uma clareira e vê um portão sobre o qual está escrito “Seringal Egito”. Caminha até o portão, mas pára antes de entrar. Pensa por um instante. Está se sentindo mal. E desiste. Dá meia-volta e caminha para a floresta de onde veio. Ouve uma cantoria ao longe. A cantoria se aproxima. Uma procissão de homens (os encantados) sai da floresta na direção do portão e carrega Douglas para dentro do seringal no movimento da sua passagem. Os encantados estão em transe, “mirando”, e ignoram a presença de Douglas entre eles.

Patrícia e Pedro Biló chegam ao portão. Já não há ninguém.

Pedro Biló: A floresta acaba aqui. Antes era tudo mato. Daqui a pouco nem mais fiscal vai dar pra ser. Só vai dar pra cobrar pedágio de camelo no deserto.

Patrícia: É aqui?

Pedro Biló: (aponta para a placa na entrada do Seringal Egito) Não sabe ler? Você devia estar na escola, menina.

Patrícia: Olha aqui, seu Pedro Biló (mostra o revólver), agora eu tô armada. Já paguei o que tinha que pagar. O senhor pode ir embora. Pode voltar pro seu caminhão e pegar a estrada.

Pedro Biló: E você vai voltar como?

Patrícia: Eu me viro.

Pedro Biló: E aonde você pensa que vai desse jeito?

Patrícia: De que jeito?

Pedro Biló: Assim. Vestida de menina. Aí dentro só tem homem. Se você quer passar despercebida, vai ter que entrar vestida de homem, vai ter que usar as minha roupas.

CENA 33. VIGÍLIA. BRASILÂNDIA.

Enquanto Patrícia veste o paletó de Pedro Biló, na igreja/barco, o Dono dos Cães faz uma revelação à Evangelista.

Dono dos Cães: (estende o envelope das ofertas) Você não queria um final feliz? (a Evangelista balança a cabeça, negativamente, não quer pegar o envelope) Pois, então... Foi só por isso que eu vim. Acabei de receber a notícia. A guerra acabou. (tempo, a Evangelista olha para ele, atônita) O Jonas está morto. (a Evangelista tenta se controlar) Aqui está a minha sementinha. (estende o envelope) Vim anunciar que já não existe nada que nos separe. Nem os seus sonhos nem as lembranças dos filmes.

Evangelista: (louca) Ele vai voltar.

Dono dos Cães: Ele está morto, Evangelista. Você não quer enxergar? Ainda não entendeu que a gente é feito da mesma matéria? Somos a Nova Santíssima Trindade. Eu, você e o pastor. Faz anos que aqui já não é um cinema. Pare de sonhar.

Evangelista: (perturbada) Tem um homem desesperado na minha cabeça. *(muda de tom, como se pedisse desculpas ao Pastor, como se falasse para si, à parte, baixo)* O senhor pediu para eu pôr as fitas. Eu pus. O senhor me disse para cuidar da igreja. Eu estava zelando pelo nosso patrimônio, cuidando do nosso dinheiro. Mas ainda me lembro da sua voz.

A Evangelista liga de novo o gravador. Ouve-se a voz do pastor por segundos. O Dono dos Cães desliga o gravador, tira a fita.

Evangelista: (de repente, louca, transformada, assume o papel do Pastor; a si mesma) A Páscoa é a festa da Ressurreição. Basta eu me ausentar, basta eu ter negócios para resolver fora, e você transforma o mundo num filme e esta igreja num cinema. Não tem vergonha, Evangelista? Eu não disse que a imagem é a besta?

O Dono dos Cães enfia a cassete na boca da Evangelista, para calá-la. Puxa a fita, como se puxasse a língua dela, e começa a se afastar, sempre com a fita na mão.

Dono dos Cães: Eu fico feliz, Pastor. O senhor finalmente acordou, depois de tanto tempo. Acordou a tempo de pegar a melhor parte.

CENA 34. BAILE. BARRACÃO. SERINGAL EGITO.

Um grande barracão. Uma banda de acordeões e rabecas. Não há mulheres. Os homens andam de um lado para o outro, organizam o baile, que está para começar. Douglas observa sozinho, num canto. Leal, um dos encantados, se aproxima dele.

Leal: Se veio para a desobriga, chegou tarde. Já acabou.

Douglas: (?)

Leal: Tem gente que vem de Brasília só pra participar do ritual. Mas não ficam pro baile.

Douglas: Eu vim pro baile. Não sou daqui.

