



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**TEATRO DA FRAGILIDADE:
UMA CARTOGRAFIA RESPIRATÓRIA COM O BANDO DE ATORES
INDEPENDENTES E SEU ESPETÁCULO TRÊS.**

SANDRA TEREZINHA PERLIN

BELÉM-PARÁ

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**TEATRO DA FRAGILIDADE:
UMA CARTOGRAFIA RESPIRATÓRIA COM O BANDO DE ATORES
INDEPENDENTES E SEU ESPETÁCULO TRÊS.**

SANDRA TEREZINHA PERLIN

BELÉM-PARÁ

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
SANDRA TEREZINHA PERLIN

**TEATRO DA FRAGILIDADE:
UMA CARTOGRAFIA RESPIRATÓRIA COM O BANDO DE ATORES
INDEPENDENTES E SEU ESPETÁCULO TRÊS.**

Dissertação apresentada à banca examinadora, como exigência à obtenção do título de mestra em artes, na linha de pesquisada TRÂNSITO E ESTRATÉGIAS EPISTEMOLÓGICAS EM ARTES NAS AMAZÔNIAS, orientada pelas Profª. Drª. Benedita Martins (Bene Martins) e Profª. Drª. Wladilene de Souza Lima (Wlad Lima).

BELÉM-PARÁ

2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFPA

P451t Perlin, Sandra Terezinha, 1956-

Teatro da Fragilidade: uma cartografia respiratória com o bando de atores independentes e seu espetáculo Três / Sandra Terezinha Perlin. - 2015.

Orientador: Benedita Martins;

Coorientador: Wladilene de Souza Lima

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2015.

1. Teatro - Pará. 2. Representação teatral. 3. Cultura popular - Amazônia
I. Título.

CDD 23. ed. 792.098115



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e seis (26) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quinze (2015), as quatorze (14) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora **Benedita Afonso Martins (Bene Martins)** ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Sandra Terezinha Perlin**, Intitulada: **Teatro da fragilidade: uma cartografia respiratória com o bando de atores independentes e seu espetáculo Três**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Bendita Afonso Martins (**Bene Martins**) e Cesário Augusto Pimentel de Alencar da Universidade Federal do Pará, e Douglas Rodrigues da Conceição da Universidade do Estado do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Benedita Afonso Martins (**Bene Martins**), passou à palavra a mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, dada a recomendação de publicação da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Benedita Afonso Martins (**Bene Martins**), agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda Belém-Pa, 26 de Junho de 2015.

Profa. Dra. Benedita Afonso Martins (**Bene Martins**)

Profa. Dra. Wladilene de Sousa Lima

Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar

Prof. Dr. Douglas Rodrigues da Conceição

Sandra Terezinha Perlin

Benedita Afonso Martins
Wladilene de Sousa Lima
Cesário Augusto Pimentel de Alencar
Douglas Rodrigues da Conceição
Sandra Terezinha Perlin

Júlia
Ana Carolina
Inácio de Barros

Para meus amores Maurício Franco e Chico Perlin, que sempre me levam para além de uma vida cotidiana e repetitiva, onde os decalques são abandonados e eu me abismo no inusitado.

Agradecimentos

A toda sacralidade da terra: evoé, saravá, namastê, amém, assim seja. Ao bando: Evanha Viera, Iracy Vaz, David Passinho, Marcelo Brito, Rafael Couto, Milton Aires e Maurício Franco. Minhas amadas orientadoras, Bene Martins e Wlad Lima, inspiradoras cutucantes, que, com sua generosidade e exemplo, me enlouqueceram na maior tranquilidade. Minha mãe, minha irmã, minha filha. Aos meus pares, artistas de teatro da cidade de Belém, Pa. À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, que me proporcionou maior tranquilidade à prática da pesquisa. À Universidade Federal do Pará e ao Programa de Pós-Graduação em Artes, que nesses dois anos, mantiveram a estrutura necessária para a realização dessa dissertação.

POEMA

[...]

Meu fado é o de não saber quase tudo.

Sobre o nada eu tenho profundidades.

Não tenho conexões com a realidade.

Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.

Para mim poderoso é aquele que descobre as
insignificâncias (do mundo e as nossas).

Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.

Fiquei emocionado e chorei.

Sou fraco para elogios.

(BARROS, 2013, in: Tratado geral das grandezas do ínfimo, p.19)

RESUMO

No texto a seguir, proponho uma cartografia respiratória criada com linhas em três seções: na primeira construo um caminho metodológico com aporte teórico em Deleuze-Guattari como sustentação à segunda seção, que é a expressão em fragmentos de memória, num ritual sagrado, sobre o processo de construção do espetáculo Três, do bando de atores independentes - bando, no exercício do Teatro da Fragilidade. Na última seção, apresento os mistérios desse fazer teatral, que diferem de princípios, porque o Teatro da Fragilidade não está ligado a uma origem, a um estrato, que compreende e explica, mas a um fazer teatral que se constitui como um corpo sem órgãos, agenciado por um bando de artistas.

O caminho metodológico não foi construído *a priori*, o caminho se deu emparelhado comigo, -caminho e caminhante se misturam, se embaralham - de memória, num ritual sagrado à Mnemósine, para a expressão do processo de construção do espetáculo Três.

A relevância da pesquisa está em relatar e perceber os mistérios do Teatro da Fragilidade a partir dos processos de ensaios do bando de atores independentes, para a construção de um espetáculo, e nominar esse fazer teatral, na cidade de Belém-Pará-Brasil, a partir da aplicação dos conceitos de rizoma de Deleuze-Guattari numa vinculação da escrita dissertativa com uma escritura rizomática.

PALAVRAS-CHAVE: cartografia respiratória, Teatro da Fragilidade, memória, sacralidade, agenciamento.

ABSTRACT

In the following text, I propose a respiratory cartography created with three sections lines: the first building a methodological way with theoretical support in Deleuze-Guattari as perspective to the second section, which is the expression in fragments of memory, a sacred ritual on the construction process of the show Três, the band of independent actors, exercising Teatro da Fragilidade. In the last section, I present the mysteries that make theater, which differ from principles because the Teatro da Fragilidade is not connected to a source, a layer that understands and explains, but a theatrical doing more likely a body without organs, touted by of artists.

The methodological path was not constructed, the path takes paired with me, - path and walker mix if shuffle – memory, a sacred ritual Mnemosyne, for the expression of the show Três construction process.

The relevance from of the research is to report and understand the mysteries of Teatro da Fragilidade from band rehearsals processes of independent actors, to build a show, and nominat that doing theater in the city of Belém, Pará, Brazil, from the application of the concepts of rhizome of Deleuze-Guattari a linking of dissertation writing with a rhizomatic writing.

Keywords: Respiratory cartography, Teatro da Fragilidade, memory, sacredness, agency.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
I. METODOLOGIA: AGENCIAMENTO DE FRAGMENTOS DE MEMÓRIA, NA TESSITURA SAGRADA DE MINHA SINGULARIDADE.....	18
A banana do mandacaru: expressão movente de um devir-espaco-tempo.....	20
Desespero e angústia.....	24
Vencendo a dor, o medo e a insegurança.....	28
Agenciamento de uma metodologia.....	31
Memória.....	34
A poesia como linguagem mítica.....	38
Religião Teatro, teatro sagrado e teatro religioso.....	42
II. OS ENSAIOS: PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO TRÊS.....	56
Um bando promíscuo de atores.....	58
Meu texto mata pessoas.....	63
Nós somos Agar no deserto.....	75
O idioma de Dionísio: Tarrique Marral.....	83
A chegada da Iracy Morta.....	85
O bando é frágil como uma grávida.....	97
Morte: lampejos de lucidez.....	100
Farquejo, Gentileza e Estamira.....	106
Fragilidades humanas.....	110
III. MISTÉRIOS DO TEATRO DA FRAGILIDADE.....	114
Mistério da Miopia.....	117
Mistério da Mentira.....	121
Mistério do Riso.....	127
Mistério das Brechas.....	132
Mistério do Fracasso.....	137
Mistério das Panelas.....	142

INTERRUPÇÃO.....	149
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO.....	152
ADENDO: O TEXTO: AMANHÃ BEM CEDO: O ESPETÁCULO III.....	155

INTRODUÇÃO

Uma cartografia respiratória com o bando de atores independentes e seu espetáculo Três, cujo fazer é denominado Teatro da Fragilidade. E o nome dessa cartografia esclarece muito dessa dissertação, porque ela foi construída a partir da memória de um processo, no qual a respiração do grupo é o condutor dessa ação, e a expressão desse processo de criação, que é esta dissertação. São minhas memórias, respirando com o bando de atores independentes.

Esta cartografia respiratória se desenha em três linhas, que eu denomino de seções: a primeira linha refere-se à metodologia, que é como uma porta que se abre para que o processo de construção - a segunda seção - possa ser adentrado. Apesar de todas as dificuldades para delinear essa porta, as linhas escolhidas para esse traço são: minha memória, e aqui começa a dificuldade, porque sou obrigada a vê-la em fragmentos caóticos, não lineares, ficcionada e incompleta. É em cima dessa memória que o processo foi expresso. Reconhecer que escrevo a partir do caos e para isso digo adeus à cronologia e à retidão, que ficciono, que a conclusão precisa ser abandonada porque existe uma incompletude que o tempo todo se apresenta, é ser levada por um turbilhão aos braços de Mnemósine e adentrar ao panteão sagrado dos deuses. Essa primeira seção, que é o caminho traçado a partir de Mnemósine e a sacralidade, tem como aporte teórico Deleuze e Guattari e a filosofia da diferença, que é justamente onde construo essa cartografia respiratória que me permite para pensar teatro e que se avizinha com o texto de Wlad Lima (2005):

Percebo que a minha maneira de pensar teatro tem uma certa configuração. Como se configura este meu pensar? Não penso o teatro como uma forma enraizada no texto e só nele. Gosto de pensá-lo independente de qualquer ponto: não dependente de uma única raiz. O meu pensar teatro não quer que, apenas um, dos elementos da linguagem cênica – como a luz, o som, a cenografia, o texto ou qualquer outro – seja o tronco da obra e esse tronco, tudo converta. Ele quer diversificar-se [...] (LIMA, 2005, p.43).

Os Mistérios do Teatro da Fragilidade, a terceira seção, iniciam como princípios, porém imediatamente a palavra princípio é substituída por mistério, porque princípio está ligado a uma origem, que nos leva a uma compreensão, a um entendimento, e isso desmente o próprio processo de construção do espetáculo Três, e mais, desmente a expressão daquilo que se aproximou do processo, que é esta dissertação. Reconheço aqui, que não só a segunda

seção, mas todo o texto a seguir, se distancia de uma compreensão, de um entendimento, de explicações, porque suas bases estão ancoradas em Deleuze-Guattari e a aplicação dos princípios do rizoma, que propõem conexão de heterogêneos, multiplicidades, devires e a-significâncias, nos distanciando de interpretações do processo, como reconhecimento de que, conexão de heterogêneos como geradores de multiplicidades, devires e a-significâncias não conjugam com significados. “Mistério é tudo que a inteligência humana é incapaz de explicar ou compreender, é aquilo que está oculto ou obscuro” (FERREIRA, 2010, p.465), muito mais cúmplice de devires a-significantes do que princípios, por isso assim os denomino: Mistérios do Teatro da Fragilidade, que revelam logísticas extraídas da segunda seção, e que se aproximam desse pensar de Lima (2005) como um fazer teatral sem raiz.

Não trago à baila a explicação dos conceitos de Deleuze e Guattari, apenas apresento o suficiente sobre eles que me garantam falar do processo de construção do espetáculo Três, - a segunda seção - que depois de escrita, revela o arrebatamento a outro processo, o de construção de um texto que expressa o processo acontecido, e que só está aqui presente porque via memória, ficcionada, caótica, a-cronológica e incompleta, mas inegável como sendo parte da construção do espetáculo Três, “[...] produzindo um gênero de ciência, ou um tratamento da ciência, que parece muito difícil de classificar [...]” (DELLEUZE-GUATTARI, 1997, vol. V, p. 25). Mais do que uma apresentação dos enunciados desses autores, neste texto está à aplicação desses enunciados.

Muito importante aqui, esclarecer de onde falo, e anteriormente citei a filosofia da diferença, que é na qual ancoram Deleuze-Guattari (LINS, 2001, p.7), porém, para além da filosofia da diferença, aporto meu barco numa ciência que não possui “[...] técnicas segundo a acepção costumeira [...]” e “[...] tampouco são ciências no sentido régio ou legal estabelecido [...]” (DELEUZE-GUATTARI, 1997, vol. V, p.25).

Deleuze-Guattari (1997) determinam de ciência régia uma ciência que está posta e que se coaduna com o Estado de guerra, e ciência nômade, uma ciência excêntrica ligada à máquina de guerra. Para perceber as características dessa ciência excêntrica eles partem de Michel Serres (SERRES apud DELEUZE-GUATTARI, 1997, vol. V), que destaca três pontos: o primeiro ponto diz que essa ciência teria inicialmente um modelo hidráulico, ao invés de ser uma teoria dos sólidos, que considera os fluidos como um caso particular, apesar do atomismo antigo estar indissociável dos fluxos, onde o fluxo é a realidade mesma ou a consistência; o segundo ponto é um modelo de devir e de heterogeneidade que se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico, ao constante. Segundo Deleuze-Guattari (1997), é um

paradoxo fazer do próprio devir um modelo, e Platão, no *Timeu*, evoca essa possibilidade, mas só para excluí-la e conjurá-la em nome da ciência régia. Para eles, no atomismo, ao contrário, a famosa declinação do átomo proporciona um tal modelo de heterogeneidade, de passagem e de devir pelo heterogêneo, e que é justamente o clinamen, como ângulo mínimo que só terá sentido entre uma reta e uma curva, entre a curva e sua tangente, e que constitui a curvatura principal do movimento do átomo, que é o ângulo mínimo pelo qual o átomo se afasta da reta. É uma passagem segundo eles, ao limite, e que o mesmo ocorre com Arquimedes, o qual afirma ser a reta definida como “o caminho mais curto entre dois pontos” é apenas um meio para definir a longitude de uma curva, num cálculo pré-diferencial (DELEUZE-GUATTARI, 1997, vol. V, p.25). Esses dois pontos nos alertam que essa ciência é hidráulica, líquida, portanto vazante, não é mais uma ciência régia que tem nos líquidos um caso particular, o próprio fluxo desses líquidos é a realidade mesma ou a consistência. Na aproximação do processo do espetáculo *Três*, o caminho construído é sobre uma memória que não é mais documental, registrada, estática; é uma memória caótica, a-cronológica, fragmentada e ficcional, que se enquadra numa realidade mesma como líquida, vazante, aportando sua liquidez nessa consistência, que é devir e heterogênea, porque sendo líquida se mistura, se esvai, buscando o clinamen, não mais como um caso particular a ser descartado, excluído, mas como ângulo principal de interesse do pesquisador.

O outro ponto apontado por Serres (apud DELEUZE-GUATTARI, 1997), é o reconhecimento de que, já não se vai da reta a suas paralelas, num escoamento laminar, mas da declinação curvilínea à formação das espirais e turbilhões sobre um plano inclinado: a maior inclinação para o menor ângulo. Segundo Deleuze-Guattari (1997), vai-se da turba ao turbo: ou seja, dos bandos ou maltas de átomos às grandes organizações turbilhonares, possibilitando um espaço aberto onde as coisas-fluxo se distribuem, em vez de distribuir um espaço fechado para coisas lineares e sólidas. (DELEUZE-GUATTARI, 1997, vol. V, pp.25-6). Não existe mais um espaço delimitante daquilo que se quer falar, e muito menos um ponto definido para onde se quer chegar, é espiral a ocupação desse espaço, ocupa-se o espaço sem medi-lo. Segundo Deleuze-Guattari (1997), é a diferença entre um espaço liso (vetorial, projetivo) e um espaço estriado. Eles vão dizer que num, “ocupa-se o espaço sem medi-lo e no outro, mede-se o espaço para depois ocupá-lo” (DELEUZE-GUATTARI, 1997, vol. V, p.26). Minha pesquisa está nesse espaço: liso e em espiral. Falando de um processo de construção, que é o espetáculo *Três*, do bando de atores independentes, esse espaço liso e espiral, permite saber o posicionamento político do bando, perceber que não é um bando

único na cidade de Belém, Pará, Brasil, e que o texto fala de um fazer teatral que se encontra com muitos bandos de diferentes lugares em muitos pontos nessa espiral; vai dos bandos e maltas às grandes organizações turbilhonares, vai seguidamente de bandos para outros e que retornam, produzindo esse movimento turbilhonar, ou como dizem Deleuze-Guattari (1997), da turba ao turbo.

O quarto ponto que caracteriza essa ciência nômade, é apontado por Deleuze-Guattari (1997), ao afirmarem que o modelo dessa ciência é problemático e não mais teoremático, porque nesse modelo as figuras só são consideradas em função das afecções que lhes acontecem, secções, ablações, adjunções, projeções. Segundo eles, não se vai de um gênero a suas espécies por diferenças específicas, nem de uma essência estável às propriedades que dela decorrem por dedução, mas de um problema aos acidentes que o condicionam e resolvem. Estando aí, toda sorte de deformações, transmutações, passagens ao limite, operações, onde cada figura designa um acontecimento muito mais que uma essência. (Deleuze-GUATTARI, 1997, Vol. V, p.26). Na segunda seção, que expressa os ensaios do bando, a abordagem dada, minha própria escrita, é criada em função desses afectos, onde eu não parto de uma essência, de uma origem, de um estrato e vou às propriedades que decorreram desses encontros (os ensaios no processo de criação), mas apresento problemas e as circunstâncias que o condicionam e resolvem, sem interpretações, sem significados, apresentando deformações, perigos e passagens ao limite dessas figuras. Enquanto o teorema é da ordem das razões, o problema é afectivo e inseparável das metamorfoses, gerações e criações na própria ciência, onde o problema não é o obstáculo, o problema é a ultrapassagem do próprio obstáculo (DELEUZE-GUATTARI, vol.V, p. 26).

O que caracteriza esse modelo da ciência régia, segundo Deleuze-Guattari (1997), é que toda a matéria está colocada ao lado do conteúdo, enquanto que toda a forma passa para o lado da expressão, no entanto, para esses autores, a ciência nômade é mais sensível à conexão do conteúdo e da expressão por si mesmos, cada um desses dois termos tendo forma e matéria. A partir de uma ciência nômade, eu não preciso mais ter uma matéria teatro, ao lado de um conteúdo sobre teatro, separando a forma, que seria o teatro, da expressão que é o espetáculo, eu posso pegar o conteúdo e expressá-lo dramaturgicamente, poeticamente, e se quiser, ir mais além, que a matéria teatro, tenha a formatação que advenha do teatro. Por ora aqui, o conteúdo não se livra de ser apresentado dramaturgicamente, mas não é só, porque tampouco os conceitos se afastam do poético, mesmo porque essa ciência nômade, já

reconhece há algum tempo o movimento dos enunciados, que ora chama seus teóricos de poetas pensadores e ora os denomina de pensadores poéticos.

O grupo de pesquisa GEPETU - Grupo de Estudo, Pesquisa e Experimentação em Teatro e Universidade - liderado pela Prof. Dra. Olinda Charone, tem alguns projetos de pesquisa em execução no Programa de Pós-Graduação em Artes na Universidade Federal do Pará (PPGArtes), entre eles, o projeto intitulado “Poéticos Pensadores nas Visceras da Pesquisa: obras e reflexões de artistas como referenciais de primeira grandeza na academia das artes”, que cita em suas palavras-chave pensamento poético e poesia pensante. Esse movimento dos enunciados entre esses dois mundos, filosofia e poesia, leva-me a reconhecer que o que por ora é poesia pensante, passa de acordo com os rumos que toma para o grupo de pensadores poéticos. Mendonça apud Lins (2001) exemplifica com Nietzsche essa torção. Ele diz o seguinte:

Costuma-se atribuir a Heidegger o mérito de ter possibilitado, pela primeira vez, uma leitura propriamente filosófica da obra de Nietzsche. Apesar de intitular-se a si mesmo filósofo e discípulo do filósofo Dionísio, e mesmo com o crescente interesse suscitado por seus escritos logo após o seu colapso, em Turim, em 1889, Nietzsche, até então, teria sido valorizado sobretudo como um poeta, permanecendo, portanto à margem do debate filosófico. Heidegger, por sua vez, teria não só atentado para os principais conceitos através dos quais a filosofia nietzschiana se organizaria de um modo sistemático, como teria explorado o modo peculiar pelo qual ela se inseriria na história da metafísica. A partir de Heidegger, [...] Nietzsche teria se tornado, enfim, um filósofo digno de ser levado a sério. (MENDONÇA apud LINS, 2001, pp.14-5)

Onde fica Nietzsche no grupo de pesquisa liderado pela prof. Dra. Olinda Charone? Pensador poético? Sim. Poeta pensante? Também. Importante é perceber, que para além do endosso de Heidegger para Nietzsche, junto com esse referendo, uma porta de possibilidades se abre para a exploração de enunciados poéticos como teóricos de primeira grandeza para a construção do conhecimento, a partir de uma filosofia da diferença, que enuncia uma ciência nômade. Não é mais necessário que um filósofo de peso endosse poetas que talvez nunca chegue a conhecer, para que nós, estando perto dessa poesia, possamos lançar mão dos mesmos para o nosso *constructor*. Lins (2001) considera estranho o fato de ainda sentirmos alívio, quando um autor incômodo como Nietzsche é finalmente visto como um filósofo digno de ser levado a sério:

O que me parece estranho não são as possíveis torções heideggeriana – afinal, remanejamentos, apropriações e criações são próprios ao pensamento – mas, antes, [...] o relativo alívio que sentimos quando um autor incômodo como Nietzsche é finalmente visto como um filósofo digno de ser levado a sério. Ora, longe de ser tomada como natural, a concepção do território filosófico como campo legítimo para

o exercício do pensamento deve ser remetida ao gesto socrático-platônico de constituição da própria filosofia, a partir da desqualificação de discursos como a poesia, a pintura e a sofística, que passam a ser associados ao campo do não-sério, do enganoso, do falso (MENDONÇA apud LINS, 2001, pp.14-5).

Sentimos alívio porque ainda estamos impregnados de um pensamento que precisa esperar reconhecimento de alguém com poder de fogo de uma filosofia régia que balize nossos poetas como pensadores que qualifiquem o discurso poético como filosófico. Uso, abuso e disponho do discurso poético, no texto a seguir, não no sentido de potencial filosófico que precisa de reconhecimento, mas como discurso poético com potencial de conhecimento poético para a construção do conhecimento de uma ciência que se reconhece como nômade e excêntrica, vazando, resvalando, deslizando, escapando e escorregando porque se dá num espaço liso, projetivo e topológico, que tem um plano de organização nesse caminho da pesquisa, mas que sabe que esse plano de organização é mais um plano que cairá diante da vida, e que a pesquisa, não separada da existência, se realizará mediante um plano de composição, onde se fazem necessários todos os tipos de agenciamentos.

Essa dissertação se insere em um movimento poético-ativista, que quer, pelo estudo de procedimentos literários, que o discurso artístico se torne um ato teórico com movimento criador, traçando linhas de fuga das tentativas inúteis de se disfarçar de ciência para encontrar nesse devir, o seu modo próprio de dizer, não a verdade, mas sim, dizer-se verdadeiramente. Terreno disciplinar de sensível respeitabilidade.

**METODOLOGIA: AGENCIAMENTO DE FRAGMENTOS DE MEMÓRIA, NA
TESSITURA SAGRADA DE MINHA SINGULARIDADE.**

Um caminho construído aos pedaços: pedaços sagrados de minha memória. Escrevo-o assim porque existo despedaçada, e dessa forma, é como me encontro com você. Não lhe dou uma ordem determinada por onde começar. Vagueie por esses fragmentos, escolha o que mais lhe aprouver, eles são a-cronológicos e independentes, assim como um “corpo sem órgãos”, (ARTAUD, 1983, p.161) por isso, de alguma forma, singularmente, eles se encontrarão. Constitua seu sumário em acordo com suas necessidades, sinta-se totalmente à vontade para remexer, reconfigurar, transformar, alterar, retirar a ordem sugerida. A partir de minhas memórias fragmentadas, construí uma cartografia respiratória, para expressar o processo de construção do espetáculo Três, do bando de atores independentes, num ritual sagrado. O que lhe ofereço é o processo de construção dessa cartografia, de como ela foi traçada e, que, a partir do pensamento rizomático de Deleuze-Guattari (DELEUZE-GUATTARI, 1995, pp.7-9, vol. I) se constitui como uma metodologia singular.

A banana do mandacaru: expressão movente de um devir-espaço-tempo

O Teatro da Fragilidade é denominado assim porque Nando Lima¹, depois de assistir ao espetáculo Três, nos diz o seguinte: “É tudo tão frágil, sem cenário grandioso, iluminação natural, na rua, com um texto hermético, que, nos primeiros minutos, eu pensei: será que chega ao final? E chegou. A bolha com o público se fechou” (LIMA, 2008).

Muito se tem pensado sobre o Teatro de Rua e a busca de princípios que consigam produzir entre plateia e espetáculo uma aliança para que essa “bolha” citada por Nando Lima se feche. Edielson Goiano² ao assistir o espetáculo me diz: “Vocês não fazem Teatro de Rua, vocês fazem teatro na rua” (GOIANO, 2008). A preocupação em buscar esse fechamento de uma bolha entre público e espetáculo é pertinente, porque, na rua, o artista se depara com devires evidentes, em situação preocupante por uma série de razões, para quem atua nesse cenário. Maurício Franco³ e eu, não pensamos sobre tal especificidade, não sabemos ainda se fazemos Teatro de Rua ou teatro na rua, mas o termo fragilidade usado por Nando Lima nos tocou profundamente: reconhecemos que o nosso fazer teatral é frágil porque não se sustenta no capital, nem em estruturas lineares/sólidas de pensamento e muito menos em compromisso com o acerto, com o dez ou com o sucesso. É frágil porque é um teatro de risco, como eu penso que todo fazer teatral é. O Teatro da Fragilidade se assume como tal, porque busca essa fragilidade para se constituir como força. Um teatro que nasce do lixo, entendido como sendo as sobras, aquilo que não se quer. Não se quer uma estrutura de texto linear constituída, não se quer aprender a captar recursos, não se quer falar o mesmo para os mesmos, não se quer o bonito, a higienização, o poder, e não se quer o significado. Aqui, no Teatro da Fragilidade, se necessita da ignorância que gera inocência para ações não postas e estipuladas, para que o risco se concretize. O Teatro da Fragilidade exige o medo, o apavoramento para sua realização, vivido não como recuo, mas como impulso de energia de realização, aquela espécie de sensação que brota de estar/pisar em areias movediças. Um medo tão apavorante, que o frio que inicia no ventre, toma conta de tudo e atinja a coluna vertebral, sendo essa a sua sustentação para esse fazer teatral. Quando essa energia sustenta, não existe repetição, atuação ou interpretação do bando de atores independentes. Vejo-me no rio de João Cabral de Melo Neto (1975), que é “[...] como um cão sem plumas. Nada sabia da chuva azul, da fonte cor de rosa, da água do copo de água, da água de cântaro, dos peixes de água, da brisa na água [...]”

¹ Artista da cidade de Belém, Pa, Brasil.

² Artista da cidade de Belém, Pa, Brasil.

³ Artista da cidade de Belém e integrante do bando de atores independentes-bando.

(MELO NETO, 1975, p 305). Tudo que está externo a si mesmo não precisa ser sabido, o que adianta o rio saber do copo d'água, se o mesmo, está distante a si. Esse rio de João Cabral de Melo Neto (1975, pp.305-6), sabe do que lhe é perto: “[...] Sabia dos caranguejos de lodo e ferrugem. Sabia da lama como de uma mucosa. Devia saber dos polvos. Sabia seguramente da mulher febril que habita as ostras.[...]” O medo é uma sensação genuína humana, é uma força que brota em busca de sobrevivência, e nesse fazer teatral, a plenitude está justamente nessa sobrevivência advinda do medo. Esse medo, essa energia do pavor não precisa explodir, é ainda como o rio Capibaribe que é “[...] Liso como o ventre de uma cadela fecunda, cresce sem nunca explodir[...]”. Porém na cena, a obra, o espetáculo vai acontecer, mesmo quando não acontece, acontece, e ainda aí vai lembrar o rio do poema, acontecendo como “[...] um parto fluente e invertebrado como de uma cadela[...]” (MELO NETO, pp.305-306). É claro que as coisas não se dão assim rapidamente, ouviu-se a palavra fragilidade e nominou-se: Teatro da Fragilidade. Não, esse termo foi sendo expressão de nós, o bando⁴, e de nosso fazer. Traduz o que somos: movimentos proporcionados pelo risco e pelo pavor da exposição, gerando uma força que nos impulsiona como o mandacaru do poema de João Cabral de Melo Neto (1975), crescendo numa caatinga tolhida e raquítica, entre uma vegetação ruim de orfanato, não por acaso, mas querendo, brotando em chãs atrofiadas e apontando para o céu em nome da caatinga anã e irmã. Toda a aparente fragilidade da caatinga reveste-se em força na edificação da produção de uma torre gigante e de braço levantado que é o mandacaru. O mandacaru também é bando, o alto do bando, de uma caatinga anã e irmã. O bando lhe proporciona, lhe oportuniza e provoca o risco, o perigo, ao mesmo tempo que lhe garante. O mandacaru dá uma banana em nome da vegetação anã e irmã, em nome do bando, vivencia o risco quando aponta em riste a sua banana, o seu desdenho a solos arados, molhados e férteis. É o bando que proporciona a ação perigosa, a fragilidade, a vivência do medo, a fragilidade exposta e sem medo de se dizer assim.

Entre a caatinga tolhida e raquítica,
Entre uma vegetação ruim, de orfanato:
No mais alto, o mandacaru se edifica
a torre gigante e de braço levantado;
quem o depara, nessas chãs atrofiadas,
pensa que ele nasceu ali por acaso;
mas ele dá nativo ali, e daí fazer-se
assim alto e com o braço para o alto.
Para que, por encima do mato anêmico,

⁴ bando de atores independentes ou bando. Grupo de teatro, cujos integrantes são: Maurício Franco e Sandra Perlin. No espetáculo Três, fizeram parte, entre criação e as duas montagens, os seguintes artistas: Maurício Franco, Sandra Perlin, Marcelo Brito, David Passinho, Iracy Vaz, Miltom Ayres, Rafael Couto e Evanha Vieira.

desde o país (sic) eugênico além das chãs,
se veja a banana que ele, mandacaru,
dá em nome da caatinga anã e irmã.
(MELO NETO, 1975, p.24)

O Teatro da Fragilidade nasce da força de um lugar, Belém/Pará/Brasil/Ver-o-Rio, aparentemente anêmico à vista de outros lugares diferentes de nós, e se levanta como um mandacaru que cresce nesse lugar fora do eixo-fértil das artes brasileiras, e que ainda aqui no texto, no PPGArtes, ainda é mandacaru que à vista de quem o depara, cresce em solo de uma vegetação ruim, de orfanato, porque estamos longe de uma paternidade nacional de *terras brasis*, sobrevivendo e se erigindo com o braço em riste, dando uma banana ao que está posto: o conformismo com a normalidade da estratificação advindo de um olhar, de Sul/Sudeste para Norte/Nordeste, apreendido do colonizador. Como um mandacaru, na produção artística e nos estudos da mesma, edifico meus estudos e minha obra artística, por isso o denomino: Teatro da Fragilidade. Denomino meu fazer, e já não distingo suas naturezas entre os estudos do Teatro da Fragilidade e uma *práxis* artística desse teatro. Meu chão é o mesmo chão que abriga ao mesmo tempo artistas e intelectuais sofrendo as mesmas mazelas de um país eugênico, que não nos impede, e que nos leva para além da vitimação. A expressão de um bando é expressão, não quer benesses para além do que é necessário num equívoco de comparações entre os diferentes, não reconhecendo nessa estrutura comparativa de mais e menos institucionalizada, nossa qualificação. A expressão de um bando está para além da comparação, para além da institucionalização, e para além da resistência. Nossa mandacaru nasce do solo que somos e, só se levanta porque nesse solo está. Como bando não podemos expressar algo que está externo (longe) a nós, porque fora do rio, não conhecemos para além de nosso interior (perto). Por isso faço essa interconexão, entre o surgimento do mandacaru e do rio Capiberibe, de João Cabral de Melo Neto que, num devir-espaço, expressa o que está dentro de si. Penso em devir-espaço como bando movente, para além da resistência, que ora move seu interior no Pará, ora em São Paulo, ora em Portugal, França, Rio das Antas (SC), ou em qualquer lugar que a sua expressão o conduza.

O bando de atores independentes-bando denomina seu fazer Teatro da Fragilidade porque aporta num bando, e expressa esse interior: um solo de 2.500 anos, idade aproximada do reconhecimento do teatro ocidental, num devir-espaço-Belém-Pará-Brasil-Oca-do-Ver-o-Rio, num devir-tempo-moiras-povo-da-rua-na-contemporaneidade e mesmo reconhecendo esse tempo, 2.500 anos, desconheço esse fazer como decalque do que foi feito, porque

reconheço um devir-espaco e um devir-tempo para o fazer artistico e seus estudos, como expressao das singularidades dos bandos.

Desespero e Angústia

Eu e ele⁵, frente a frente num pequeno apartamento da Presidente Vargas⁶. Nosso encontro foi motivado pelo desejo ardente de construir um espetáculo, não que expressasse o que estávamos sentindo, mas que nos tirasse daquele tempo vazio de balanços e esperanças de um mundo melhor, gerado somente pela hipocrisia do pensamento e do tempo em que estávamos. 20 de Dezembro de 2007, olhando um para o outro, sentimos que: “[...] a dor e a ideia de tempo desapareceram ou, se às vezes ousam produzir-se, são transfiguradas pela sensação dominante e estão, assim, em relação à sua forma habitual, como a melancolia poética está para a dor positiva. [...]” (BAUDELAIRE, 2007, p.44)

Essa dor, de que fala Baudelaire (2007), é a mesma dor que falo eu, de um tempo comum, decalcado de outros tempos comuns e iguais, e que são decalcados e decalcados, numa clara série de reproduções, onde as idiossincrasias são esquecidas, porque não há espaço para elas. No momento em que conseguimos chegar, um na frente do outro, num dia tão difícil, e viver outro tempo, dentro de um tempo de *dingobéis* natalinos e esperanças renovadas incentivadas pelo consumo e pelo capital, escapando de um coletivo massificante, essa dor, de estar nesse tempo comum, desaparece, e cede espaço à transfiguração em relação à sua forma habitual, fazendo brotar outras sensações de nossas perdas, não mais decalcadas, mas como mapas originais que começam a ser desenhados, a partir de uma primeira linha de fuga⁷ (DELEUZE-GUATTARI, 1995, p.11, vol.I): a própria data escolhida, improvável, num tempo comum de balanços, para o início de um projeto. O espetáculo *Três* já aconteceu, a obra já foi comunicada, durante alguns anos e em muitos lugares, minha urgência agora é me aproximar do processo de construção do espetáculo *Três*, sabendo que essa aproximação se dará em outro tempo e outro espaço.

Existe o tempo de fazer e o tempo de como⁸ o que se fez. Baudelaire (2007) reconhece que os que sabem observar a si mesmos e guardam as lembranças dessas impressões constroem seu barômetro espiritual, e que a reflexão sobre o fazer, é o lugar onde podemos reconhecer uma espécie de prodígio, como se fosse o efeito de uma força superior e invisível,

⁵ Maurício Franco. Componente do bando de atores independentes-bando, e, que junto comigo forma esse bando. Todos os outros profissionais que circulam pelo grupo, e são muitos, porque o grupo já construiu uma trilogia, são profissionais convidados. Trilogia: Fev/2008: *Três*; Fev/2010: 6 meses aqui; Fev/2012: Pro ensaio geral. Último espetáculo: Assim seja.. O divino *Hihg Tech*. Maio/2015.

⁶ Uma das ruas mais antigas da cidade de Belém, Pa, Brasil. Localiza-se no centro da cidade.

⁷ Termo usado por Deleuze-Guattari em seu tratado filosófico, e que, em outros fragmentos serão retomados.

⁸ Como: utilizo nos dois sentidos, como se fez e como o que se fez e agora vou digerir, que quer dizer a mesma coisa.

exterior ao homem, após um período em que abusou de suas faculdades físicas (BAUDELAIRE, 2007, p.12). Não que o fazer teatral esteja livre do pensamento, porque o fazer artístico precisa do pensamento e de sua razão para a construção da obra. Refiro-me, aqui, ao pensar do fazer como aproximação, quando chega um momento, assim como em Baudelaire (2007), que essa orgia do pensar para o fazer, que é físico, segundo ele, necessita da calma de aproximar-se do que se fez. É o como se fez, citado anteriormente por mim. No sentido de fazer algo que, depois de feito, precisa ser degustado, e visto e expresso e sentido, nunca em seu todo, mas daquilo que eu experimentei. Porque o comer é ainda alimento. O fazer a obra é alimento, e o comer, num ato *artefágico*, é alimento também. Escrever sobre o processo do espetáculo Três é comer o alimento produzido na construção da obra. Comer a comida feita por mim, juntamente com todas as outras pessoas que participaram do espetáculo. Neste processo, eu degusto o que produzi. Em todas as esferas ou estados, está presente a possibilidade de produzir conhecimento. O espetáculo Três⁹ é uma fonte inesgotável de diferentes alimentos. Minha preocupação nesse momento é escolher os alimentos mais adequados para a construção desse texto, sabendo que o excesso pode causar indigestão e a economia, a fome. Levo em consideração também, que não posso misturar muito, os alimentos precisam ser escolhidos de uma forma, que possam ser harmonizados, para provocar, eu nem diria prazer, mas interesse de degustação pelo outro. Um dos meus grandes medos: dedicar um tempo enorme de minha vida fazendo um banquete que ninguém vai provar. Bibliotecas nas universidades com dissertações e mais dissertações, centenas delas, largadas lá, lidas por poucos. É apavorante e doloroso e, por isso mesmo, espero encontrar uma força para escrever algo que seja partilhado. Essa é a minha preocupação com a forma, aportada em Delleuze e Guattari e os princípios do pensamento rizomático.

Crio coragem e começo escrever sobre o processo de construção do espetáculo Três. Num primeiro momento, entro num estado de lembranças que desesperadamente tento organizar. Não consigo, porque quanto mais organização cartesiana imprimo a essas lembranças, mais fragmentos, mais ausência de linearidade, mais absurdos brotam nesses fragmentos que para mim já estavam organizados, desorganizando tudo. Não penso começo, meio e fim do processo, vem tudo misturado, e o mais difícil, além de misturados, esses fragmentos me trazem antagonismos, incoerências e contravenções produzidas nas lembranças do próprio processo. Passo um tempo distante, totalmente brigada com o processo e, quando volto, me

⁹ Cito o espetáculo Três, mas reconheço como fonte inesgotável todos os fenômenos pesquisados, porque ninguém pode dar conta do todo.

entrego a essa mísera condição: vou escrever os fragmentos sem deixar que os mesmos a princípio necessitem de uma lógica entre si. Penso que alguns desses fragmentos presentes em minha memória vão ajudar-me a disparar uma metodologia que me norteie nesse caminho. Mostro os primeiros escritos a Maurício Franco. Depois de lê-los ele me diz: “Nada disso aconteceu, em minhas lembranças as coisas não se deram assim” (FRANCO, Janeiro/2014). Discutimos durante algumas horas sobre como tínhamos construído o espetáculo Três e, no meio dessa discussão, que em boa parte do tempo virou briga, com acusações de ambos os lados, percebemos, graças ao amor que devotamos um ao outro e que não nos permite ir além, que em nossa memória os fatos haviam sido registrados diferentemente. Concordamos, e, já que o ambiente estava novamente em paz decidi então puxar outro fio: a linearidade dos fatos, não do espetáculo apresentado, da criação.¹⁰

Começamos¹¹ lembrando do primeiro encontro, e porque chegamos lá, fomos a um passado de lembranças de perdas vividas isoladamente e em tempos diferentes por cada um de nós e isso nos levou ao meio do espetáculo e depois voltamos mais um pouco e continuamos indo muito adiante por ora recuando e variando as distâncias de nosso passado e de nossas lembranças indo e voltando sempre distantes da retidão: não conseguimos ter um pensamento linear, sempre os fragmentos, muito mais interessantes e vívidos, estavam a nos perseguir. Depois de horas terminamos o encontro. Quando só, o desespero e a angústia tomaram conta de mim, porque tudo que eu tinha havia sido perdido nesse meu primeiro encontro com ele. Larguei de lado o que não tinha, porque meus eternos fracassos, hoje por mim sempre bem acolhidos, me ensinaram isso por pura sobrevivência, e no meio de meus registros desse encontro, busquei algo que me faria continuar. Duas coisas pularam porque se repetiam: fragmentos e memória. Foi sobre esses dois pilares que eu construí um traço, uma trilha, uma logística metodológica. Um dos princípios do pensamento rizomático a partir de Deleuze-Guattari é o princípio da cartografia (1995, p.21, vol. I). Existe uma lógica dentro desses princípios onde a cartografia é uma consequência da metodologia criada. Ora, se existe o reconhecimento de que a expressão de algo é a conexão de heterogêneos (1995, p.15, vol.I), e aqui não existem mais as especificidades, sempre haverá multiplicidade (1995, p16, vol.I) dessas conexões, porque as possibilidades são infinitas e todo caminho é singular, produzindo

¹⁰ Vou dividir processo de criação e temporada, não que quando se esteja em temporada com um espetáculo o processo de criação esteja terminado, espero que isso, criação em todos os momentos, antes da estreia e depois em todas as temporadas, fique claro no decorrer do texto.

¹¹ O texto, apesar de iniciar na 1ª pessoa, irá passar à 3ª sem muitas formalidades, acontecendo o mesmo com os tempos verbais, ora presente e ora passado. Para esta ação, sustento-me em Deleuze-Guattari e o positivo do esboço a partir da Esquizoanálise, que em outros fragmentos serão novamente retomados (DELEUZE-GUATTARI, 1995, p.34, vol. I).

dessa singularidade não mais um mapa (1995, p.21, vol.I) a ser seguido, um decalque (Idem) do que nos é imposto ou sugerido para o *constructor* do conhecimento, mas um mapa a partir dessa singularidade daquilo que quer e como quer se expressar, que é a cartografia (1995, PP.21-4, vol.I), que de tão singular impõe uma digital, e claro, a-significante (1995, 18-20, vol.I) porque não se pode dar significado ao novo, ao inusitado.