Leal: Se é novo, vai ter que ficar naquele banco. *(entrega um saco de papel a Douglas)* Os novos têm que usar o capuz. Não podem ver. Têm que fazer papel de moça. Antigamente, era assim nos seringais. Se não, não tem baile. Alguém tem que fazer o papel das moças. As mulheres só

chegam no mês que vem. As casas ainda não estão prontas. Nem o templo. E os homens têm que se divertir. Se não, morrem de tanto trabalho e de tédio.

Douglas: Me disseram que aqui vive um homem chamado Jonas.

Leal: (hesita, desconfiado) Não tem ninguém aqui com esse nome.

Douglas: (tempo, observa em volta, indicando Jonas) Quem é aquele que fala com todo mundo?

Leal: (hesita) É o mestre. Foi quem fundou a Igreja da Agnóia. O nome dele é Douglas.

Douglas: (surpreso) É o meu nome.

Leal: (estende a mão) O meu é Leal. *(os dois se cumprimentam; Leal sai, deixando Douglas sozinho)*

Douglas vai até o banco indicado por Leal, onde já se encontram os outros “novos”. Todos estão com sacos de papel enfiados nas cabeças. A música começa. Douglas cobre a cabeça com o saco de papel. Ficam imóveis, sentados no banco, com os sacos nas cabeças. Do outro lado do barracão, Leal confabula com Jonas e aponta Douglas. Jonas esconde um revólver na cintura, nas costas, por baixo da camisa. Um homem vem e tira um dos encapuzados para dançar. Outro vem e tira outro encapuzado. Jonas se aproxima e tira Douglas para dançar. Enquanto dançam:

Mestre: Chegou hoje? *(Douglas aquiesce)* Qual é o seu nome?

Douglas: Douglas. *(silêncio)* É o seu também, não é?

O Mestre não responde. Tempo.

Mestre: Como é que você veio parar aqui?

Douglas: Eu vim pelo rio.

Mestre: Veio pro culto da Sexta-feira da Paixão?

Douglas: Não.

Mestre: Tá procurando trabalho?

Douglas: Também não.

Mestre: Veio por quê?

Patrícia chega ao barracão. Está vestida com as roupas de Pedro Biló. Tem um revólver na mão. Observa o baile de longe.

Douglas: Vim procurar uma pessoa.

Mestre: Quem?

Douglas: Me disseram que ele trabalha aqui.

Mestre: Ele quem?

Douglas: Jonas. *(Silêncio)* Me disseram que vivia aqui.

Mestre: *(pega a arma nas costas, sem que Douglas perceba)* Quem disse?

Douglas: O índio que me trouxe.

Mestre: Os índios mentem.

Douglas: Não tenho escolha. Só me resta acreditar. Não sei quem ele é.

Mestre: Ele quem?

Douglas: O homem que eu estou procurando.

Mestre: Se não sabe quem ele é, por que está procurando ele?

Douglas: É o meu pai.

O Mestre fica em silêncio.

Douglas: Mas a gente nunca se viu.

Mestre: E como é que você vai reconhecer ele? Não tem nenhum retrato?

Douglas: Nenhum. Talvez ele me reconheça.

Mestre: Mas se ele nunca viu a sua cara.

Douglas: Foi embora quando eu tinha um ano.

O Mestre fica em silêncio.

Douglas: Quando mataram a minha mãe.

Mestre: *(hesita, perturbado)* Foi embora por quê?

Douglas: Ninguém sabe.

Paralelamente, enquanto os dois dançam, Leal se aproxima de Patrícia. Ela esconde a arma.

Leal: Veio pro baile?

Patrícia aquiesce.

Leal: Também é novo aqui? *(estende um saco de papel)* Vai ter que usar. Os novos não podem ver. Não bebem a bebida. Fazem papel de moça.

Patrícia: *(interrompendo)* Quem foi o novo que chegou por último?

Leal: Tá procurando alguém?

Patrícia: O demônio. Ele tá disfarçado de estrangeiro.

Leal: *(ri)* Não tem nenhum demônio aqui, rapaz. Aqui só...

Patrícia: *(impaciente)* Me diz logo quem foi que chegou por último. Porque ele veio pra matar um homem.

Leal hesita, apreensivo, olha para Jonas dançando com Douglas.

Patrícia percebe, olha para os dois dançando.

Patrícia: Os novos não podem ver, não é? É aquele, com o saco na cabeça, não é?

Jonas e Douglas dançando. Jonas está perturbado.

Mestre: Você não tem irmãos?

Douglas: Uma evangelista me salvou de um incêndio quando eu tinha um ano. Me deixou num orfanato. E é só o que eu sei.

Mestre: (nervoso) Você não tinha que estar aqui. Por que é que você veio?