Esses dois pilares, a memória e o reconhecimento dessa memória fragmentada/inventada/contagiada, em outro fragmento se encontrarão com a sacralidade, formando um mapa, para minha aproximação e expressão com o processo de construção do espetáculo Três.

Vencendo a dor, o medo e a insegurança

No ano de 2004, eu cursava a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, e convivi mais intimamente com Wlad Lima¹², professora da escola, ministrando a disciplina Exercício do Olhar. Wlad não é o tipo de professora que ministra conteúdos somente em sala de aula. Pelos corredores, tive contato, através dela, com Deleuze-Guatarri, nesse ano, pela oralidade de coisas que ela me contava sobre eles, e no ano de 2006, *in look*, lendo a obra. Uma das coisas que me levou a ler a obra foi à paixão dessa mestra pelos dois autores, paixão essa gerada pela convicção de que na criação de obras artísticas, grande parte dos processos não se dão de forma linear, e sim por fragmentos. Através dos textos de Mil Platôs reconheci que ela tinha bastante razão. Hoje, 2014, diante do desespero e da angústia de saber que não conseguiria pensar o processo de construção do espetáculo Três dentro de uma linearidade que me remetesse a um pensamento com começo meio e fim, lembro-me de Deleuze-Guatarri (1995) e um aperitivo do enunciado de rizoma na contra-capá do livro Mil Platôs-capitalismo e esquizofrenia, vol.1:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjugação”e... e... e...” Há nessa conjugação força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser.”(DELEUZE-GUATTARI, 1995, p.37, vol.I)

Esses autores são da área da filosofia e trabalham na criação de conceitos, e para tanto, criam duas imagens muito bonitas para diferenciarem as duas formas de pensamento: o pensamento arborescente e o pensamento rizomático¹³. Quando penso nessas duas imagens me remeto rapidamente a quem sou e quem penso que sou. Influenciada pelos mais diferentes acontecimentos, e incluo tudo aí, ciência, arte, religião e quem mais chegar, acreditei-me sempre como árvore, a partir de semente que plantada constitui raiz, desenvolve o tronco, espalhando galhos com folhas e frutos que caem, e como semente torna-se novamente árvore. No entanto, quando penso sobre minha própria vida, o que me vem são *flashes*, fragmentos, sensações, embaçamentos, rupturas sem lógica alguma que me remeta a essa estrutura linear e bem delimitada, que é a imagem de uma árvore. Mesmo que eu retorne de onde parei, e

¹² Wlad Lima, artista na cidade de Belém, Pa, Brasil.

¹³ Essas duas formas, arborescente e rizomático, percorrem os cinco volumes que compõem o texto Mil Platôs. (DELEUZE-GUATTARI, 1995, vol I; 1995, vol. II; 1996, vol.III; 1997, vol. IV; 1997, vol.V) A própria construção do texto não se dá de forma linear, no enunciado dos conceitos, esses enunciados são distribuídos de acordo com os assuntos tratados, por exemplo: Psicanálise (Vol. I 1995), Linguística (Vol. II, 1995), etc.

tente pensar meu tempo a partir da arborescência, sempre escapo para lugares muito à frente ou muito mais atrás. Saio rapidamente de um pensamento e uma sensação da infância para algo que aconteceu ontem, fazendo conexões improváveis. Isso é rizoma. Por mais que doa, porque tenho ouvido o perigo do caos e dessas conexões improváveis acontecendo dentro de mim, reconheço: existo como rizoma e não como árvore, e, sendo assim, inevitavelmente os processos de construção – artísticos ou acadêmicos dos quais participo - são construídos a partir daí: fragmentação e interconexões improváveis das mesmas, e é evidente que o processo do qual vou falar, que é o espetáculo Três, não se exclui dessa condição de não ser representada pela conjugação e... e... e... de que falam os autores.

Nesse tratado filosófico, Deleuze-Guattari (1995, vol. I) enunciam conceitos que sustentam essa forma rizomática de pensamento, diferenciada da forma arborescente enunciada por grande parte dos autores da filosofia, e aqui, vou buscar nos conceitos do rizoma, expressão que justifique o processo ser descrito de forma fragmentada e não linear.

Reconheço que, apesar de a árvore dominar boa parte do pensamento ocidental para construção do conhecimento, e isso acontece há muito tempo, o pensamento não é arborescente e o cérebro não é uma matéria organizada nem enraizada. Ora, se as bases do conhecimento são constituídas a partir de uma linha arborescente, e a natureza do pensamento é rizomático, é necessário um esforço enorme para transformar esse pensamento rizomático em linha de conhecimento arborescente, na maior parte constituindo tentativas inúteis. O espetáculo Três é constituído a partir de rizomas, formados por “platôs”, surgido de “linhas de fuga” que montam uma “cartografia” (DELEUZE-GUATTARI, 1995, pp. 32-3, vol. I) própria, constituído ainda como rizoma, porque transforma, transmuta em seus devires, brotados de impasses, onde os estratos se explodem, as raízes se rompem e novas conexões são operadas, e é nisso que me apoio: assumo uma linha de pensamento rizomático na construção e na linguagem que expressará esse processo. O verbo expressar é utilizado para evitar o interpretar, odiado por mim e rejeitado por Deleuze-Guattari, porque para se interpretar é necessário o significado, e aqui, tudo é “a-significante” (DELEUZE-GUATTARI, 1995, pp.18-20, vol. I). A encenação do espetáculo Três brota de um agenciamento do bando sobre o mito das moiras, não como decalque, mas como mapa, que é o que o agenciamento (DELEUZE-GUATTARI, 1995, p.51, vol I) sugere, num crescimento das dimensões que muda necessariamente à medida que aumenta suas conexões. As moiras saem do Olimpo e agem na rua, porque é lá que o espetáculo as conjuga. Três moradores de rua, que iniciam o espetáculo dormindo ensacados, como lixo, escória, resto, sobra, como o

que não se quer. É um devir-deus-lixo no Ver-o-Rio, na cidade de Belém. Nesse agenciamento-apropriação do bando, as moiras tecem, determinam e cortam o destino das pessoas-plateia, numa relação não mais vertical, mas de horizontalidade, porque o Ver-o-Rio é um devir-Olimpo que fede, estupra, assalta e mata, tirando a relação humanidade/divindade do determinismo, dando escolha à raça humana, com possibilidades de encontros e desencontros, de acordos, desacordos, concordâncias e recusas entre o humano e a divindade. O devir-sagrado-moira acata a decisão da mortalidade humana de aceitar ou não o destino que lhe é proposto, trazendo, a essa relação, a laconicidade e o mistério, diferente do que é dito por Auerbach (2002) da literatura homérica, onde tudo está esclarecido, iluminado com fenômenos acabados, porque tem em seu conteúdo o destino determinante e imutável. Nesse moira-Ver-o-Rio, na contemporaneidade, a circularidade estável do mundo mitológico se abre à indeterminação, às variáveis causais, as ambiguidades, jogando a plateia nessa relação de escolha. O humano não é mais marionete da divindade, das deusas, é agora reagente, interferente de seu próprio destino; nada mais está determinado, é performance¹⁴, é cartografia, o decalque das moiras-Olimpo-donas-do-destino foi apagado, agora a relação entre humano e divindade é horizontal.

Décima¹⁵, uma das moiras apontando para alguém da plateia grita:

-Está faltando um pedaço teu, eu tenho. Você quer?

Não é mais um destino inteiro, é um pedaço; e não é mais um imperativo, é uma pergunta. O performático-plateia escolhido pela deusa pode aceitar ou não o pedaço que ela está lhe oferecendo. Se aceita, a deusa se aproxima do *performer*, e lhe costura o pedaço, se não, joga-o fora. Com essa ação, cria-se uma relação entre a divindade detentora da imortalidade e a humanidade, assumidamente mortal nesse panteão, mas não sem direito de escolha enquanto respiração tiver para interferir.

¹⁴ Deleuze-Guattari usam esse termo, *performance*; hoje, porém, depois de todos os estudos nessa área, e são muitos, com muitas correntes, precisaria esclarecer à que me refiro; no entanto, vou dizer apenas que me refiro à *performance* no termo que esses dois autores utilizaram; devir, inusitado, novo, perigo, risco, a-significante.

¹⁵ Personagem do espetáculo Três.

Agenciamento de uma metodologia

Os princípios do rizoma, enunciados por Deleuze-Guattari (1995), foram vividos por mim no processo de construção do espetáculo Três. Sendo assim, vou enumerar os princípios com seus enunciados a partir dessa vivência. E o faço porque a constituição do pensamento, dessa vivência, aqui expressa, é fragmentada, como foi a constituição do próprio espetáculo. Não separo o processo de construção do espetáculo Três¹⁶ do bando, do texto que expressa esse processo.

Nesse texto, busco um caminho que possa ser escrito ao mesmo tempo como metodologia-libertadora de um pensamento arborecente, sendo constructor de um pensamento rizomático, porque é cartografia de um processo de construção de uma obra de arte - o espetáculo Três - que foi construída como um corpo sem órgão (ARTAUD,1983, p.161), e vendo-o como um corpo sem órgãos, que não cessa de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, onde há necessidade de reconhecer: “[...] Não há diferença entre aquilo que um livro fala e a maneira como é feito. [...] (DELEUZE-GUATTARI, 1995, p.12, vol. I). Não posso criar um texto que fale de um corpo sem órgãos onde não existe mais a separação entre sujeito e objeto e propor uma metodologia com um texto que não me remeta àquilo de que falo. Faço da metodologia um agenciamento que crie conexão, cujos pontos que eu vou determinar, porque qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a outro ponto qualquer, dependendo do agenciamento de quem o faz. Agencio a obra, que é o espetáculo Três, e crio um texto a partir de fragmentos conectáveis nos mais diferentes pontos, porque o espetáculo Três é uma obra, e esse texto é outra obra, mesmo que fale do espetáculo Três, sendo esse o meu agenciamento. Nesse agenciamento, sinto-me perfeitamente à vontade para misturar teorias filosóficas com literatura, antropologia com sociologia, poesia com textos científicos, o que é de suposta verdade com o que é de suposta fantasia, conectando e confundindo registros históricos com ficção, sabendo que essa pseudo-diferente-natureza não passa de uma proposição de um pensamento arborecente, porque no pensamento rizomático tudo nos apresenta a heterogeneidade gerada por essas conexões improváveis, ocasionando, sempre, com essas conexões, a multiplicidade, não supondo aí nenhuma unidade, nenhuma totalidade, nenhum sujeito. É essa a natureza de que falo e aceito, onde tudo é rizoma, e precisa ser expresso como tal. E, se tudo é devir, [...] possibilidade de convergência sobre um plano de consistência [...] (DELEUZE-GUATTARI, 1995, pp.12-7,

¹⁶ Espetáculo do bando de atores independentes ou bando.

vol. I), assume-se a a-significância, porque não se pode dar significado ao que ainda nem é presente, é gerúndio. Posso escrever os fragmentos de um processo, mas não vou interpretar, porque esta não é uma abordagem hermenêutica, é cartografia com princípios do rizoma, onde escrever ainda é devir, portanto a-significante. Para Deleuze-Guattari (1995), um método do tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. Se reconheço a a-significância, o tempo gerúndico¹⁷ na ação, observo que nesta seara não tenho um mapa a ser seguido, como decalque do caminho de um ou de alguém, transformando-o no meu próprio caminho, a partir de um modelo estruturado ou gerativo, porque o rizoma é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda.

Metodologicamente pensando, vou construindo uma cartografia e ao mesmo tempo sigo no caminho, que é meu e que não servirá a mais ninguém, porque caminhante e caminho são uma coisa só. A permissão de poder explorar lugares nunca antes mapeados, não decalcando do mapa de ninguém, assumindo a pesquisa como *performance*¹⁸, assumindo os riscos e esquecendo a presumida competência remetida pelo decalque, permite-me novos agenciamentos para tudo que está posto como linear, lógico ou tudo o mais que se tenha como raciocínio cartesiano onde a máxima do “Penso, logo existo” (DESCARTES, 2001, p.36) se expande como máxima da razão.

O espetáculo Três é construído a partir de fragmentos de muitas fontes, dialógico, porque esses encontros muitas vezes são antagônicos, fundidos a partir de discordâncias, brigas, mágoas, rancores vinganças e todos os tipos de miserabilidades humanas que o corpo possa comportar, a ponto de se destruir, desmanchar e se reverter em corpo que possa tolerar todos os perigos e agressões para se manter respirando, se enganando com voltas, amores, perdões, recomeços, esperanças, carícias, agrados, ilusões, num movimento de intercalação entre. Não existiu uma linearidade em sua construção, portanto, não pode existir uma linearidade em sua expressão a-significante. São expressões de fragmentos, que se auto-expressam, não necessitando de raiz que lhes sustente. Rizoma permite conexão entre religião e arte, linguagem coloquial em deuses do Olimpo, moradores de rua e sacralidade e moiras habitando o Ver-o-Rio, num agenciamento do bando.

¹⁷ Termo usado por mim para associá-lo ao devir.

¹⁸ Deleuze-Guattari usam esse termo, performance; hoje porém, depois de todos os estudos nessa área, e são muitos, com muitas correntes, precisaria esclarecer à que me refiro; no entanto, vou dizer apenas que me refiro à performance no termo que esses dois autores utilizaram: devir, inusitado, novo, perigo, risco, a-significante.

Sei que algumas coisas que foram ditas, ficaram encobertas, no entanto, não poderia, aqui, escolher o pensamento rizomático como metodologia e constituir essa proposição, fazendo um texto de outra natureza, que não se referisse ao próprio processo de construção do espetáculo Três, porque se traio esta natureza, traio a própria metodologia proposta, que é viabilizar escrever de memória via pensamento rizomático, que projeta singularidade ao que se chama existência, singularidade essa, muito bem expressa no poema de Quintana (2005), que, de forma divertida, nos faz entender a falta de nossa auto-observação-devir, para vermos uns aos outros como singulares. No poema, quem observa nossas idiossincrasias é um marciano, podendo, com esse olhar de fora, que não sabe nada de nada, sem estipulações, um olhar-devir, perceber todas as singularidades permitidas pela ignorância e inocência do primeiro olhar:

Poema marciano número dois

Nós os marcianos,
Não sabemos nada de nada,
Por isso descobrimos coisas
Que
De tão visíveis
Vocês poderiam até sentar em cima delas...
Não brinco! Não minto! Um dia um de vós (Van Gogh) pintou uma cadeira vulgar,
Uma dessas cadeiras de palha trançada...
Mas, quando a viram na tela, foi aquela espantação:
“uma cadeira!”, exclamaram.
Uma cadeira? Não, a cadeira.
Tudo é singular.
Até as Autoridades sabem disso...
Se não, me explica
Por que iriam fazer tanta questão
Das tuas impressões digitais?!
(QUINTANA, 2005. p. 70)

E assim como o marciano de Quintana, descubro coisas sobre o processo de construção do espetáculo Três num estado a-significante de singularidade, que me espanta, porque expressar o processo é agora outro processo, que me leva a esse estado marciano citado pelo poeta; um olhar inocente e ignorante, porém não menos devassador, visceral, angustiante, sofrido, mortal e desesperador; também alegre e prazeroso.

Memória

Uma consideração que, particularmente me fazia recuar, era a de que, não tendo escrito um diário[...]receava não poder redigir, somente de memória, um relatório bastante minucioso, bem tecido, afim (sic) do mesmo ter fisionomia de verdade –que seria não obstante a expressão real,- não trazendo em si o exagero natural, inevitável, a que todos nós somos levados quando relatamos acontecimentos, cuja influência foi forte e ativa nas faculdades da imaginação.(PYM apud PONTES, 1974, p.21)

Eloy Pontes ao prefaciar o texto de Edgar Allan Poe (1974), acima citado, diz que o autor preocupava-se com a posteridade porque existem registros de tentativas de sua parte de escrever uma autobiografia, mas que ele deixara apenas esboços intencionalmente confusos e baralhados de propósito. Evidente que, a partir dessa informação de Pontes (1974) podemos pensar que esse texto da personagem é, de certa forma, coerente com a ação de Edgar Allan Poe de deixar sua autobiografia baralhada propositalmente. Quando Gordon Pym cita vontade de recuar porque não poderá fazer um relato com a fisionomia da verdade, reconhece que, escrevendo de memória, vai trazer em si o exagero natural, a supressão/endeusamento inevitável, a que todos nós somos levados quando relatamos acontecimentos, cuja influência foi forte e ativa nas faculdades da imaginação e da memória. É necessário considerar que esse baralhamento, citado por Eloy Pontes como confuso, é consequência do fato de o mesmo estar acostumado a autobiografias lineares que iniciam com o nascimento e vão até aonde a vida do biografado levar. No entanto, se considerarmos que Edgar Allan Poe, em sua autobiografia, escreveu-a propositalmente em fragmentos, e que dentro de um pensamento rizomático, as interconexões feitas por esses fragmentos geram multiplicidade, a abrangência de sua autobiografia pode ser advinda daí. A partir desses fragmentos, existe uma diversidade enorme de comentaristas desse autor, ligando-o com sua obra. Baudelaire, seu mais fiel entusiasta, diz que Edgar era filho da paixão sem disciplina e de um espírito largo de aventura (BAUDELAIRE apud PONTES, 1974, p.11). Baudelaire substitui a confusão de Poe citada e considerada por Pontes dentro de um pensamento arborescente de confusa, pela paixão sem disciplina advinda de um espírito largo de aventura. Poe, em sua memória fragmentada, não nega sua natureza fragmentada por tormentos de angústias, perdas, realizações, alegrias e tristezas. Nele, memória, seus fragmentos autobiográficos e vida constituem fragmentos que se encostam. Edgar Allan Poe (1974) reconhece que os fatos vividos ao serem rememorados estão vívidos ainda porque foram fatos e acontecimentos cuja influência foi forte e ativa nas faculdades da imaginação. Ora, esses fatos vívidos na imaginação não podem ser contados a

partir de outro lugar senão o da imaginação. Escrevo a partir de minhas memórias, porque mesmo as memórias advindas de encontros com Maurício Franco¹⁹ ainda são minhas, tanto o processo como esses encontros, assim como em Poe, estão em mim também ainda vívidas, porque são fatos acontecidos cuja influência foi forte e ativa nas faculdades da imaginação, porque, se assim não fossem, não teriam sentido algum em serem memorizados. Esclareço que, quando escrevo, estou sobre forte influência da imaginação, e nesse campo, é necessário dizer: sempre vou longe.

Qualquer processo teatral que se queira compreender sempre será pela memória, porque não existe uma obra presentemente, que perdure, como um quadro ou uma escala musical. Os profissionais do teatro são os artistas que constantemente lidam com a efemeridade, com a obra num eterno *constructor*, porque quando um espetáculo termina, onde todos os signos já foram apresentados, constituídos, o espetáculo finda. No teatro não existe o apreciar da obra acabada, porque quando acaba, acaba, morre. Os registros são registros, não é a obra, existem apenas como comprovação que a obra se deu. Na memória, portanto, é onde está o processo de construção e a obra. Para mim, uma pessoa que adoro florear, e é no âmbito da imaginação que se dá esse jardim, necessito dizer que minha memória é totalmente floreada. Esse termo, floreada, foi-me dado por minha avó, que tudo que eu ia contar, segundo ela, ficava sempre mais interessante do que realmente, segundo ela, tinha acontecido, e é também segundo ela, e a partir dela, que muitas das minhas memórias, de fatos que eu não lembro, me foram dados. Eu posso dizer que muito da minha memória da infância não foi vivida por mim, mas generosamente contada por minha avó, e tão bem contada, que aceitei, e hoje essas histórias, nunca vividas por mim, estão vívidas em minha lembrança como se tivessem sido: boas e ruins, agradáveis e cruéis.

Walter Benjamin (1994) observa ser todo acontecimento finito, encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois. Concordar com Walter Benjamin (1994) é estabelecer que a urdidura que tece a memória é entrelaçada por muitas fontes, que extrapolam o próprio fato acontecido, e que nem sempre é possível estabelecer a distância entre o real e o imaginário. Bene Martins (2011) afirma que necessitamos desmistificar o endeusamento e a excelência da memória enquanto faculdade infalível, porque toda espécie de relato oral ou escrito passa por um processo de memorização, abandonando, assim, a ideia advinda da historicidade que

¹⁹ Maurício Franco e Sandra Perlin são os dois componentes do bando de atores independentes-bando, no entanto, na construção dos espetáculos, sempre recebem outros profissionais.

pretende dar conta de tudo o que acontece atribuindo à memória capacidade de reconstituição total, e eu acrescentaria real/verdadeira que, como cita Walter Benjamin (1994), fica na esfera do vivido. O relato, tanto literal como oral, é da esfera da memória com tudo que a mesma implica, seja em qualquer forma de conhecimento, comunicados em diferentes linguagens.

Le Goff (2003) é um historiador, e relevando isso²⁰, ele aponta um aspecto interessante:

Toda história é bem contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto aos seus interesses, o que não é só inevitável como legítimo. Pois que a história é duração, o passado é ao mesmo tempo passado e presente. (LE GOFF, 2003, p.28)

Relevo quando abstraio o passado como presente e cito Le Goff porque reconheço que não estou oca, e mesmo que assim fosse - estado que busco como atriz -, esse oco advém por uma busca de um esvaziamento, de um nada, e quem dera nós pudéssemos nos livrar de vez dessa praga chamada passado como registro, e percebermos que só o presente²¹ é. Não posso aqui propor Deleuze-Guatarri e o pensamento rizomático e ao mesmo tempo citar Le Goff (2003) e não fazer reservas, porque este autor se preocupa com a “falseabilidade dos relatos” (p.28) e com “perturbações da memória” (p.421) e este é um pensamento arborescente. Cito-o como percepção de que superadas as devidas convenções arborescentes, provavelmente todos nós cheguemos a reconhecer isso: que memória é um devir-memória. Um devir-memória abarca falseabilidades, mentiras, amnésia, proposital ou não, esquecimentos, invenções, ficções, enganos e todas as necessidades para esse devir-memória. E não é que se queira inventar ou se queira mentir, enganar, é que a memória é sentida em um momento presente, quando falada, no caso de meus encontros com Maurício Franco, e depois em outro momento presente é escrita, e que também é memória-devir-sentida. Nesse processo de não recuperação de nada do original, onde as lembranças são imagens construídas a partir do presente, reconheço que tudo é reimaginado. Falo de cicatrizes de personagens em mim, reconheço a impossibilidade do vazio, do oco, e penso em resíduo. Carlos Drumond de Andrade (1990) tem um poema denominado Resíduo e vai insistir em assumir que “De tudo fica um pouco” (ANDRADE, 1990, pp.359-362), e mesmo aí, ainda é um devir-memória, de quem captura e

²⁰ Considero que a história tem ainda um forte compromisso com a linearidade cartesiana, e Le Goff, apesar de tentar se livrar disso, se denuncia quando se alia com a Psicanálise e os termos produzidos pela mesma, e nada mais reducionista, a partir do pensamento rizomático, do que a Psicanálise e seus termos enquadrantes e limitantes.

²¹ Em outra parte do texto, nego o presente como devir e cito o gerúndio. No entanto, aqui, uso o presente como algo que está acontecendo, só para poder fazer uma relação direta com o texto de Le Goff.

de quem escreve. Dentro dessa perspectiva, que é o ato de projetar a luz em fragmentos, reconheço que muito do processo do espetáculo Três permanecerá nas sombras. Mesmo assim, insisto, porque sinto, assim como em Baudelaire (2007, p.12), que é necessário guardar as lembranças de nossas impressões. Dessas lembranças, ou seja, de memória, em Paraísos Artificiais, ele se refere ao haxixe:

[...] A análise dos efeitos misteriosos e dos prazeres mórbidos que estas drogas podem provocar, dos inevitáveis castigos que resultam de seu uso prolongado e, enfim, da própria imortalidade, implícita nesta peregrinação de um falso ideal [...] (BAUDELAIRE, 2007, p.14)

Se Baudelaire (2007) se referia ao haxixe, eu me refiro com a mesma sensação, ao processo do espetáculo Três, criado e encenado por um bando, e que assim como ele, que busca no haxixe o alívio para a dor, nós, de certa forma, sem percebermos, porque nunca falamos, estivemos durante o processo do Três sob esses efeitos misteriosos, que fez de nosso fazer teatral uma necessidade vital, onde buscamos sempre, e cada vez mais, o jogo entre a fragilidade do espetáculo e a redenção pela convivência com o público. Esse jogo, buscado e praticado por nós, é denominado Teatro da Fragilidade, porque é expresso a partir do perigo, do risco, do que não está posto e do que não precisa ser aceito moralmente. E por mim, aqui neste texto, é o mesmo jogo ainda, numa necessidade vital de elaborar um processo para expressão de memória e que ainda é processo.

Eu expresso um processo, que é um outro processo, agora a escrita, a partir de fragmentos, que se encontram formando outros e outros, por mim e por quem lê, se desmanchando e se refazendo, numa urdidura de sensações migradas da linguagem teatral para a literária, construída a partir desses efeitos misteriosos que nos provocam esse prazer mórbido nesse fazer, porque nos provocam escassez, apavoramento e ainda a dor, não mais a das lembranças, mas a dor vívida e real de estar aqui, escrevendo sobre lembranças dilacerantes, e por serem, ainda são, não da mesma forma, mas ainda dilacerantes. Meu relato sobre o processo é o que ficou e reverbera agora em mim. Não escrevo sobre o passado, sobre o que foi que aconteceu lá, na criação do espetáculo Três, não porque não quero, mas simplesmente porque me sinto impossibilitada de estar lá, vivendo naquele momento. E porque são fragmentos, e de memória, invoco Mnemósine, a deusa que fixa na poesia, na arte, os acontecimentos. Aceito, a partir da divindade, que a linguagem poética tem poderes sobre o espaço e o tempo convencionados.

A poesia como linguagem mítica

Depois de vencer uma árdua batalha, Zeus²² encontra-se com Mnemósine e faz amor com ela durante nove noites; fruto desse amor, Mnemósine dá à luz a nove filhas, as nove musas. Segundo Brandão (1994), essas musas são cantoras divinas, que tinham como função primeira presidir as diversas formas de pensamento e fixar o espírito sobre uma arte (pp. 202-3) Por isso, por essa função, Mnemósine é considerada a deusa da memória. Interessante é perceber que essa memória é fixada nas artes cujo tradutor é o poeta. Segundo Torrano (1996), Mnemósine, sendo mãe das musas se mistura com elas, e nessa mistura, preside a função poética porque a poesia é uma espécie de possessão pelas musas, é um delírio divino. Essa possessão, esse divino delírio, é produzido no poeta que, possuído, se transforma no intérprete de Mnemósine. Os cantos dos poetas rompem o limite do espaço e do tempo, e permitem ao homem, pela poesia, romper essas barreiras. Escrever de memória é reverenciar a Mnemósine e saber que, essa memória diante dessa reverência sacra, só pode ser revelada pela linguagem poética.

O que percebo em mim, para além do processo vivido, ao escrever, são sensações de dores, angústias, medos, amores, alegrias, misérias reviradas e reviradas. Essa memória-devir não me traz dias, horas, locais. O que me vem são imagens, de dias, de sol, de chuva e de sensações: fome, cansaço, dores no corpo, prazer, calos e calor. Não espere de mim data e local, porque sou incapacitada para esse tipo de dados, porque não vou saber o dia do sol, da chuva, do calo, do calor, da dor e da satisfação mórbida de ver minhas próprias misérias e as do bando²³. Descubro que não vou saber responder, porque não foi baseado em fatos que o espetáculo Três se construiu: foi em poesia. Só a poesia tem esse poder: levar um bando de artistas a construírem um espetáculo, que os transformaria pela morte, nenhum de nós ficou impune, passando fome e calor sem receber um centavo. A moeda foi outra, foi vivenciar a liberdade da loucura que só a poesia nos permite. Quando invoco a sacralidade de Mnemósine para captar os fragmentos do processo, invoco junto o poder da divindade: fixou em mim a poesia e sua capacidade de transpor espaço e tempo. Quintana assume o poder e a força da poesia quando diz:

XXXXXXXXXX

[...] A poesia é a eterna Tomada da Bastilha

²² Zeus, Mnemósine e as musas fazem parte da sacralidade do panteão grego.

²³ Abrev. de bando de atores independentes.

o eterno quebra-quebra
o enforcar de judas, executivos e catedráticos em todas as esquinas
e,
a um ruflar poderoso de asas,
entre cortinas incendiadas,
os Anjos do Senhor estuprando as mais belas filhas dos mortais...[...]
(QUINTANA, 2005, p.66)

Gosto muito desse poema, a começar pelo número de Xs do título, que são nove, e para mim, como alusão à possessão de Mnemósine e suas nove filhas, nascidas de nove noites com Zeus. Penso que sim, porque quem mais além de Mnemósine, para explicar de forma tão poética a literatura bíblica e o encontro do Anjo com Maria, quando Jesus²⁴ é concebido num encontro entre a mortal e a divindade. Indo além desses Anjos do Senhor estuprando mortais, num agenciamento de Quintana (2005), a linguagem poética presente nas narrativas míticas em apenas um ruflar poderoso de asas enforca judas, executivos e catedráticos em todas as esquinas, sustentando a eterna Queda da Bastilha. Não é aqui o caso de alongar a discussão, mas sabemos que a memória da Revolução Francesa é sustentada pela linguagem poética nas mais diferentes práxis artísticas. Quintana (2005) coloca a poesia no seu devido lugar: um lugar sagrado pelos poderes da deusa e suas filhas. Essa a competência da poesia: transgredir tempo e espaço, revelar mistérios, captar na escuridão, criar nuvens para a morada do abscôndito e ser íntegra quando expressa em fragmentos. Para Mário Luzi (1990), a poesia é uma forma de oração e, se pensarmos a memória como filha da mitologia, panteão grego sagrado, podemos aceitar o que diz esse autor.

Goethe (2004), no texto introdutório ao Fausto, dispõe três personagens: o Diretor, o Poeta e o Bufo. Nessa obra, o autor aponta três perspectivas diferentes: a do Diretor é a perspectiva em busca de um teatro com a plateia cheia, e isso como representação do sucesso, não importando o valor poético da obra, dando ao público algo que lhes agrade; ao Poeta a perspectiva da sacralidade da poesia, ligando-a com as Musas; ao Bufo, a perspectiva do ator, que se coloca entre dois mundos, sempre dividido entre o sucesso, o dinheiro e a poesia. Para mim, é um texto emocionante, porque como artista, sempre me divido entre esses dois mundos: a necessidade da arte e a necessidade do capital. O espetáculo Três foi constituído a partir do Poeta de Goethe (2004), onde o Diretor, dirigindo-se ao Bufo e ao Poeta diz:

Vós dois, que em miséria e em tristeza
Tanta vez me assististes, leais,
Em terra alemã, o que esperais?

²⁴ Novo Testamento, *Livro de Lucas* 1 26-35. 2ª Ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. In: **A Bíblia sagrada**. 2ª Ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

Quisera eu agradar à multidão
[...]
Sentados, já, arregalado o olhar
Esperam ver sucessos de espantar.
(GOETHE, 2004,p.33)

O Poeta responde com outros interesses, que quando revelados, estão para além do sucesso de casa cheia:

Oh! Não me fales da vã multidão
Cuja presença o gênio nos desgasta.
[...]
Não! Leva-me à alma, espiritual mansão,
Em que só o poeta haure alegria casta
E a amizade, o amor, com mão celeste,
Fomentam bens de que a alma se reveste.
Nasce o que brilha apenas para o já;
Para o porvir, o que é real viverá.
(GOETHE, 2004,pp.34-5)

Discordando do Diretor, o Poeta eleva a obra a outro nível: o da sacralidade. Tira a obra do interesse da multidão e pede elevação de sua alma à espiritual mansão, onde o poeta haure alegria casta e a amizade e o amor, não mais à satisfação da multidão terrena, mas sim com mão celeste. Quando o poeta diz que “Nasce o que brilha apenas para o já”, o panteão sagrado a que se refere é a morada de Mnemósine, a deusa que dá as filhas, as Musas, o apoderamento do homem à poesia, realizando o humano, na linguagem poética, poderes sobre o tempo e o espaço. O Diretor cita essa filiação ao tentar convencer o Poeta da não necessidade de invocar sacralidade para o sucesso, vai argumentar que, para obtenção do sucesso, não é preciso atormentar as meigas Musas, dizendo ao Poeta do que é que esse tipo de público precisa:

Pensai: escreveis para quem?
[...]
Acodem cá, tal como às mascaradas,
Curiosidade, só, aguça-lhes o intuito;
Exibem-se à plateia as damas adornadas,
Dando espetáculo gratuito.
Que sonhas poeta? do alto, a quem acenas?
A sala cheia a júbilo te induz?
Olha de perto os tais Mecenas!
São semifrios, semicrus.
Corre esse, findo o teatro, ao jogo de baralho,
A amores vis, aquele, e a excitações confusas;
Convém por tal, pobre paspalho,
Atormentar as meigas Musas?
(GOETHE, 2004, pp.38-9)

O Diretor tenta convencer o Poeta a não incomodar as meigas Musas, porque, segundo sua qualificação da plateia, não há necessidade disso: invocar a sacralidade das Musas para a realização sagrada da poesia, por um público, cujas preocupações são terrenas e, numa provocação, denomina o Poeta de paspalho, porque o mesmo tem intenção de oferecer sacralidade a quem deseja outra qualidade. O Poeta se recusa, dizendo ao diretor para procurar outro servidor, porque ele, o Poeta, não vai servir a um único, o diretor, tendo ele firmado uma aliança com o Olimpo, com o poder de invocar os deuses, recebida desses a graça do gênio humano, e que só nele, no Poeta, se revela. Para o Poeta não existe distinção entre o Diretor e o público presente. Existe distinção entre os humanos e os humanos que são poetas e detentores do gênio da humanidade, gênio dado pelas Musas. Depois de expor suas competências, o Poeta pede a restituição dos tempos santos, quando um véu cobria os males do mundo e a alva prometia Milagres. Após a negação do Poeta de se render aos Mecenas invocando um mundo sacro, o Diretor acata a decisão do Poeta e autoriza o início do espetáculo. E é dentro desse estado, o da sacralidade, que o espetáculo se realiza, independente de merecimentos, porque o poeta não fala em outra estância que não a própria poesia.

É interessante esclarecer aqui, que todo o texto de Goethe (2004), desde os prólogos até a “Noite de Valpúrgis”, é escrito em forma de poesia. A linguagem poética sendo revelada aos homens pelas Musas está aqui na esfera da linguagem sagrada, esteja ela em que obra estiver, e seus poderes desse acordo entre divindade e humanidade, revelado nas obras de arte que tem poderes sobre o espaço e o tempo; os fragmentos do espetáculo Três se revelam sussurrados por Mnemósine, a deusa da memória, invocada e reverenciada por mim, que quando escrevo em fragmentos de memória, sou a Poeta de Goethe, vivenciando um ritual sagrado.

Religião Teatro, Teatro Sagrado e Teatro Religioso

Teatro é a minha religião
Milton Ayres²⁵

E com o hieróglifo de uma respiração quero reencontrar uma ideia de teatro sagrado.
Antonin Artaud²⁶

As moiras são donas do destino na religião dos gregos.
Maurício Franco.²⁷

A linguagem para o pensamento rizomático não é a vida, ela dá ordens à vida, sendo difícil precisar o estatuto e a extensão dessa palavra de ordem, porque não se trata de uma origem da linguagem, já que a palavra de ordem é apenas uma função-linguagem, uma função coextensiva. Dentro dessa linha de pensamento, se a linguagem parece sempre supor a linguagem, se não se pode fixar um ponto de partida não-linguístico, é porque a linguagem não é estabelecida entre algo visto (ou sentido) e algo dito, mas vai sempre de um dizer a um dizer, e dentro dessa razão, não se acredita que a narrativa consista em comunicar o que se viu, mas em transmitir o que se ouviu, o que um outro disse (DELEUZE-GUATTARI, 1995, pp. 13-4, vol. II). Em Postulados da Linguística, Deleuze-Guattari dizem o seguinte:

Não acreditamos, a esse respeito, que a narrativa consista em comunicar o que se viu, mas em transmitir o que se ouviu, o que um outro disse. Ouvi dizer. Nem mesmo basta evocar uma visão deformante da paixão. A “primeira” linguagem, ou, a primeira determinação que preenche a linguagem, não é o tropo ou a metáfora, é o discurso indireto. A importância que se quis dar à metáfora, à metonímia, revela-se desastrosa para o estudo da linguagem. Metáfora e metonímias são apenas efeitos que só pertencem à linguagem quando já supõem o discurso indireto. Existem muitas paixões em uma paixão, e todos os tipos de voz em uma voz, todo um rumos, glossolalia: isto porque todo discurso é indireto. Benveniste nega que a abelha tenha uma linguagem, ainda que disponha de uma codificação orgânica, e até mesmo se utilize de tropos. Ela não tem linguagem porque é capaz de comunicar o que viu, mas não de transmitir o que lhe foi comunicado. A abelha que percebeu um alimento pode comunicar à mensagem àquelas que não o perceberam; mas a que não o percebeu não pode transmiti-lo igualmente às outras que não o perceberam. A linguagem não se contenta em ir de um primeiro a um segundo, de alguém que viu a alguém que não viu, mas vai, necessariamente de um segundo a um terceiro, não tendo nenhum deles visto. É nesse sentido que a linguagem é transmissão de palavra funcionando como palavra de ordem, e não comunicação de um signo como informação. A linguagem é um mapa e não um decalque. (DELEUZE-GUATTARI, 1995, vol. II, pp. 13-4)

²⁵ Artista da cidade de Belém, PA, Brasil, e diretor do espetáculo Três, repertório do bando de atores independentes ou bando.

²⁶ Artaud, Antonin. O TEATRO E SEU DUPLO. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p.137.

²⁷ Artista da cidade de Belém, Pa, Brasil, diretor e ator do espetáculo Três, I temporada.

Esse enunciado de Deleuze-Guattari, está numa seção referente à linguística; porém, no meu agenciamento sobre esse enunciado, completo-o como sendo para linguagem da religião, assim como poderia estendê-lo para linguagem da arte, porque interessa entender a religião e a arte como linguagem funcionando como transmissão de palavra de ordem e não como comunicação de um signo, tanto em Deleuze-Guattari (1995, vol. II), como aqui, quando me refiro à linguagem da arte ou da religião, porque a-significante, como devir. Entendendo que essas especificidades, religião/arte, são, a partir do pensamento rizomático, não mais específicas, mas múltiplas; no entanto, nesse momento agencio esse enunciado com essas especificidades num pensar alto para me aproximar de linguagens que, a priori, num pensamento arborescente, seriam específicas, de um discurso direto e constante, mas que na multiplicidade do discurso indireto da linguagem, onde não se reconhecem mais as constantes e sim só as variáveis, não mais se revelam como específicas, mas múltiplas. A partir disso, podemos pensar religião e arte se constituindo como rizoma, porque o próprio pensamento se constitui assim. Se completo, interfiro, no enunciado desses autores, ainda coerente com o pensamento rizomático, nesse meu agenciamento, posso dizer que: a linguagem da religião/arte não se contenta em ir de um primeiro a um segundo, de alguém que viu a alguém que não viu, mas vai, necessariamente de um segundo a um terceiro, não tendo nenhum deles visto. É nesse sentido que a linguagem da religião/arte é transmissão de palavra funcionando como palavra de ordem, e não comunicação de um signo, como informação. A linguagem da religião/arte é a-significante, porque devir, é um mapa e não um decalque. Não existe mais discurso direto e nem constantes; entre humanos, todo discurso é indireto e variável, o discurso direto e constante é só para as abelhas.

É nesse sentido que penso o mito²⁸, o rito e o símbolo²⁹, que segundo Croatto (2010) são linguagens que comunicam a experiência religiosa. Penso o mito, o rito e o símbolo como devires a-significantes, com potência de cartografia no espetáculo Três do bando de atores independentes, e como a-significantes, impossibilitados de interpretação. O símbolo, a partir de Deleuze-Guattari, é um signo altamente desterritorializado, e o mito, não mais se reporta a uma origem, mas sim, às narrativas poéticas, que se transmitem como discurso indireto e variável, se constituindo como rizoma.