Douglas: Ela me disse que o meu pai devia estar aqui, na fronteira, onde o Brasil acaba.

Mestre: (aflito) E se ele foi embora? Pode estar morto. O que te garante que ele ainda está vivo?

(silêncio) O que você vai dizer quando encontrar com ele? *(silêncio)* Você está ardendo em febre, rapaz. Você está delirando. Não solta a minha mão.

Douglas: O quê?

De repente, explodem fogos de artifício do lado de fora – faz parte da festa e do ritual. Todos olham para o céu. Quando voltam à cena, Patrícia está caída, ferida, aos pés de Leal, com o revólver na mão. Jonas também está com um revólver na mão, apontado na direção de Patrícia.

Douglas, ensanguentado, está nos braços de Jonas (é preciso que haja ambigüidade: não se sabe se foi Patrícia ou Jonas quem atirou primeiro em Douglas). Correria e tumulto.

Patrícia: (a Leal) Alguém tem que dizer pra ele que o homem que matou a minha mãe veio pra matar ele. Alguém tem que salvar o meu pai.

CENA 35. VIGÍLIA. IGREJA. BRASILÂNDIA.

O Dono dos Cães puxa a fita da boca da Evangelista/Pastor. A Evangelista/Pastor se enrola na fita que sai da sua boca.

Dono dos Cães: Eles têm que morrer pra gente poder contar a história deles. A gente vai continuar falando no nome deles. Jesus, Maomé, Buda... ou Jonas. Tanto faz. O importante é que estejam mortos. O Jonas está morto. Agora a gente fala no nome dele. Para o bem dos humildes e dos cegos. Venham, venham ver. Agora é o evangelho de Jonas. Este é um novo mundo, sem motivo nem sentimento, onde as palavras já não querem dizer o que elas dizem. Um mundo de cegos. Esse é o nosso rebanho e o nosso negócio.

CENA 36. BARRACÃO. SERINGAL EGITO. AMANHECER. SÁBADO DE ALELUIA.

Leal sozinho no barracão vazio, meio bêbado, sentado numa cadeira num canto, com a cabeça caída. O sol está nascendo. Pelo chão, os vestígios do baile.

Leal: Quando eu vim pra cá, eu via coisas. As pessoas pediam socorro, eu corria até elas e quando chegava perto via que era eu. Tava tudo na minha cabeça. Elas me mandavam embora, gritavam comigo. Me xingavam. Zombavam de mim. Então, passei a fingir que não via nada, mesmo se as pessoas continuavam a pedir socorro à minha volta. Eu vim pra cá pra parar de ver. Mas ontem à noite acho que eu vi de novo.

Entra Jonas, está devastado, senta-se numa cadeira ao lado da de Leal.

Jonas: O que é que você ainda tá fazendo aqui, Leal? O sol tá nascendo.

Leal: Tava esperando você voltar. Pra onde você levou o rapaz?

Jonas: Pra Brasília.

Leal: Ele vai ficar bem?

Jonas: O atirador morreu?

Leal: Não era atirador. (*Jonas não entende*) Agora eu sei que as visões voltaram, porque aqui não tem nenhuma mulher, e foi uma menina que caiu na minha frente e pediu socorro ontem à noite.

Jonas: O que você tá dizendo?

Leal: Ela disse que sabia quem era o assassino da mãe.

Jonas: Por que você está inventando isso?

Leal: Não estou inventando nada, Mestre. Ela disse que se chamava Patrícia e tinha vindo pra salvar o pai.

Jonas: (*perturbado*) Você tá mentindo! Onde é que ela está agora?

Leal: Levaram o corpo embora.

Jonas: (*silêncio, desesperado, caindo em si; simultaneamente, na igreja/barco, uma crente acorda, se levanta, vai até o fundo e liga o velho projetor de cinema: um fecho de luz se projeta sobre o rosto da Evangelista/Pastor*) Tudo em que eu toco morre. (*quando ele diz essa frase, a Evangelista, no barco, o acompanha, em sincronia, com os lábios, como se fosse dublada por ele*) Eu não me chamo Jonas, eu não me chamo Douglas. Eu traí minha mãe, minha irmã, minha mulher. Eu matei os meus filhos. Tudo em que eu toco morre.

CENA 37. VIGÍLIA. IGREJA. BRASILÂNDIA.

Dono dos Cães: Dos que tiveram consciência, dos que viram, nós contamos a história. Porque não há lugar pra eles neste mundo. Este será um mundo de ação e reação, um mundo de cães. Você vai me dizer que a grandeza do homem está nos motivos e nas razões. E se eu disser que não tenho motivos? Você queria que a minha vida tivesse um sentido. Esperava uma explicação, não é? Mas isso era nos filmes. Você queria acreditar no homem. Mesmo no pior dos homens. E se eu disser que nunca houve motivo nenhum? Que nunca houve razão nem grandeza na história dos homens? Que eu faço simplesmente como os cães?