O mito de Dionísio:

²⁸ Os mitos são contos, narrativas, enunciados de devir. (DELEUZE-GUATTARI, 1997, p.24, vol. IV)

²⁹ Segundo Deleuze-Guattari, o símbolo é um signo que alcançou um alto grau de desterritorialização e eu me refiro as duas máscaras como símbolo dessa religião Teatro dentro desse alto grau de desterritorialidade. (1995, vol. II, p.62)

Zeus, mais uma vez apaixonou-se por uma simples mortal. Desta vez, a vítima foi a princesa tebana Sêmele, que se tornou mãe do segundo Dionísio, porque de Zeus e Perséfone nasceu Zagreu, o primeiro Dionísio. Preferido do pai dos deuses, e dos homens, estava destinado a sucedê-lo no governo do mundo, mas o destino decidiu o contrário. Para protegê-lo dos ciúmes de sua esposa Hera, Zeus o confiou aos cuidados de Apolo e dos Curetes, que o criaram nas florestas do monte Parnaso. Hera, esposa de Zeus, mesmo assim, descobriu o paradeiro do jovem deus e encarregou os Titãs de raptá-lo. Apesar das várias metamorfoses tentadas por Dionísio, os Titãs surpreenderam-no sob a forma de touro e o devoraram. Palas Atená conseguiu salvar-lhe coração, que ainda palpitava. Foi esse coração que Sêmele engoliu, tornando-se grávida do segundo Dionísio. Esse Dionísio, não teve um nascimento normal. Hera ao saber do amor de Zeus e Sêmele, resolveu eliminá-lo. Transformando-se na ama da princesa tebana, aconselhou-a a pedir ao amante que se apresentasse em todo o seu esplendor. Zeus admitiu à Sêmele que semelhante pedido lhe seria funesto. Como ela insistiu, e ele havia jurado jamais contrariar-lhe os desejos, apresentou-se com seus raios e trovões. O palácio da princesa incendiou-se e esta morreu carbonizada. Zeus recolheu do ventre da amante o filho inacabado e colocou-o em sua coxa, até que se completasse a sua gestação normal. Nascido o filho, Zeus confiou-o aos cuidados das Ninfas e dos Sátiros do monte Nisa. Lá, em sombria gruta, cercada de frondosa vegetação, em cujas paredes se entrelaçavam galhos de viçosas vides, donde pendiam maduros cachos de uva, vivia feliz o filho de Sêmele. Certa vez, Dionísio colheu alguns desses cachos, espremeu-lhes as frutinhas numa taça de ouro, e bebeu o suco em companhia de sua corte. Todos ficaram conhecendo o novo néctar: o vinho acabava de nascer. Sátiros, Ninfas e Dionísio começaram a dançar vertiginosamente, ao som dos címbalos. Embriagados do delírio dionisíaco, todos caíram por terra semi-desfalecidos. Em Atenas, e por toda a Ática, celebrava-se a cada ano, a festa do vinho novo, em que os participantes, como outrora os companheiros de Dionísio, se embriagavam e começavam a dançar freneticamente, à luz dos archotes e ao som dos címbalos, até caírem. Esses adeptos do deus do vinho se disfarçavam em sátiros, que eram concebidos pela população como homens-bode. Viria daí o vocábulo tragédia, que em grego é tragoidia, que é a junção de tragos (bode) mais oidé (canto). Nessa fase do teatro grego vou dedicar atenção a duas figuras: um tirano, Psístrato, e um ator, Téspis. O primeiro oficializou o culto a Dionísio, mandou organizar as festas dionisíacas urbanas e chamou Téspis para promovê-las anualmente, durante seis dias da primavera.

Quando Téspis assume o papel do deus, como tal, provoca transformações decisivas no ritual, porque não é mais narrativa, contando o que o deus fez ou fará, é o tempo do acontecimento. Téspis é Dionísio, é o deus que canta, dança e se embriaga. O estado grego resolve então assumir Téspis como ator, junto com a tragédia, porque na Grécia, todas as correntes religiosas confluem para uma bacia comum: sede de conhecimento contemplativo (gnôsis), purificação da vontade para receber o divino (khatarsis) e libertação desta vida “geradora”, que se estiola em nascimentos e mortes, para uma vida de imortalidade (athanásia). Mas, essa mesma sede nostálgica de imortalidade, preconizada pelos mitos naturalistas de divindades da vegetação, que morre e ressucita divindades (Dionísio sobretudo), chocava-se violentamente com a religião oficial da polis, cujos deuses olímpicos estavam sempre atentos para esmagar qualquer démesure (desmedida) de pobres mortais que aspirassem à imortalidade. Os deuses olímpicos sentiam-se ameaçados e o Estado também, uma vez que o homo dionysiacus, integrado em Dionísio, através do êxtase e do entusiasmo, se libera de certos condicionamentos e de interditos de ordem ética, política e social. Para explicar esse sair de si, numa superação da condição humana, isso implicava um mergulho em Dionísio e este em seu adorador pelo processo do enthusiasμός, entusiasmo. O homem, simples mortal, ánthropos, em êxtase e entusiasmo, comungado com a imortalidade, tornava-se anér, um herói que ultrapassou o métron, a medida de cada um. Tendo praticado a démesure, ultrapassado o metron, o anér é um hypocrités, aquele que responde em êxtase e entusiasmo, isto é, o ator, um outro. (PERLIN, 2009, pp.11-5)

Esse é o mito, e essa embriaguez provocada pela presença de Dionísio está presente em nossos ritos, que são nossos espetáculos, realizados em templos, os nossos teatros ou espaços cênicos demarcados. A sacralidade do mito permanece no rito. Dionísio, nosso deus, é um deus inconveniente muitas vezes, foi inconveniente para os gregos, e o é ainda para nós. Segundo Jaeger (1989), desde que o estado Grego organizou as festas dionisíacas, era escassa a ligação entre o conteúdo do drama e o culto do deus para cuja glorificação se representava e que poucas vezes o mito de Dionísio entrou na orquestra, porque o impulso dionisíaco convinha mais aos dramas cômicos, satíricos e burlescos, que subsistiam, ao lado da tragédia como manifestação da antiga forma das representações dionisíacas, e que o povo continuou a exigir após cada trilogia trágica apresentada. Existe aqui um equívoco da parte de Jaeger (1989) ao separar a sacralidade dionisíaca da tragédia. Mesmo que os dramas encenados na tragédia não estivessem mais relacionados com o nascimento do deus, o espírito religioso dionisíaco permaneceu, continuou vivo na tragédia, por isso a exigência do povo que esses rituais religiosos acontecessem depois das apresentações. Equívoco maior ainda é acreditar que esses ritos sagrados continuaram existindo graças à tragédia, porque é justamente o contrário, todos os estilos, trágicos, burlescos, satíricos, cômicos, são invocações de um mesmo deus, e denominações diferentes para um mesmo ritual sagrado: a invocação de nosso deus em nossos ritos (espetáculos). Não é que esse deus vai estar presente só quando se relata sua história (meta-teatro), ele está presente, porque esse é seu rito sagrado, em todos os espetáculos e suas denominações. Dionísio está presente no teatro religioso, mesmo quando se conta a história de deus Cristo e sua morte, sua anunciação e seu nascimento, mesmo aí, o rito é em homenagem ao deus Dionísio. O deus Dionísio não se confirma com o drama contado, mas com a encenação desse drama, porque esse é o seu ritual. Todo espetáculo teatral é uma ação ritual em honra a Dionísio. Mesmo fazendo confusão e provocando equívocos, Jaeger (1989) reconhece: “[...] Mas o êxtase dos atores na tragédia era verdadeiramente dionisíaco. [...]” Para ele, o êxtase dos atores na tragédia era o elemento da ação exercida com os espectadores para compartilharem como realidade vivida a dor humana, com atitude elevada e solene eles se reuniam às primeiras horas da manhã para honrar Dionísio, se entregando de corpo e alma a essas representações (JAGER, 1989, p.204). Esse termo, representação, é usado por Jaeger (1989), por isso continua no texto, no entanto o termo mais adequado seria ação ritual, porque em um ritual sagrado não existe representação de algo que se deu no passado ou que se dará no futuro, em um ritual sagrado, existe a ação da presença do próprio

deus, porque esse rito é a invocação da mesma. É o ritual sagrado, com a invocação do deus, que confere à ação, a compreensão total do trágico.

Nosso rito, nosso espetáculo, sempre se realiza num espaço, denominado por nós, os devotos do teatro, de cênico. Pode ser um espaço já demarcado: nossos teatros, e aqui eu me refiro à caixa preta, teatros fechados ou teatros de rua. São nossos templos. Nosso rito acontece em espaços não templários institucionalizados³⁰, espaços esses constituídos como sagrados a partir do acontecimento do próprio ritual, ou seja, espetáculos que acontecem em praças públicas, espaços vagos nas periferias das grandes cidades ou outro espaço público/privado qualquer demarcado como cênico, como sagrado, quando o espetáculo é apresentado.

O Ver-o-Rio³¹ é um espaço público da cidade de Belém, e foi escolhido pelo grupo como linha de fuga para quem estava na clandestinidade e para quem queria encontrar público que não fosse público de teatro, pois estávamos em busca de novos devotos.

Pensar no espaço é lembrar que este lugar é constituído em semi-arena, sendo que a entrada das pessoas é sempre pelo espaço cênico, nunca pela plateia. Então, quem quer que entre, sempre passará pelo espaço sagrado onde a cena acontece. O nome do espaço é Oca-do-Ver-o-Rio, porque é totalmente aberto nas laterais, tendo a forma de uma oca, e se localiza, como já dito, no Ver-o-Rio. Sendo a Oca um espaço aberto, é extremamente barulhento, porque todos os barulhos da rua são os barulhos do espaço. Está localizado perto de um porto, que aceita navios de grande calado, porque a baía que os acolhe - Baía do Guajará - tem profundidade para isso. Quando um navio desses é ligado, produz um barulho ensurdecedor, sendo necessário projetar a voz de uma forma exata e perfeita para que alguém seja ouvido. Normalmente um navio desses fica ligado durante algum tempo antes de dar a partida. Sei disso porque durante um dos espetáculos isso aconteceu enquanto estávamos lá, depois de quinze minutos do espetáculo começado. Num jogo desafiador de a-significância ao que estava acontecendo, outras conexões foram sendo feitas, entre os atores, entre a plateia, entre atores e plateia, criando heterogeneidades advindas dessas conexões múltiplas, fazendo daquele momento um momento único, nesse sentido, performático. Apresentou-se uma cartografia do espetáculo gerada por adversidades que fragilizaram o todo, atores, plateia, espaço, tudo, mas que já estavam se relacionando e que queriam continuar numa mesma respiração. A cooperação foi levando a ação: a plateia dizia que não tinha escutado, o ator

³⁰ Espaços não demarcados como espaços cênicos, que só se demarcam assim: cênicos, temporariamente, enquanto o espetáculo, a ação ritual em homenagem a Dionísio se dá.

³¹ Praça pública localizada à beira da Baía do Guajará em Belém,PA,Brasil.

repetia a fala; a plateia se espremeu mais juntinho e o espaço que parecia imenso, diminuiu; os movimentos de barulho da plateia foram amenizados, eu penso que eles passaram a se mexer menos; os atores começaram a abrir bastante a boca para facilitar o texto, assim saiu mais articulado; lembro que quando uma criança começou a chorar, o envolvimento era tanto que tudo parou para que o silêncio constituído no meio daquele barulho todo pudesse ser restabelecido. Com toda a calma, a mãe com seu bebê no colo, tirou o seio e ofereceu ao filho, aí ele calou-se. Todos nós pudemos apreciar aquele momento e depois restabelecer a cena, tudo isso com o motor daquele navio imenso ligado. Antes que o espetáculo terminasse o motor do navio parou. Paramos todos, porque o silêncio que se fez merecia essa reverência. Voltamos mais uma vez à cena, diminuindo o tom da voz e terminamos o espetáculo. Outras coisas se deram para além do espetáculo, o qual não é mais público e plateia, é uma coisa só, seres humanos vivenciando uma experiência única, perigosa, cheia de riscos, performática e sagrada. Essa esfera da imprevisibilidade e do inusitado é onde está à busca do bando: o Teatro da Fragilidade, onde nada poderia ter acontecido, mas que vai se indo e se descobre a força daquilo que não era nada e que não era para acontecer e se dá, como mais uma linha desenhada na construção dessa cartografia respiratória de minhas memórias vividas com o bando.

A outra linha de fuga para esse espaço se apresenta pelo viés da clandestinidade: antes de escolhermos esse lugar, percebemos que era um espaço totalmente abandonado pelo poder público e como linha de fuga era perfeito por uma simples razão: se o espaço estava abandonado, ele poderia ser tomado por nós. Descobrimos que depois dos espetáculos o espaço se revitalizou porque tivemos um grande público. Depois de aparecermos nos veículos de comunicação de grande circulação na cidade, a prefeitura de Belém, órgão que administra o local, foi até lá, e apesar de nunca termos recebido uma autorização oficial, fomos parar no *site* da prefeitura com fotos belíssimas do espetáculo, e isso oficializou nossas apresentações. Nunca consultei o *site*, sei, sobre a oficialização, porque Maurício Franco me contou. Estava satisfeita de estar lá, fazendo o que estava fazendo e nem por um momento fiquei ofendida ou magoada, por estar sendo usada pela prefeitura, - outros integrantes do grupo ficaram - porquanto queria estar lá e essa foi a forma, isso era o mais importante para mim. Nessa caminhada, descubro que preciso priorizar coisas, e brigar politicamente com o prefeito da época não era minha prioridade. O que era clandestino se tornou oficial, e como espaço oficial passamos a encontrar com alguns serviços públicos acontecendo: pessoal da limpeza, iluminação funcionando, policiamento no local e o mais incrível, o piso do local, de madeira,

onde continham alguns buracos foram restaurados. Chegamos um dia e a marcenaria estava lá, quando o senhor responsável disse: “Agora vocês podem correr mais à vontade, os buracos foram concertados.” Isso realmente aconteceu: o espaço ficou com cara de “gente morando”.

O público do Ver-o-Rio é composto de pessoas em sua grande maioria não frequentadoras de espetáculos teatrais, e isso nos atraiu profundamente. Durante a temporada, dois meses - fevereiro e março -, muitas pessoas chegavam até nós para nos dizer que nunca tinham visto teatro, e isso foi apenas uma confirmação do que já intuíamos: as pessoas iam até o local para passear, comer pipoca, algodão doce, namorar, e/ou ver o rio, mas não para assistir um espetáculo. No início da temporada o espetáculo era o inesperado, e se sentavam ali porque viam o movimento, ou porque simplesmente iam se abrigar da chuva. Eles estarem presentes enquanto o espetáculo acontecia era obra do acaso. Com o tempo, isso mudou. Quando chegávamos ao local, normalmente duas horas antes, havia pessoas perguntando sobre o horário e se teria espetáculo. Uma hora antes começavam a chegar os vendedores ambulantes que se posicionavam na entrada da Oca. Vendiam tudo: picolé, brinquedos eletrônicos, pipoca, algodão doce, refrigerante, cerveja, geladinho e coxinhas e salgadinhos e tudo que vendedores ambulantes vendem, sendo que, uma hora antes do espetáculo eles se dirigiam para a Oca, porque sabiam que ali estaria agrupado o maior número de pessoas do local. Isso nos levou a uma tentativa de negociação com os mesmos, sedimentados que estávamos, numa outra forma de fazer teatral onde o silêncio precisa estar constituído. Inutilmente: porque nem eles pararam de vender, e muito menos o público que lotava essa plateia parou de comprar. Quando alguém perdia alguma parte, sem cerimônia, como eu penso que pode ser, perguntava a quem sabia o que estava acontecendo. Cansamos de parar o espetáculo para que o mesmo fosse recontado e, posso dizer, remontado pelo público. Quem tinha entendido explicava para quem não tinha porque estava desatento ou não. Nossa plateia tinha basicamente dois tipos de público: o morador de propriedade privada, aquele que tem uma casa privada, e o morador de propriedade pública, aquele que mora, temporariamente ou não, em propriedades públicas e que hoje eu denomino de povo da rua.

O espetáculo Três tem muitos agenciamentos, e um deles é o agenciamento do povo da rua para constituição de uma estética do espetáculo. Os três atores pesquisaram o povo da rua na cidade de Belém para constituírem suas personagens; encontrar com essas pessoas que tinham-nos inspirado profundamente para a constituição das personagens foi imensurável. Ter, em nosso espaço sagrado, em nosso templo, esse povo da rua, e incrivelmente afinado com o que o espetáculo falava, porque também falava deles mesmos, foi atravessador ao

bando. Porque na medida em que a temporada foi acontecendo, as trocas entre os atores e o povo da rua foram se dando cada vez mais profundamente, e essas pessoas foram nos acompanhando em outras praças, em outros lugares. Laços advieram da pesquisa entre o bando e o povo da rua, mas foi na segunda montagem que gerou uma nova temporada no Ver-o-Rio, que esses laços se apertaram mais. A seguir um relato sobre o quanto tais laços se estreitaram:

O Três teve duas montagens: o Maurício Franco fez a Nona, uma das moiras na primeira montagem, por isso a moira virou o Nona, assumidamente, e na segunda montagem, apresentada também inicialmente no Ver-o-Rio, quem estava em cena como o Nona foi Rafael Couto. Nessa segunda montagem, todos os ensaios foram abertos, para evitar que o Rafael Couto, que nunca tinha estado na rua, fosse engolido pelo espaço. Num desses ensaios eu fui a primeira a chegar. Troquei de figurino, e antes de aquecer, como estava sozinha porque ninguém do bando ainda havia chegado, totalmente à vontade, resolvi tirar um cochilinho. Como todo o povo da rua faz, fiz um travesseiro da bolsa e me agarrei a uma outra bolsa, com os pertences que eu julguei de maior valor. Adequada totalmente ao lugar, puxei um ronco de no máximo vinte minutos. Acordei sendo chamada pelo Milton Ayres me dizendo e apontando para um rapaz que queria falar comigo. O belo rapaz me disse o seguinte:

-Estou vindo do Rio Grande do Sul, para participar do Fórum Social Mundial que tá rolando na Universidade Federal do Pará, estou sem barraca e eu quero saber se eu posso ficar aqui. Durante o dia eu vou para lá, e a noite eu venho dormir aqui. Perplexa diante do rapaz, pedi a ele que esperasse um pouquinho. Me levantei e fui até um outro homem que era povo da rua de lá e perguntei se o rapaz podia morar ali durante esse tempo. Ele se levantou, foi até o rapaz e depois de algumas perguntas disse que tudo bem. Os dois conversaram e me pareceu, depois do ensaio, quando saímos, que tinham ficado amigos. Encontrei com ele nos outros dias que me esclareceu que pensava que eu morasse lá. Hoje eu sei que todas as personagens que fiz me deixaram cicatrizes profundas, que vez por outra se revelam, num gesto, numa fala, num pensamento. Ali eu entendi que eu não gosto e não sei representar.³²

Uma relação profunda com a personagem, a ponto de já não haver, durante esse período separação entre dois fragmentos: Sandra Perlin moradora de propriedade privada e a Décima, moira agenciada pelo bando em povo da rua, cujo Olimpo é o Ver-o-Rio. Eu não estava em cena, eu podia ter dito: "...- não sei, eu não moro aqui. Eu moro numa casa, eu sou uma atriz e represento uma moradora de rua. Esse é só um figurino." Eu não fiz isso, fui até o homem que pelas regras da rua estava há mais tempo do que eu no local e numa atitude de corte com uma pseudo-realidade, segui as regras da moira Décima e agi como tal. Fragmentei minha estrutura básica constituída e assumi outra realidade. Nesse momento posso

³² Este texto está como citação porque é quase um fragmento, não do processo de construção, mas do processo da temporada. É um fragmento do processo de construção da segunda temporada do espetáculo. Está contido aqui, não mais como esquizofrenia, patologia da Psicanálise, mas como positivo do esquizo na esquizoanálise de Deleuze-Guattari, onde a ruptura com a realidade se apresenta como linha de fuga e não mais como desequilíbrio mental.

compreender Deleuze-Guattari (1995), que tem na esquizoanálise uma recusa a toda ideia de fatalidade decalcada, seja divina, analógica, histórica, econômica, estrutural, hereditária ou sintagmática totalmente contrária da competência psicanalítica que achata cada desejo e enunciado sobre um eixo genético ou uma estrutura sobrecodificante e que produz ao infinito monótonos decalques dos estágios sobre esse eixo ou dos constituintes nessa estrutura. É dessa recusa que esses autores a partir da esquizoanálise criam o termo Positividade do esquizo (1995, pp.42-5, vol. I). É a compreensão de que os fragmentos se juntam e se afastam e se tocam em diferentes pontos ainda com positividade. Toda essa aparente esquizofrenia do texto, misturado, fragmentado, é um caminho a ser seguido, não mais como um raciocínio psicanalítico de análise, mas como a Positividade do esquizo, que se constitui a partir de um pensamento rizomático numa lógica metodológica para construção de conhecimento. O enunciado do Positivo do esquizo é a forma textual constituída aqui. O Positivo do esquizo se autoriza aqui pela sacralidade da arte, não dando ouvidos à Psicanálise e sua visão patológica de separação entre realidade e não realidade.

Eu sou a moira Décima, vivendo minha história, construindo destinos humanos, no templo sagrado de Dionísio, instituído como templo a partir da realização da sua ação ritual, o espetáculo Três, se constituindo nesse templo-sagrado-Oca-do-Ver-o-Rio, um espetáculo religioso, porque fala de mim e das outras moiras, Nona e Morta, e porque somos deusas do Olimpo, onde, independentes em nossas ações, nem Zeus contesta.³³

No ano de 2012 participei de um teatro religioso: A Paixão de Dionísio³⁴. Denomino de Teatro Religioso o ritual sagrado que se refere a uma religião. Nesse espetáculo contamos o mito de Dionísio, o deus da Religião Teatro e ficou clara a nossa devoção ao nosso deus. Foi encenado com um profundo sentimento de religiosidade, e por isso, incluímos no espetáculo um rito em homenagem a Dionísio invocando a chuva. Circulamos bastante, e em todos os espetáculos antes do início choveu. Numa dessas circulações estávamos em Porto Velho³⁵, cidade que não chovia há meses, porém antes da apresentação, estávamos no hotel eu e Rose Cordeiro, e enquanto eu tomava banho ela do quarto me avisou: “[...] Ei, Perlin, olha a saída de Dionísio!!!! [...]”. Saí do banheiro e dei de cara com a janela aberta e a chuva caindo, chuva essa que espantou a todos da cidade. Olhamos emocionadas, porque para nós a chuva

³³ Idem. Reforçando e assumindo a esquizofrenia como Positivo do esquizo no texto, produzindo citações legítimas, com cortes aberrantes com a realidade.

³⁴ Direção: Ana Marceliano; Cenário e Fig.: Maurício Franco; atores: Ícaro Gaya, Rosilene Cordeiro e Sandra Perlin; Grupo de Teatro de Rua-GTRUA-Universidade Federal do Pará-UFPA, supervisão: Prof^a. Dr^a Wlad Lima; ano/2012-2013.

³⁵ Capital de Rondônia, Brasil.

foi uma manifestação divina para a nossa ação ritual que aconteceria em poucas horas. Fomos a pé até o local da apresentação, apreciando as ruas de Porto Velho lavadas da poeira de meses sem chuva, sabendo do presente dionisíaco que tínhamos recebido.

Moiras: o espetáculo Três surge de uma linha de fuga para um tempo de dingobéis natalinos, onde as dores e os desejos mais verdadeiros são sucumbidos ao consumo incentivados pelo capital. Na minha dor, estava contida a morte de meu pai, na de Franco a morte de Núbia Goiano³⁶, grande artista, sua amiga e comparsa, na vida e na arte. Nosso encontro se dá como linha de fuga desse tempo, porque sabíamos que nada que o capital pudesse comprar nos tiraria desse estado de dor causado pela perda de nossos amores. Ele falou comigo por telefone e disse: “Você quer fazer um espetáculo? Eu já sei do que quero falar. Pode ser hoje?” Não consultei agenda e disse sim, nada era mais importante do que sair daquele consumo exagerado e poder, livremente, pensar em arte. Quando nos encontramos, a primeira coisa que ele me disse foi: “Quero falar sobre destino, eu penso nas moiras.” E assim foi.³⁷ Nesse agenciamento do bando com as moiras, escolhemos que elas, no lugar dos nomes gregos - Cloto, Láquesis e Átropos - usariam os nomes greco-romano: Nona, Décima e Morta. Que seriam povo da rua e que estariam assentadas no Olimpo-Morador-de-Propriedadepública. Decidimos que não queríamos captação de recurso³⁸ de espécie alguma, e que, para tudo que precisássemos, caso não estivesse a nosso alcance, a partir de nós mesmos, teríamos que pedir, mendigar, mendigar, pedir e pedir. E isso não foi por acaso, nessa ação já começamos a encontrar com as moiras-povo-da-rua. O que me levou a aceitar foi um momento de extremo desespero, onde eu entendi que qualquer condição, fosse ela qual fosse, eu estaria melhor do que naquela em que me encontrava. Íamos agenciar as moiras, o povo da rua e o Olimpo, sem nenhum capital, e eu concordei com tudo aquilo. Qualquer coisa era melhor do que viver um tempo de reverência ao deus Capital, substituto do deus Cristo, porque filho de deus Deus, nesses rituais de consumo, profanando³⁹ a sacralidade dessas divindades. Eu acatei que viveria um Teatro Sagrado, porque ensaiaria os espetáculos, e

³⁶ Artista da cidade de Belém, costurando e resolvendo figurinos de teatro.

³⁷ O como se deu está contido nos fragmentos que falam do processo. Nesse texto, estamos expressando a metodologia desses fragmentos do processo, entendendo os conceitos de rizoma e suas aplicações, sempre exemplificando com outro processo, que é a temporada do espetáculo Três, mas que sendo rizoma, ainda assim é devir.

³⁸ A não captação de recursos acontece por pura incompetência, minha e do Maurício Franco para essa função.

³⁹ Entendo que a localização do sagrado não se dá em relação ao antagonismo do profano, porque apesar de ter feito a graduação e o mestrado em Ciências da Religião, não sei localizá-lo como profano, no sentido de que o que eu denomino profano está passível de sacralidade. No entanto, o termo profanação, uso-o não como o que é profano, mas como o sagrado que foi profanado. O sagrado é reconhecido como sagrado e foi profanado dentro de sua constituição sacra.

também viveria um Teatro Religioso, porque as Moiras, na religião grega são as responsáveis pelo destino dos homens.

Até agora, falei de Teatro Religioso e Religião Teatro, penso que, esses dois momentos podem ser vividos com ou sem a sacralidade, no entanto, assim como em Artaud (1983), nós do bando vivenciamos o teatro, sempre, fale ele ou não de Dionísio, considerando a presença de nosso deus, como imperativo para que o rito se dê. Praticamos nosso rito, nossos espetáculos, no exercício de nossa religiosidade, como devotos de Dionísio.

Não podemos falar em Religião Teatro e reverenciarmos nosso deus Dionísio sem ao mesmo tempo, lembrar de seu devoto (não será mártir?) mais entusiasmado em busca de um teatro que fornecesse a sacralidade à essa ação ritual: Antonin Artaud. Ele chega a Paris em 1920 e participa da vida cultural francesa; essa participação, e a forma como via esse encontro, entre ele e a intelectualidade e os artistas, marcou profundamente sua vida e sua obra, e já cometo um equívoco quando digo vida e obra, porque em Artaud não existe essa separação: vida e obra é a mesma coisa. Em uma de suas conferências, segundo Claudio Willer (1983), escandalosas, na Bélgica, Artaud abandonou o texto e passou a encarnar o assunto do qual tratava, em vez de se limitar a discorrer sobre ele, trocando o texto pela vida e vivenciando pessoalmente a realidade mítica que tanto o fascinava e que percorre toda a sua busca. Artaud como escritor produziu uma obra imensa, sempre incompleta, porque seguidamente aparecem escritos seus não publicados. Em Cartas de Rodez (1983,p.113), Artaud se denomina um poeta, e seu foco principal de acusação à ausência da sacralidade e da poesia, são as instituições (ciência e religião –cristianismo), que segundo ele, geraram um mundo de pessoas imbecis, onde tudo, até a arte –incluindo aí o teatro- estão esvaziados. Ele não era um não religioso, ele era anti-cristão-institucional, e podemos perceber isso claramente em duas cartas: uma ao Papa, representante da instituição Católica-Cristã e a outra ao Dalai-Lama, representante do Lamanismo, corrente Mahayana do Budismo. Na carta ao Papa, Artaud escreve o seguinte:

Carta ao Papa

O Confessionário não é você, oh Papa, somos nós; entenda-nos e que os católicos nos entendam.

Em nome da Pátria, em nome da Família, você promove a venda das almas, a livre trituração dos corpos.

Temos, entre nós e nossas almas, suficientes caminhos para percorrer, suficientes distâncias para que neles se interponham os teus sacerdotes vacilantes e esse amontoado de doutrinas afoitas das quais se nutrem todos os castrados do liberalismo mundial.

Teu Deus católico e cristão que, como todos os demais deuses, concebeu todo o mal:

1º Você o enfiou no bolso.

2º Nada temos a fazer com teus cânones, índice, pecado, confissão, padralhada, nós pensamos em outra guerra, guerra contra você, Papa, cachorro.

Aqui o espírito se confessa para o espírito.

De ponta a ponta do teu carnaval romano, o que triunfa é o ódio sobre as verdades imediatas da alma, sobre essas chamas que chegam a consumir o espírito. Não existem Deus, Bíblia, Evangelho; não existem palavras que possam deter o espírito.

Nós não estamos no mundo, oh Papa confinado no mundo; nem a terra nem Deus falam de você.

O mundo é o abismo da alma, Papa caquético, Papa alheio à alma, deixe-nos nadar em nossos corpos, deixe nossas almas em nossas almas, não precisamos do teu facão de claridades. (ARTAUD,1983. p.28)

Artaud (1993) se refere ao tipo de religiosidade presente na Europa na representação do catolicismo, onde a sacralidade, para ele, estava completamente distante. E aqui eu esclareço: nem sempre uma religiosidade ligada a uma instituição religiosa produz sacralidade. Ele não via sacralidade no catolicismo, porque em suas viagens, especialmente ao México, ele entendeu o etnocentrismo do europeu católico quando visualizou a destruição desse país, especialmente àquela religiosidade ligada ao pré-encontro com esses colonizadores e para ele, uma religião que destrói e mata a sacralidade do outro, não tem nada de Espiritual. Nós, brasileiros, não precisamos ir ao México para entender a destruição sofrida por esse encontro produzido pela expansão territorial europeia, sentimos essa destruição ainda hoje em nossa própria carne. No entanto, na carta ao Dalai-Lama, Artaud, declara-se seu servidor:

Carta ao Dalai-Lama

Somos teus mui fiéis servidores, ó Grande Lama, concede-nos, envia-nos tuas luzes numa linguagem que nossos contaminados espíritos europeus possam entender e, se necessário, transforma nosso Espírito, dá-nos um espírito voltado para esses cumes perfeitos onde o Espírito do Homem já não sofre mais.

Dá-nos um Espírito sem hábitos, um espírito verdadeiramente congelado dentro do Espírito, ou então um Espírito com hábitos mais puros, os teus, se forem bons para a liberdade.

Estamos rodeados de papas decrépitos, literatos, críticos, cachorros; nosso Espírito está entre cães que pensam imediatamente ao nível da terra, que pensam irremediavelmente com o presente.

Ensina-nos, Lama, a levitação material dos corpos e como poderíamos deixar de estar presos à terra.

Pois bem sabes a que libertação transparente das almas, a que liberdade do Espírito no Espírito, oh Papa aceitável, oh Papa em espírito verdadeiro, nós nos referimos.

É com o olho interior que te contemplo, oh Papa no ápice do interior. É a partir do interior que me assemelho a ti, eu, ímpeto, ideia, língua, levitação, sonho, grito, renúncia à ideia, suspenso entre as formas, só esperando o vento. (ARTAUD,1983. Pp..29-30)

Artaud (1983) escreve a respeito de amarras, que trancafiam o Espírito humano em lugares que queiram transformar esse Espírito em pura imbecilidade, pela asfixia, tirando a inquietação humana genuína, que atravessa o vazio dos ossos. Ele se refere a esses tempos, como tempos de satisfação de seres com almas inertes bovinas como servos da imbecilidade (ARTAUD, 1983, p.115). Faz essa acusação quando é trancafiado pela psiquiatria em hospícios durante oito anos. Suas falas, sua vida fragmentada e atormentada é a vida de todos nós, com uma diferença, seu corpo, tão contundente em sua expressão, que ao incomodar, a ciência imediatamente o diagnosticou: louco, esquizofrênico⁴⁰. É contra essa ciência que Artaud se volta, e declara ao Dalai-Lama sua renúncia à ideia. Numa carta lúcida, e podemos dizer isso pela atualidade dessa escrita, ele não usa de meias palavras quando escreve aos reitores das universidades europeias:

Carta aos Reitores das Universidades Européias

Senhores Reitores,

Na estreita cisterna que os Srs. chamam de “Pensamento”, os raios espirituais apodrecem como palha.

Chega de jogos da linguagem, de artifícios da sintaxe, de prestidigitações com fórmulas, agora é preciso encontrar a grande Lei do coração, a Lei que não seja uma lei, uma prisão, mas um guia para o Espírito perdido em seu próprio labirinto. Além daquilo que a ciência jamais conseguirá alcançar, lá onde os feixes da razão se partem contra as nuvens, existe um labirinto, núcleo central para o qual convergem todas as forças do ser, as nervuras últimas do Espírito. Nesse Dédalos de muralhas móveis e sempre removidas, fora de todas as formas conhecidas do pensamento, nosso Espírito se agita, espreitando nossos movimentos mais secretos e espontâneos, aqueles com um caráter de revelação, essa ária vinda de longe, caída do céu.

Mas a raça dos profetas extinguiu-se. A Europa cristaliza-se, mumifica-se lentamente sob as ataduras das suas fronteiras, das suas fábricas, dos seus tribunais, das suas universidades. O Espírito congelado racha entre lâminas minerais que se estreitam ao seu redor. A culpa é dos vossos sistemas embolorados, vossa lógica de 2 mais 2 fazem 4; a culpa é vossa, Reitores presos no laço dos silogismos. Os Srs. fabricam engenheiros, magistrados, médicos aos quais escapam os verdadeiros mistérios do corpo, as leis cósmicas do ser, falsos sábios, cegos para o além terra, filósofos com a pretensão de reconstituir o Espírito. O menor ato de criação espontânea é um mundo mais complexo e revelador que qualquer metafísica.

Deixem-nos pois, os senhores nada mais são do que usurpadores. Com que direito pretendem canalizar a inteligência, dar diplomas ao Espírito?

Os Senhores nada sabem do Espírito, ignoram suas ramificações mais ocultas e essenciais, essas pegadas fósseis tão próximas das nossas origens, rastros que às vezes conseguimos reconstituir sobre as mais obscuras jazidas de nossos cérebros.

Em nome da vossa própria lógica, vos dizemos: a vida fede, Senhores. Olhem para seus rostos, considerem seus produtos. Pelo crivo dos vossos diplomas passa uma juventude abatida, perdida. Os senhores são a chaga do mundo e tanto melhor para o mundo, mas que ele se acredite um pouco menos à frente da humanidade. (ARTAUD, 1983. p.29-30)

⁴⁰ Deleuze-Guattari, talvez inspirados por Artaud, enunciam seus ataques à Psicanálise, e sugerem a Esquizoanálise e o Positivo do esquizo. Artaud é citado por esses autores, que citam alguns de seus termos para enunciar os princípios do rizoma, um deles é corpo sem órgãos.

Maior clareza, impossível. É um homem que nos acorda, e que se oferece em sacrifício para que a vida seja percebida. É tocante porque exemplifica um mártir. Um mártir do teatro, que quando fala do Teatro de Séraphin (1993), busca na organicidade da respiração a magia de viver, recusando nesse ponto a casualidade da magia, e buscando no conhecimento do corpo a ciência como apoio, dizendo que toda emoção tem bases orgânicas e que sabendo antecipadamente que pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador nos transe mágicos. Para ele, reconhecer as localizações do corpo é refazer a cadeia mágica. É dentro dessa busca que ele vai dizer: “[...] E com o hieróglifo de uma respiração, quero reencontrar a ideia do teatro sagrado.” (ARTAUD, 1993. p.145-150).

Todo fazer teatral é um rito sagrado em homenagem ao deus Dionísio, as moiras são uma ação ritual sagrada porque é o rito de Dionísio e teatro religioso porque esse mito é abduzido do panteão Grego, e sim, para os oficiadores do Teatro da Fragilidade, seu fazer é sua religião. Essas epígrafes citadas no início desse fragmento, não deixam muita escapatória aos seguidores dessa arte a não ser a de reverenciar seu deus, mesmo quando não se sabe disso, me refiro aos seus adeptos ateus, mesmo assim, ainda é sagrado, ainda é religioso, ainda é religião.

Quando separo teatro religioso, teatro sagrado e Religião Teatro, esclareço a você, e principalmente a mim, a seara onde estou pisando: assumidamente sagrada com muitas vozes e matizes; se separo não é por vê-las separadas, reconheço que elas se embaçam, se misturam; reconheço mais, que essa relação, entre homem e divindade vai para além dessas classificações, porque quando vívida, é desterritorializante, permitindo linhas de fuga e agenciamentos, e sendo mais redundante ainda, ímpares e singulares.

OS ENSAIOS: PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO TRÊS

O que escrevo sobre o processo de construção do espetáculo Três se dá como uma constatação do que aconteceu, não como uma explicação ou uma compreensão. Manoel de Barros em seu livro denominado Livro de pré-coisas, inicia seu texto dizendo o seguinte: “Este não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma anunciação. Enunciados como que constativos. Manchas. Nódos de imagens. Festejos de linguagem” (BARROS, 2013, p.9). Assim como em Manoel de Barros a seção que segue é, antes, uma anunciação desse processo constativo de minha aproximação, e dessa maneira, essa constatação, assim como em Manoel de Barros (2013), em mim também produz manchas, nódos de imagens com permissão para festejos na minha linguagem. Evidenciando que essa constatação se dá a partir de minha memória, num ritual sagrado, envolvendo uma didática para a criação dos fragmentos dessa seção. Ela se dá da seguinte maneira: em nome de Mnemósine, a deusa da memória, escrevo cartas à mão, que envio para mim mesma. Sandra Perlin recebe, revisa e digita. Criei esse exercício para que, ao mesmo tempo em que eu escrevesse, em nome de Mnemósine, eu pudesse criar um distanciamento real do fragmento, de tempo e espaço, porque a carta adormece alhures, viaja por muitas mãos, e ao recebê-la fosse algo que realmente me surpreendesse; mas não foi só por isso, é também porque a relação de sacralidade desenvolvida entre mim e Mnemósine precisa de um ritual para que seus sussurros do processo de criação do espetáculo Três possam ser ouvidos. E assim se dá. Denomino essa ação ritual de: Esquizodidática Sagrada. A esquizofrenia está ligada a uma patologia da Psicanálise, e a didática ligada a um pensamento que propõe significação e instrução. Dentro do pensamento rizomático, não se reconhece mais uma patologia na esquizofrenia, mas sim, um positivo do ésqizo, onde o corte com a realidade não é mais patologia, doença, mas conexão com o mundo da poesia, da imaginação; aplico isso à didática, não é mais uma ligação da didática com a significância e nem com a instrução advinda dessa, é uma ação didática que reconhece, o corte com a realidade, não como uma antdidática, mas como uma esquizodidática, que é a-significante, que reconhece o conhecimento advindo de outras fontes que não só a informação; esse vem de um corpo que realiza seu ritual à Mnemósine, numa ação sagrada e dessa ação recebe o conhecimento constatado e escrito nessa seção.

Um bando promíscuo de atores

Nesse bando todos têm caráter duvidoso, claro, todos são atores e todos os atores tem caráter discutível. Esses humanos começam representando, até aí não foram afectados, o problema é quando passam a ser tomados pela ludicidade. É necessário entender que, quando se experimenta o gosto de poder ser tudo, não tem volta. Vão brincando: de assassinos, prostitutas, ladrões, médicos, altos, baixos, honestos, mulheres, homens, castos, não castas, cavalo, deuses, árvore, povo-da-rua, da cidade, do campo, velho, criança... tudo: e, num lampejo de luz e escuridão, provocado pelo jogo necessário ao fazer teatral, descubrem o prazer de ser múltiplo, e mais, diante do outro, como numa oferta sagrada: para o outro. Pronto, estão corrompidos para sempre, é irreversível, só porque é grandiosamente atravessador: morrem, ressuscitam, matam, amam, estupram, casam, procriam, odeiam, enterram, namoram, suicidam... Tudo no mesmo ser. Em conjugações infinitas o ator passa dos pudores à permissividade, porque experimenta isso. Nada lhe é proibido. É isso que afecta o seu caráter, ele é um ser humano íntegro, no sentido de todas as possibilidades que esses afectos lhe permitem, das mais nobres às mais sórdidas.

Existem os que sabem que têm um caráter duvidoso, há também aqueles que negam, e por fim, nesse bando⁴¹, há os que não sabem o que é caráter, aqueles que não se preocupam com isso. A barreira mais difícil a ser vencida é a negação de si mesmo, de sua humanidade.

Para se experimentar Teatro da Fragilidade não se pode ter um nome a zelar: a resistência é grande, porque a vaidade está pregada no ator, e esta é talvez a maior fragilidade a ser experimentada: colocar um ser, extremamente patacoado, em exposição contradizente com sua jactância. Nessa fragilização, o vaidoso fica em assepsia na alimentação de sua inchação e quase morre por inanição, isso lhe permite a experimentação de outro belo, possibilitando outra fonte de endeusamento para nutri-lo.

Maurício Franco tem todas as apetências para dirigir esse espetáculo: é vaidoso perceptuado, portanto sabe do que está falando; é sádico, porque vai desconstruir a vaidade estabelecida dos atores em cena para alimentar a sua; é também arrogante, porque se propõe. O sujeito quando não tem mais nada a perder fica corajoso em suas ações, e essa coragem se aproxima muito da arrogância, da soberba.

⁴¹ Nesse fragmento serão citados: Maurício Franco, Sandra Perlin, Marcelo Brito, David Passinho, Iracy Vaz e Rafael Couto. Todos, em algum momento, atores da cidade de Belém, PA, Brasil

Todos nesse grupo são soberbos, porque já foram afectados na existência (não separam mais vida e arte), num grau máximo de perda de seus apegos, por opressão e não por vontade, sendo levados ao estado de coragem. Já são fracassados por muitas vezes, nos mais diferentes tempos e lugares, e sua coragem deriva não de um ato heroico, mas sim, de um estado de perdas, que é o lugar daqueles que não têm mais nada a perder.

Encabeçam a lista Sandra Perlin e Maurício Franco, que, aliás, só ficam juntos porque produzem arte juntos, alimentados por sua vaidade invertida que acaba virando coragem e lhes dá a soberba: é o que os une. Milton Ayres e Iracy Vaz estão em terceiro, ainda possuem bom senso e estrutura psicológica adequada com resquícios de um nome a zelar, com uma soberba tradicional constituída de tal forma, que aparenta não estar lá, nunca assumiram o fundo do poço. Rafael Couto em quarto lugar: pensa que sua coragem advém de atos heroicos, e foi por esse motivo aparente que chegou ao grupo: praticar um ato de coragem, jogando-se de cabeça num processo que nem de longe ele imaginava do que verdadeiramente se tratava. Talvez ele tenha ido por amor ao teatro, não para se desfazer, mas por querer se fortalecer, aprender dentro do que julgava já conhecer. Nesse tempo nenhum deles falava esse nome: Fragilidade. Eles pensaram sobre isso muito tempo depois, quando já estavam todos estraçalhados, se olharam e se viram fragilizados, perceptuando sua vaidade a partir desses novos afectos, aí denominaram: Teatro da Fragilidade. Alguns, tempos depois, se reestruturaram, nunca da mesma forma, outros nunca mais. David Passinho e Marcelo Brito por último, porque num rompante de força ou fraqueza, não saberia dizer, digo que foi num rompante, foram embora, abandonando o processo. Marcelo Brito na primeira semana, olhando nos olhos de Maurício Franco, disse: “Acho que vocês são doidos”. Depois disso não veio mais. Quem contou isso à Perlin foi Franco. David Passinho na última semana, por telefone: “Maurício, vou deixar o figurino do Nona na sua casa”.