Evangelista/Pastor: (ansiosa) Me faz ver. Me faz ver esse novo mundo que começa! *(olha para a luz que a ilumina e ofusca)* Já não lembro dos filmes.

O facho de luz atravessa a tela rasgada e se projeta sobre a cena a seguir.

CENA 38. BRASÍLIA. ÀS MARGENS DO LAGO. AO FUNDO, O CONGRESSO NACIONAL.

Um senador dá uma entrevista coletiva. Está acompanhado por dois guarda-costas. Sua mulher o observa, admirativa, à distância. Os mortos da peça, que estavam na platéia, formam um coro no barco, no meio do público. Patrícia e Douglas também estão entre eles.

Senador: O que eu proponho ao Congresso é criar uma lei inédita na história do país, que puna e coíba essa prática cruel e selvagem com penas severas e implacáveis... *(ouve-se o coro dos mortos: “puna e coíba”;* a frase se repete de vez em quando, como um eco do discurso do *Senador, fora de contexto, na boca dos mortos)* Cheguei hoje de manhã, do Acre, onde passei a Páscoa, longe da minha família mas por uma causa justa e urgente. O tráfico de animais silvestres existe desde o descobrimento do Brasil. *(ouve-se entre os mortos, à maneira de papagaios: “puna e coíba”;* o *Senador interrompe o que dizia, acha que estão zombando dele, grita para o barco)* Por favor, vamos fazer silêncio que nós estamos gravando? Por favor! *(aos jornalistas)* O tráfico de animais silvestres, ao contrário de outros tráficos, é cruel porque lida com vidas... *(o coro continua, ouve-se “puna e coíba”, de vez em quando, como um eco, o que desconcentra o Senador)*... põe a vida em risco e... *(muito irritado, na direção do barco)* Por favor! Pelo amor de Deus! Puta que o pariu! Quantas vezes eu vou ter que repetir?! *(aos jornalistas)* Me desculpem, mas assim não dá. Era isso o que eu tinha a dizer. Boa tarde. *(sai na direção da mulher. Os*

jornalistas ainda tentam arrancar alguma declaração dele: “Senador! Senador!”, mas são impedidos pelos guarda-costas)

Mulher: Você sabe que não pode ficar nervoso.

Senador: Você viu essa gente? Já não se pode dar nem entrevista neste país. Eu não posso ficar nervoso. *(tentando se acalmar, os dois embarcam num pedalinho em forma de cisne que os espera na margem. Vão se afastando)* Aproveitei pra fechar o negócio.

Mulher: (irritada) Você comprou as terras?

Senador: Não dava pra recusar. Ninguém mais tira borracha. Estão entregando tudo. Por aquele preço, tava dado. E, ainda por cima, paguei com o dinheiro da igreja.

Mulher: Mas você não vai poder fazer nada com aquela terra!

Senador: Por enquanto. Tem que ter visão. Espera só mais uns anos. É a última fronteira. O homem precisa tanto de madeira quanto de sangue pra viver. A gente nasceu pra queimar.

O coro dos mortos repete, no barco, como papagaios: “De madeira quanto de sangue”.

Mulher: (contrariada) Vindo pra cá, eu ouvi no rádio que um homem se enforcou numa jangada, no Acre, e desceu o rio, pendurado que nem Judas no sábado de Aleluia. E que as pessoas nas margens iam atirando nele, achando que era um boneco, como há cem anos. Não viram que não era um boneco!

O coro de mortos repete, em meio ao rumor: “De madeira quanto de sangue”. *Passa a jangada com Jonas enforcado e crivado de tiros. O Senador e a mulher não vêem a jangada. É como se a jangada e o pedalinho estivessem em dimensões diferentes.*

Surge a Evangelista transformada em Pastor.

Evangelista/Pastor: (ao público) Tive um sonho esta noite. Sonhei com vocês. Achei que viriam. Achei que vocês estivessem aqui, diante de mim. Achei que fosse um rio. Achei que tudo se passava aqui. Antes havia uma evangelista. Ela caiu bem aqui. Também houve um homem chamado Jonas. Houve um rio, houve uma cidade, houve um país. É tudo o que resta. Eu já não passo de um pastor. E a vocês só resta acreditar.

A jangada com Jonas enforcado e baleado se afasta para um lado e o pedalinho com o Senador e sua mulher, para o outro.

FIM