O primeiro encontro foi na casa de Marcelo Brito. Quando Perlin chegou lá, no dia 20 de Dezembro de 2007, Maurício e Marcelo já esperavam por ela. O medo que sentiu antes de tocar a campainha foi superado depois de Mauricio abrir a porta e lhe dar um sorriso contido de tristeza. Marcelo estava verdadeiramente feliz, tinha acabado de limpar seu apartamento, e sempre que fazia isso, aliás, todos os dias, se sentia feliz. Ali, no apartamento do Marcelo não tinha nenhuma sujeira, tudo limpo, brilhante, do teto ao chão. Os três ali, em pé e Franco diz a Perlin: “Sabia que o Marcelo gasta 70% do salário dele em produto de limpeza? Agora eu não sei para que tudo isso, olha, o apartamento dele é um ovo de pequeno”. Perlin olha ao redor e constata: “Eu acho que o Marcelo tem TOC.”

Marcelo: (Da cozinha pergunta bem interrogativo) O que é TOC?

Perlin: (Sem emoção na voz, como se estivesse dando bom dia ao atendente do INSS⁴²)
Transtorno Obsessivo Compulsivo.

Marcelo: (Muito preocupado) É doença de doido mana?

Perlin: (Bem afirmativa) É.

Marcelo: (Voltando para a sala com a máscara da alegria substituída pela do ódio) Porra seus caralhos, a gente nem iniciou o processo e vocês já começaram a perturbação. Parece que o único doido aqui sou eu não é?

Sentaram-se os três, um frente ao outro, numa triangulação esquisita: a Perlin na cama, como num grande trono, no lugar maior e mais alto, Maurício num banco, e Marcelo Brito no chão. Maurício Franco inicia dizendo o que pretende, desde o início sabe que vai conduzir o processo, por isso afirma:

Quero falar sobre o destino. Meu questionamento é: por que as coisas acontecem? Os acontecimentos são consequências de nossas ações, fazemos, provocamos fatos em nossas vidas? Somos nós os responsáveis por tudo?

Enquanto Marcelo Brito ri desbragadamente, Perlin num meio riso e meio sério, Maurício mais do que sério, ensandecido de raiva, demonstra um equilíbrio cinza:

Maurício: (Trazendo na voz um ensandecimento de ódio e ao mesmo tempo demonstrando um equilíbrio cinza) O que é que você acha Marcelo?

Marcelo: Eu????????? (Ainda rindo muito) Para quê eu necessito saber se eu mando ou não no meu destino, na minha vida? Mano, o Capitalismo Selvagem é que manda em tudo.

Maurício: (Se amarrando no banco para não matar o Marcelo, fala cuspidando fogo) Você não vê diferença Marcelo?

Nesse momento, a tez, normalmente branca de Maurício Franco, começou a ficar lilás. Ele sempre adquiria um tom lilás quando ficava muito indignado, Marcelo desenvolveu uma tez vermelha e Perlin foi ficando transparente, dom desenvolvido e assimilado na infância para quando sentia medo e se paralisava no nada: as únicas coisas que sobravam eram os seus contornos e os seus cabelos. Foi nesse momento, entre o Vermelho e o Lilás que a Contorno Cabelo se manifestou:

Contorno Cabelo/Perlin: (Normal/cotidiana/singela) Você já tem alguma coisa Lilás?

Lilás/Maurício: (Fazendo muxoxo) Sim, eu quero falar do mito das moiras.

⁴² Instituto Nacional de Seguro Social, está ligado ao Ministério da Previdência social e é responsável pelo pagamento de aposentadoria daqueles que contribuem com a Previdência Social.

Contorno Cabelo/Perlin: (Normal/cotidiana/só um pouco singela) E o que mais?

Lilás/Maurício: (Confiante, com jeito de quem sabe o que diz) Esse é o *canovaccio* do espetáculo. Elas chegam, constroem um destino, determinam para quem e o tempo que essa pessoa tem para cumprir esse destino. Depois vão embora. A dramaturgia está praticamente pronta.

Contorno Cabelo/Perlin: (Bem baixinho, um pouco mais alto que um sussurro) As moiras são três?

Lilás/Maurício: (Responde com um gesto afirmativo de cabeça, que para mim deveria ser de pescoço, porque a cabeça não faz nada, o que faz é o pescoço. Lilás/Maurício faz o gesto)

Contorno Cabelo/Perlin: (Com cara de preocupada/angustiada/desesperada com voz baixa) Cadê o outro ator? Você vai para a cena? (Seu tom de voz fica mais alto, porém continua preocupada/angustiada/desesperada) Eu não acredito de jeito nenhum em alguém que dirige e atua, sempre fica aquela coisa de síndrome de chão quente. Lembra-se do que a Karine⁴³ nos falou? Ou bem dirige ou bem atua. Nós precisamos de mais um ator.

Vermelho tinha voltado ao Marcelo Brito e agora estava sério, porque estava preocupado em saber como construir a personagem, percebeu que as moiras eram personagens femininas, e reclamou que não queria fazer papel de mulher, porque acreditava que homem fazendo mulher ia ficar parecendo travesti e ele não queria isso: “[...] parecer uma barroca”.

Maurício Franco voltou à sua pele e calma natural, olhando para os dois, sentiu que a sua frente estava a energia que perseguia para o seu espetáculo, e disse, o que sempre, sempre, sempre diz: “Não precisam ser mulheres, não precisam ser três atores, isso nós vamos descobrir no processo: interessa é saber se as moiras vão incorporar na contemporaneidade.”

No silêncio plúmbeo da sala, ouviu-se um barulho de cleck: Sandra Perlin preenchida, com o queixo elevado, sentada naquela cama trono, com a voz anasalada, gesticulando muito, observou:

Se você já resolveu que vai trabalhar o mito das moiras, significa dizer que você acredita em destino, em determinismo, e isso quer dizer que a existência precede a essência: as moiras são anti-existencialistas.

⁴³ Karine Jansen, artista da cidade de Belém, que quando ministrava disciplina de Técnicas Corporais a Perlin e Franco, na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará-ETDUFPA-2004, e nos exercícios eles começavam a andar muito, dizia: “Pronto, vão começar com a síndrome do chão quente. Deem o texto parados, existe alguma coisa que os leva a andar? Então não andem !!! Está horrível!!! Volta.”

O silêncio plúmbeo voltou, dessa vez, mais plúmbeo ainda. Perlin simplesmente deixou. Ultimamente sabia tudo sobre o existencialismo, porque sua companhia mais constante era Iracy Vaz, que nutria, mais do que admiração intelectual, uma paixão carnal por Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Ora seu desejo apontava para Paul, ora seu desejo apontava para Simone e ora seu desejo apontava para os dois, desejo dúbio concomitante sugerido por Sandra Perlin, que nesse tempo só acreditava em casamentos de ímpares. Iracy Vaz nessa época só pensava em sexo e admirava essa forma singular⁴⁴ de Perlin pensar, porque para ela, um casamento de três sugeria uma maior servidão: quanto mais pessoas, mais serviços ela receberia. Nesse tempo ela era muito, muito egoísta, porque confundia na sua práxis cotidiana egoísmo com individualismo. E se justifica, por causa de sua tórrida paixão por eles, e porque sem individualismo não tem existencialismo, e ser existencialista era muito importante para a constituição de uma personalidade forte. Iracy Vaz dava-se muito bem com Sandra Perlin, porque essa tinha uma personalidade fraca e, pode-se até dizer que não tinha nenhuma, porque ora pensava uma coisa, ora pensava outra, seus pensamentos nunca sentavam no chão, sendo sempre facilmente convencida, só incomodando quando abria sua boca para despejar seus novos dislates antes de elaborá-los, que Iracy, mesmo sentindo dispepsia quando os ouvia, tolerava, pois tinha em Perlin uma boa ouvinte.

Apesar de não ter personalidade, Perlin tinha uma competência: aplicar na práxis as teorias que ouvia de intelectuais, mortos ou vivos, e nesse momento, diante de Marcelo Brito e Maurício Franco, no silêncio mais que plúmbeo da sala, era isso que ela estava fazendo. Primeiro: apontando dois caminhos para a construção do espetáculo: filosófico e/ou mítico; segundo: intimidando-os e humilhando-os com seu raso conhecimento teórico, porque o jogo de disputa de poder para ela já tinha começado.

Marcelo Brito só fazia o que queria e Maurício Franco nessa humilhação entendeu que ela tinha aceitado participar do projeto. Com o dedo em riste, apontado para o nariz dela, ordenou em voz gravíssima: “Nós vamos pela dramaturgia do mito.” Agora ele pensava que já sabia do que estava falando⁴⁵.

⁴⁴ Ao mesmo tempo que Vaz admira Perlin, ela não tem certeza se essa admiração deve ser publicada, porque Perlin diz coisas que muitas vezes estão ainda sem sustentação teórica, e Vaz não sabe se isso merece crédito.

⁴⁵ Não se pensou mais nisso, porque nenhum deles *perceptua* assim, por especificidades, esse discurso só aparece como discurso de poder no grupo, eles nunca mais tocaram nesse assunto, porque essa especificidade não tem a menor importância. Essa discussão foi só um disparador para o bando nada mais. Interessava, não o que diziam, mas a energia da discussão, a energia do jogo pela disputa de poder, que no bando, é descentralizado.

Meu texto mata pessoas

Depois que todos acordaram que participariam do espetáculo, marcou-se esse encontro para o Porão do Waldemar Henrique⁴⁶, onde aconteceriam os ensaios. Os três estavam lá: Maurício Franco, Marcelo Brito e Sandra Perlin. Quando ela chegou já se deparou com várias imagens espalhadas pelo chão: Monalisa, Santa Ceia, montanhas geladas do Himalaia, Guernica, Girassóis, cavalo, gato, cobra, panela, faca, Joana D'Arc, árvore, flor e muitas outras, cobriam o chão bolorento do Waldeco.

Maurício com um olhar que comportava uma sobrelha semialta, porque era esse olhar que indicava sua posse da direção do espetáculo, dando a entender que sabia o que estava fazendo; Marcelo Brito rindo e brincando, porque segundo ele, ninguém sabia que ninguém sabia, num segundo encontro, o que estava fazendo. Perlin abobalhada resolveu fazer o que o diretor mandava, porque algo nele tinha verdade na decisão: era a vontade de fazer. Andando pela sala ele olha para os atores, como se estivesse em meio a uma multidão e pergunta:

Diretor: (Andando pela sala e olhando tudo) Alguém precisa se alongar?

A atriz se alongou por meia hora enquanto o ator foi dar uma voltinha, beber café e água e cumprir questões burocráticas. Assim que volta, o diretor começa a lhe ditar normas:

Diretor: (Falando com Marcelo) É proibido sair do espaço durante os ensaios. (Se dirigindo a todos os atores, -dois- com voz firme, decidida e emocionada) Cada um escolhe uma imagem, cada um se aproxima da imagem, cada um escolhe outra imagem, cada um começa a se movimentar agora, em relação às imagens que escolheu.

Brito está de Santa-Ceia-cavalo, Perlin, Mona-Lisa-cobra. Lentamente começam a se movimentar pelo espaço, uma cobra e um cavalo. Da Santa Ceia os braços do ator, da Mona Lisa um meio sorriso da atriz. Uma Santa Ceia cavalga e uma Mona Lisa rasteja. Marcelo trota pelo espaço, dando aos braços movimentos ágeis e diferentes, - os doze apóstolos nos braços - carregado pelo quadril que libera as pernas num devir-animal. Corre pelo espaço produzindo vento e juventude por onde passa. A Mona Lisa um meio sorriso, forçado, jocoso, com nojo e raiva de estar ali naquele chão bolorento fazendo não sabia o quê. Como uma cobra se arrasta lentamente pelo chão. No comando, pedindo movimentos e ações, Maurício Franco: -Dancem, dancem, dancem... Ele ao redor dela, exaustivamente, e ela agora dança

⁴⁶ Teatro da cidade de Belém, Pará, Brasil, também apelidado carinhosamente pelos artistas como Waldeco.

com a cabeça, como uma Naja, pronta para o ataque naquele bloco de Cavalos-homens, um exército de apóstolos, que lhe enlouquece e provoca.

Depois de aproximadamente duas horas, Franco encerra o exercício e enquanto os dois estão exaustos, jogados no chão sem se importarem mais com muitas coisas que importavam antes, Maurício comunica:

Diretor: (Sentado, de agenda na mão, lendo os preparativos para o próximo encontro) Sei que todos leram o diário de bordo que eu dei a cada um, com pequenas indicações e muitos espaços em branco que serão preenchidos por vocês, durante o processo de criação do espetáculo As Moiras. (Pausa imensa, enquanto o ator e a atriz fazem cara de quem nem abriu o diário de bordo recebido. Depois de lançar um olhar fulminante e ameaçador para cada um dos dois, o Diretor continua.) O nome da moira de cada um está no diário de bordo. (Se dirige a Marcelo Brito) Qual é o nome da sua moira e o que você sabe dela?

Ator: Nona. O que eu sei é que é esquisito o nome ser a Nona e eu ser o Nona. Vai ser afinal, o Nona ou a Nona?

Diretor: O Nona. Personagem masculino.

Ator: Ficou esquisito.

Diretor: E você? (se dirigindo à atriz) O que sabe de sua moira?

Atriz: (Levanta rapidamente e parece estar tonta. Põe a mão na cabeça enquanto sai falando) Estou passando mal, tenho que ir ao banheiro.

Ator: (Acreditando no papel de doente que a atriz está vivendo) Eu vou lá com ela.

Diretor: (Brusca e secamente) Não precisa. Mesmo correndo ela levou a sacola, daqui a pouco ela volta, é só o tempo de ler o nome de sua moira. A mentira sempre exige um esforço maior do que a verdade. Veja: ela criou um corpo, movimentou-se, criou um texto, etcétera e tal. A verdade: eu nem abri o diário, portanto não sei. Pouco não é?

Maurício e Marcelo riem quando constatam a leseira da atriz, que acredita que ninguém percebeu o seu truque. O Diretor gosta, porque considera isso um sinal de respeito, muito melhor do que ela confessar apenas: -não li. Quando ela volta e diz que a Décima é a sua moira, ele a interrompe indo para a próxima indicação.

Diretor: Para o próximo encontro, cada um deve trazer, de acordo com o diário recebido, e com o nome de sua moira, objetos para as personagens. Tragam também uma roupa que possa servir de figurino.

Marcelo já cansado, irritado porque sentiu falta da Morta, exige que Maurício fale mais sobre ela.

Marcelo: Você não pode deixar a gente sem saber quem vai fazer a Morta, fica muito inseguro. Pode ser que eu não goste da pessoa, pode ser que a pessoa não goste de mim, e aí, como é que vai ser?

Maurício: Eu estou pensando em pegar um manequim que ficou no atelier⁴⁷. O manequim faz a Morta.

Marcelo: Manequim não fala, e depois, como é que vai ser carregar um manequim para cima e para baixo? Vai precisar de uma boa produção, porque sem carro para transportar não vai dar. Aliás, vai ter texto?

Maurício: Vai, a Perlin vai escrever.

Marcelo: (Se dirigindo a Perlin) E você sabe?

Maurício: (Interrompendo) Sim, ela sabe. Eu li uns textos lá na casa dela.

Perlin: (Bem baixinho, quase sem respirar, balbucia) Por que você leu? Eu não posso escrever nada que alguém vá ler, meus escritos matam pessoas.

Marcelo: (Com voz de galhofa) Nunca vi ninguém morrer de letra, você já Maurício?

Maurício: (Percebendo que Perlin está desaparecendo, se dirige ao Marcelo) Ela está falando sério, fica calado, não podemos perder ela agora. (Se dirigindo a ela, aparentando a voz mais calma, doce e amistosa do mundo) Por que você não quer escrever?

Talvez tenha sido no ano de 1985, eu trabalhava numa agência de propaganda, a Oficina de Comunicação, em Brasília, as super quadras são lugares ótimos para correr. Quando eu chegava em casa, na 403 sul, trocava de roupa e ia correr na L2, nesse tempo Brasília já respirava ares democráticos, e eu corria feliz, porque apesar de não ter perdido o medo de ditaduras, e penso que nunca vou esquecer, já me sentia mais segura e mais liberta de me sentir começando um novo ciclo político, porque eu sabia que tinha feito parte daquela luta de anos, pela quebra daquele regime totalitário e devassador. Talvez pudéssemos continuar da Bossa Nova, do Cinema Novo, da arquitetura divinal e tantas outras coisas interrompidas. Enquanto fazia planos, ao meu lado, uma moça se aproxima, e começa a conversar. Eu digo a ela que é melhor correr em silêncio, porque percebo que ela está bem mais ofegante do que eu, e ela me responde que não costuma correr, está correndo porque sabe que eu corro e aquele é um jeito que ela arranjou para se aproximar de mim. Fico preocupada, mas continuo correndo. Quando me aproximo do bloco D, lugar onde moro, paro e pergunto a ela o que ela quer. Ela me diz que também mora no bloco D, que todo dia me vê correr e que gostaria de fazer amizade. Conversamos sobre algumas coisas, enquanto me despeço ela pergunta se pode correr comigo todos os dias; eu não gosto disso e digo a ela a verdade, que não tenho horário certo nem dia, corro quando quero, mesmo assim, a Tânia se despede com um até amanhã. Sei que ela é antropóloga, formada pela Universidade Federal de Minas Gerais, que tem uma filha chamada Ana Caiúcia, que mora em Monte Dourado com seu pai e sua mãe, que são dois psiquiatras, que foi casada com um antropólogo fotógrafo e que está em Brasília porque ama a cidade e precisa trabalhar, de preferência, na FUNAI: já teve experiência com índios e quer voltar a fazer isso. Um mês depois, diz que precisa voltar a Monte Dourado porque não pode mais ficar no apartamento

⁴⁷ Refere-se ao atelier de Núbia Goiano, o Fiapos.

que está, e me pede para ficar na minha casa por dois dias. Depois de quinze dias ela viaja, quando volta dois meses depois, dou de cara com ela, de mala e cuia, sentada na porta da minha casa. Pede para ficar por uma semana, até encontrar um lugar para morar.

Nessa época, escrevo em frenesi, muito, o tempo todo, e do mesmo jeito que escrevo, vou largando tudo pelo apartamento. E ela vai lendo. Não me importo com isso, penso que publicarei e isso não me incomoda. Gosto de escrever contos. Além de ler ela comenta comigo alguns escritos, dando palpites, sugestões. Vejo que ela não vai procurar trabalho, ofereço um trabalho a ela na agência que estou, digo que ela precisa urgentemente sair de minha casa, pois eu gosto de morar só. Ela incomoda, irrita, porém não tenho coragem de colocar ela na rua. E reconheço, não é porque sou boa, ela alimenta a minha vaidade. Depois de negociar com os donos da agência de propaganda, recomendada por mim, ela vai trabalhar lá. Viajo, e quando volto de uma viagem, recebo a notícia que ela está organizando uma greve, quando eu a chamo de louca, ela me chama de injusta. É que a agência só tinha doze funcionários, e eu considerei absurdo ela fazer aquilo, mesmo porque, essa era uma agência de ponta no arrojamento e na produção das peças publicitárias, com prêmios nacionais, e um número ínfimo de empregados do qual eu fazia parte, e que trabalhavam muito, é certo, mas de forma satisfeita. Quando queríamos resolver alguma questão trabalhista nos dirigíamos aos donos, porque trabalhávamos lado a lado. Enfim, ela foi despedida, não conseguiu ficar nem um mês. Descubro que a Tânia não precisa de nada, ela é uma mulher de preferências, e ela prefere não trabalhar em agências de propaganda.

Num dia, quando estamos voltando do clube, passando pelo viaduto que me levará ao Eixo Monumental da Asa Sul, ela me pergunta qual é o meu conto favorito. Eu digo a ela que é o último, e ela resolve me perguntar a história. Eu conto, por exibição, por pavoneamento, por vaidade: maldita hora.

É a história de uma mãe católica-cristã que tinha muitos filhos e levava uma vida desgraçada porque não tinha dinheiro para mantê-los. A crença religiosa dessa mulher era a de que: quem morre na inocência vai para a felicidade de um lugar denominado Céu, quem se mata, vai para a infelicidade eterna num lugar denominado Inferno. Essa personagem mata os filhos, dá o Céu a eles, e se mata: num ato de amor e coragem opta pelo Inferno. Ao mesmo tempo que eu ia contando, ia floreando mais do que tinha escrito, a oralidade me permitiu isso, disse a ela que tinha lido essa história num jornal da cidade de Belém, PA, e que essa era uma história verdadeira. Tingi de sangue a crença de milhões de pessoas, mas isso não me importava, queria a crítica, o impacto, a panfletagem. Expliquei, justifiquei, maltratei a crença que diz que os suicidas -por melhores que sejam- o juízo de um Deus os condena, sem dó nem piedade, ao sofrimento eterno. Defendi o suicídio como um direito humano, porque nessa época, assim como todo mundo, eu era ateia-existencialista e precisava me posicionar sobre isso, eu busquei essa afirmação, num discurso explícito e chulo, sem a menor sutileza. Eu não sabia o quanto delicada eu precisava ser. Para me enaltecer, eu ultrajei verdades de fé, pisei nos dogmas, vomitei minhas crenças no outro como se elas fossem as melhores..

A moça antropóloga, depois de um tempo, mata a filha Ana Caiúcia e se mata. Tenho sofrido por ter memória e esse é o meu castigo. Joguei todos os meus escritos fora, nunca mais escrevi nada, isso tem vinte anos. Ainda penso que meu texto mata pessoas.

A história dramática e bem contada faz com que os dois fiquem em silêncio por alguns instantes. Ela desaba, chora um choro barulhento e cheio de lágrimas, seu corpo se balança como um açaí em plena tempestade, Maurício se desespera, porque o porão do Waldeco está sendo alagado por toda aquela água. Implora a Oxum que controle aquela enchente e mesmo no desespero revê, lembra-se que aquilo é maré, ressaca de água salgada e grita sua

sacralidade: - Oiá Iemanjá! Deusa das águas salgadas, da fauna e da flora dos mares, socorremos dessa inundação!

Depois dessa invocação, com água pelos joelhos, ele e Marcelo levantam Perlin, antes que ela se afogue e Franco lhe diz: -Você não vai escrever sozinha, este vai ser um texto coletivo, todos farão tudo juntos, não precisa ter medo. A maré parou de encher, para que tivesse a virada ele fez uma oração, enquanto os dois a sustentavam pelos braços:

Oh! Rainha das águas salgadas

Faça-nos saber

Que não existem nós e eles

Existem:

Cuidadores

Assassinos

Pedófilos

Amorosos

Suicidas

Cozinheiros

Grosseiros

Médicos

Carpinteiros

Cruéis

Violentos

Traidores

Desejantes

Fiéis

Procriadores

Exaltados

Sagrados

E artistas

E mortais.

Humanos frágeis

De forças

Em bandos

Depois de secar a maré, os três ficaram ali, no meio de todo aquele lixo que as águas tinham lhes trazido, parados e perplexos diante de tal revelação. Aos poucos vão se arrumando. Os atores sentam-se abraçados enquanto Maurício Franco respira profunda e lentamente. De suas costas brotam asas, e do bater delas jorra um ar quente e úmido que restaura e equilibra o ambiente. Demonstrando conhecimento de voo, ele paira sobre a cabeça dos dois e pergunta: - o que vocês esperam desse espetáculo?

Perlin: (Ainda soluçando) Eu quero ser famosa como atriz, espero reconhecimento e que depois desse espetáculo me chamem para fazer muitos trabalhos.

Marcelo: (Olhando para cima e fitando seus olhos nos de Franco) Eu quero ganhar dinheiro. Você acha que vai acontecer?

Maurício Franco: (Girando como um helicóptero e parando bruscamente em cima deles) Vocês querem fama e dinheiro?

Brito e Perlin: (Respondem bem alto, num uníssono) Sim.

Franco: Pois o que eu posso vos dar é poesia. (Se dirigindo ao ator) Marcelo, pega seu diário de bordo e anota aí. (Maurício para na frente deles e enquanto recolhe suas asas fala-lhes de sua Alma, de sua Vida, sabendo que a escolha é de cada um).

Perlin: (Anotando rapidamente em seu diário de bordo).

Maurício: (Declamando como sua mãe lhe ensinara: com os pés parados e muitos gestos nos braços)

alma

oh, como eles se preocupam com minha alma!

recebo cartas

o telefone toca...

“você vai ficar bem?”

perguntam.

“ficarei bem”, eu lhes digo.

“já vi tantos se afundarem na sarjeta”,

eles me dizem.

“não se preocupem comigo”, digo.

ainda assim me deixam nervoso.

entro e tomo uma chuveirada

saio e espremo uma espinha do

nariz.

então vou até a cozinha e preparo

um sanduiche de salame e presunto.

eu costumava viver de doces baratos.

agora tenho mostarda alemã importada

para passar no sanduiche, devo estar em perigo

por causa disso.

o telefone segue tocando e as cartas seguem chegando.

se você vive dentro de um armário na companhia de ratos
e come pão velho
eles gostam de você.
você passa a ser um
gênio.

ou se você está bêbado e não para de gritar
obscenidades
vomitando as tripas no
chão
você é um gênio.

mas experimente pagar o aluguel um mês
adiantado
vestir um novo par de meias
ir ao dentista
fazer amor com uma pessoa⁴⁸ limpa e saudável
em vez de pegar uma puta
e você vendeu sua
alma.

não estou minimamente interessado em perguntar como
vão suas almas
suponha que era o que eu deveria
fazer.

Marcelo: Poxa! É tua?

Maurício: Sim, publicarei. Estou analisando propostas.

Marcelo: Igualzinho a tua vida. (Rindo muito) Se você começar a ganhar e guardar dinheiro, dirão que você não é mais artista.

Maurício: Minha vida não, nossas vidas. Todo artista precisa enfrentar a miséria e a pobreza. Só se enfrenta isso, vivendo isso. Esse é o estágio do nada, que já passou pelo negativo, que é o estágio do estou sem; aqui não, não existe mais nada a perder, onde tudo é lucro. Esse espetáculo será construído a partir de nossas misérias. Agora, depois, se vocês sobreviverem, eu juro: você vai ser muito famosa e você vai ser milionário.

Ator: (Cabisbaixo, tímido) Eu tenho um poeminha que eu quero dizer. Dá tempo?

Diretor: É grande? Não é batatinha quando nasce não é?

Ator: (Rindo sempre) Não, não, tem a ver com ser poeta. Fui eu que fiz.

Perlin e Franco: (Rindo, rindo, infinitamente rindo e se chacoalhando de rir): Fala.

⁴⁸ No original: garota.

Marcelo faz um montinho com a panada que está jogada no chão, sobe nele, fica de frente ao espelho enorme que tem no porão, e a atriz e o diretor ficam atrás, todos de frente para o espelho. Marcelo se empina e diz:

Marcelo: (Empinado) Preparados?

Sandra e Maurício: (Juntos) A vida toda. (Riem muito, porque estão vendo o Marcelo tridimensional, 360°).

Marcelo: Não precisam anotar nada. Lá vai.

Perlin liga seu gravador, depois passará tudo para seu diário de bordo. Marcelo pigarreia três vezes, depois bate seus pés no chão e gira, gira, gira, gira, gira... muitas vezes para a direita, depois para a esquerda, sua respiração acelera, continua girando e batendo os pés, faz isso exaustivamente e cai. Levanta-se lentamente, e com uma voz baixa e rouca, num ritmo lento, muito lento, começa:

No ar límpido do anoitecer
Quando o conforto do rocío
Derrama-se sobre a terra
Invisível e inaudível-
Pois o rocío consolador
Como todo o meigo consolo
Veste-se delicadamente em silêncio-
Não te recordas, ó ardente coração,
Do quanto estavas sedento,
Quando, ressecado e fatigado,
Tu te sentias atormentado
De lágrimas celestes e chuvas de orvalho,
Enquanto nos caminhos de ervas amareladas
Maliciosos raios de sol poente
Corriam em torno de ti por entre escuras árvores,
E te cegavam incandescentes e maliciosos?

Marcelo agora está imponente, vira-se dando as costas para o espelho e frente a frente com Franco, apontando para ele, diz: “Pretendente da verdade tu? “ Marcelo ri, ri muito, muito alto, numa voz aguda: - Não! Só poeta. Ele busca um corpo mais ágil, girando em volta de Franco, desafiador.

“Um animal de rapina astuto e rastejante,
Que tem necessidade de mentir,
Que consciente e deliberadamente, mente,
Desejoso de sua presa,
De cores vivas, disfarçado,
Por detrás de uma máscara
Máscara de si mesmo,
Presa de si mesmo-
Isso- é o pretendente da verdade?
Não! Só louco! Só poeta!

Um palrador de discursos coloridos,
Que dá gritos multicores,
Debaixo da máscara de louco
Que vagueia em falsas pontes de palavras
Por ilusórios arco-íris,
Entre um falso firmamento
E uma falsa terra-
Só louco! Só poeta!

O ator senta-se agora ao lado da atriz e ficam os três de frente para o espelho; com voz suave ele aponta para a imagem que vê e diz:

É isso- o pretendente da verdade?
Não silencioso, rígido, liso, frio,
Transformado em imagem,
Transformado em estátua divina,
Nem colocado diante de um templo,
Um porteiro de Deus: Oh!, não!
Inimigo de tais estátuas da verdade,
Em mais harmonia com selvas do que com templos,
Saltando por todas as janelas,
Com o atrevimento felino,
Rápido! Para todos os acasos,
Farejando por todos os bosques,
Zeloso e ansioso,
Corres nas matas virgens
Por entre feras peludas e malhadas,
Sadio, pecaminoso e belo,
Corres com lábios frescos e lascivos,
Rapinando, rastejando, mentindo
Divinamente infernal
Num escárnio sedento de sangue-

Numa ação rápida, o ator puxa a atriz pela mão, levantando-a e aproximando-a do espelho. Os dois, entre eles Maurício, atrás, em outra perspectiva, sentado junto à parede; o ator fala agora, olhando para o espelho, diretamente para si:

Ou como a águia que olha longamente,
Para os abismos distantes,
Os *seus* abismos:-
Oh, como descem em círculos,
Como caem, como somem lá dentro,
Cada vez mais fundo nas profundezas!-
Então, de súbito se precipita
E num bater de asas a prumo,
Atiram-se sobre os *cordeiros*,
Ansiosas e famintas,
Ávidas de cordeiros,
Com ódio dos que tem alma de cordeiro,
Ferozes com tudo que tem tal aparência:
De pelo encrespado e ar de cordeiro,
Com a meiga benevolência dos cordeiros!

Atriz: (Interrompendo o ator e virando-se para o diretor pergunta) Quem são esses cordeiros?

Diretor: (Afirmado rapidamente) Não somos nós. (Dirigindo-se ao ator) Continua, continua...

Marcelo levanta-se, coloca Maurício de costas perto do espelho, pega Perlin pela mão e sentam-se aos pés de Maurício. De cabeça baixa, ali, junto aos pés do diretor, ele continua:

Tais são, assim,
Os desejos do poeta,
Como os da águia, como os da pantera,
E os *teus* desejos sob mil máscaras,
Ó louco! Ó poeta!
Tu que olhas um homem
Como Deus e como cordeiro:-
Despedaçar o Deus no homem
Como o cordeiro no homem,
E rir ao despedaçá-los-
Isso, isso é a tua bem-aventurança!

O ator adquire agora um tom ameaçador e levanta-se em fúria, apontando para Franco, como num tribunal, grita:

A bem-aventurança da pantera e da águia!
A bem-aventurança de poeta e louco!”

E no ar que anoitece,
Quando a lua crescente,
Verde por entre rubores purpúreos,
Rastejando invejosa, avança-
-inimiga do dia,
A cada passada furtiva
Empalidecem as rosas celestes
Até mergulharem
E afundarem pálidas na noite:

O ator agora está destroçado, destruído, arrependido, já não acusa mais ninguém, apenas se mostra como ficou:

Assim caí, eu mesmo, noutra tempo
Da loucura de minha verdade,
De meus desejos de dia,
Fatigado do dia, doente da luz,
-caí no ocaso da noite, da sombra:
Abrasado de sede
Por *uma* verdade:
Não te recordas, recordas, ó coração ardente,
Do quanto estavas sedento? -
Que esteja eu desterrado
De toda verdade,

Só louco!
Só poeta!

Franco e Perlin aplaudem Marcelo Brito enquanto gritam “bravo” efusivamente. Ele podia convencer qualquer um, trouxe consigo o domínio do palco, da cena. Levantam-se e Maurício diz:

Franco: Até o próximo ensaio. Não se esqueçam de trazer os objetos cênicos das personagens e os figurinos.

Saíram do Waldemar Henrique, e depois repensaram as despedidas e decidiram beber uma cerveja no Bar do Parque⁴⁹. Perlin está feliz, viu o poder de Marcelo na cena. Ela disse ao Franco: -Vai ser maravilhoso, ele tem uma força espetacular, eu estou amando estar na cena com ele, o jogo está acontecendo.

No outro encontro o Marcelo Brito não foi mais.

Quando Perlin encontra com Franco e recebe a notícia, começa a chorar. Mas esse não é um choro de inundação, é um choro de manipulação, porque é assim que ela resolve muito: chorando. Ele promete a ela que em dois dias vai encontrar um novo ator.

Perlin: (Soluçando muito e lentamente, alongando bem as palavras) Por que ele não vem mais?

Maurício: (Seco, objetivo, rápido e rasteiro) Por dois motivos: porque ele não entende nada do que nós falamos e, depois, porque ele não quer que eu mande nele. Ele está certo, tem esse direito.

Perlin: (Ainda soluçando) Nós vamos continuar ensaiando aqui no Waldeco?

Maurício: Sim. Na sexta eu já estou aqui com o outro ator. Eu tenho duas pessoas na manga, você vai gostar muito.

Perlin: (Seriamente) Quem são eles?

Maurício: Você vai gostar. Não vai faltar.

Claro que ela não faltaria. Despediram-se e ela foi pensando enquanto subia no Veroca⁵⁰ se ele tinha mesmo alguém, ou era tudo invenção, e ele só precisava de um tempo para encontrar um super-homem que topasse essa empreitada.

Do processo de construção do espetáculo *Três*, até as várias temporadas, tiveram quatro atores fazendo o Nona, e nos quatro permaneceu, como um cigano, o devir-cavalo.

⁴⁹ Bar localizado na Praça da República, perto dos dois teatros, Da Paz e Waldemar Henrique, em Belém, Pará, Brasil.

⁵⁰ Linha de ônibus que faz o trajeto Icoaraci-Ver-o-Peso, que sai do distrito de Icoaraci e chega ao Ver-o-Peso, passando pela Pratinha, bairro de periferia onde a atriz reside em Belém, Pará, Brasil.

Esse devir-animal do Nona, experimentado pelo Marcelo Brito, como um nômade, atravessou David Passinho, Maurício Franco e Rafael Couto.

Nós somos Agar no deserto

Ela nunca teve medo de amar, porque uma das coisas que estava percebendo é que tudo que ela sabia fazer eram inutilidades: olhar nos olhos do outro mantendo o olhar, abraçar, ler poemas diariamente como necessidade, e penso que esses exemplos ilustram, porque na não opinião dela, nada é mais inútil do que saber olhar nos olhos do outro, saber abraçar com toda delicadeza e desfrute e ler poemas: isso para ganhar dinheiro, mas não para amar. Talvez teatro pudesse se enquadrar nessa categoria. Não de amar, isso ela ainda não sabia, mas de abraçar, olhar nos olhos e ler poemas. Porque ela pensa que essas atividades são lições de amar, mas que teatro é para além do amor da bondade, mas que isso também serve.

Nunca tinha certeza de nada, mas intuiu que essas atividades pudessem servir nesse momento. Fosse lá quem fosse que estivesse esperando por ela, ela o olharia nos olhos e lhe diria um poema. Qualquer um, porque os poemas parecem um pouco com os elefantes, em algum dia, em algum lugar eles se encontrarão com o que precisam encontrar: os poemas falam todas as situações, todas as línguas.

Desceu as escadas escuras do teatro sabendo que, além de Franco, lá estaria Nona, aquele que se juntaria à Décima. Curtiu cada degrau, bem devagar, na ponta dos pés, esticando o mais que podia aquela sensação da espera pelo encontro. Criou coragem e adentrou ao porão: lá estava ele, sentado no chão, com as costas envergadas para frente - talvez por ser muito alto - espantosamente lindo num figurino que era seu: calça marrom de algodão, camiseta azul-escura desbotada, com uma folha grande, que ela pensou ser de parreira, desenhada no peito. Era Santa Maria. Quando ele a viu, levantou a cabeça e arrumou com as mãos os seus cabelos grandes, tirando-os do rosto e revelando um sorriso de 162 dentes. Não pensou em nada, apenas disse:

Neste tormento inútil, neste empenho
De tornar em silêncio o que em mim canta,
Sobem-me roucos brados à garganta
Num clamor de loucura que contenho.

Ó alma da charneca sacrossanta,
Irmã da alma rútila que eu tenho,
Dize pra onde vou, donde é que venho
[...] Dize de que é que eu tenho sede e fome?!
(ESPANCA, 1997, p.58)

Franco: (Depois de ouvi-la, com um sorriso singelo nos lábios, aponta para ele) Este é Nona, ator; David Passinho essa é a Décima, atriz: é a Perlin.

Perlin: (Aproxima-se de David Passinho e olha-o nos olhos, profundamente, pela eternidade de dois minutos. Depois desse olhar silenciante, diz o texto) Estou treinando meu primeiro olhar, aquele que temos quando somos bebês, é um olhar de ficar olhando, olhando... sem tempo nem hora para terminar. (Abaixando os olhos) Está sendo muito difícil para mim, é constrangedor ficar olhando e vendo as pessoas. Não sei em que momento eu perdi essa técnica de descaramento, porque nós nascemos com ela.

Passinho: (Rindo, levanta-se e curva-se para beijá-la) Eu sei como é. Aqui estamos, vamos fazer tudo juntos, coletivamente, eu sempre quis escrever para teatro, vou amar fazer a dramaturgia com vocês.

Nesse momento ela ficou tranquila, mais do que o normal, abraçou-o delicadamente, porque sabia que a dramaturgia seria escrita a partir do que se experimentasse na cena, ela não teria chances de assassinar ninguém, pelo menos individualmente, e isso já aliviava o seu medo. Existia o bando para se esconder, se mostrar e se proteger. Voltou da distração com a voz em alto som do diretor pedindo que colocassem a roupa de trabalho. Enquanto trocavam-se, ela olhou o corpo dele: pensou que ele faria um Nona maravilhoso, em contrapartida com sua Décima: alto, ágil e jovem. Nona traria uma loucura que o tornasse sedutor, seria aquela loucura que todos desejam e almejam: uma loucura sem representação de louco, ele estaria ligado com as letras. Uma loucura poética, um intelectual rebelde. Riu por dentro, só quem nunca se aproximou verdadeiramente da loucura insana pode achar graça poética na loucura. Toda ela é feita de dor, da ponta dos cabelos até a ponta dos pés, incluindo aí alma, razão, espírito, ou seja lá o nome que se dê a isso que respira e pensa. A poesia que brota da loucura é moldada na dor, na angústia, no abandono de si mesmo e na resistência de não se perder, no medo e no desespero desse abandono. Vendo-o nu, começou a perceber o Nona dramaturgicamente. Franco chamou-os para a roda e pediu que todos se olhassem. Artistas de teatro tem essa mania, acreditam que se olhando conseguem descobrir-se uns aos outros para produzirem arte com mais visceralidade, e em 2012, os artistas do bando buscam entranhamento em suas obras. Depois de 00:03:30 horas de fixação nos olhos uns dos outros, Maurício pergunta: -Quem somos nós?

Perlin adora se meter onde não é chamada, e quando é provocada, ela se expõe mais ainda. Sem esperar muito começou a falar:

Perlin: Somos filhos do deserto onde a terra esposa a luz. Onde voa em campo aberto a tribo dos homens nus... Somos guerreiros ousados, que com os tigres mosqueados combatem na solidão... Homens simples, fortes, bravos.... Hoje míseros escravos sem ar, sem luz, sem

razão... Somos mulheres desgraçadas como Agar o foi também, que sedentas, alquebradas, de longe... bem longe vêm... Trazendo com túbios passos, filhos e algemas nos braços, na alma, lágrimas e fel. Como Agar sofrendo tanto que nem o leite do pranto tem que dar para Ismael.

Franco: Este texto é teu?

Sandra: É.

Franco: Quem é Agar e quem é Ismael?

David: Eu sei quem é Agar.

Franco: (Demonstrando certa irritação no tom de voz) Suspende o suspense. Fala logo, quem é Agar e quem é Ismael?

Passinho e Perlin começam a rir, riem muito, riem mais ainda porque o Franco está sério. Repentinamente Franco começa a rir também, e é rindo que pede aos dois atores que fiquem juntos de um lado, enquanto ele fica do outro. Apenas diz: -Já que os atores já estão enturmados, formando suas panelinhas é hora de separar: técnica para um lado, atores para o outro. -Como assim? Perlin se desespera, Franco lhe garantira que iriam fazer tudo juntos. Maurício explica: -Tudo juntos significa dizer que somos um bando, mas não é porque somos um bando que quando um caga todo mundo tem que cagar junto, entendeu? Cada um caga na hora que sua barriga dói, certo? Então é assim: as necessidades de acordo com as necessidades de cada um. Para você não sentir insegurança a tua panela é a mesma do David Passinho.

E a panela do Maurício? Ele ficaria só?

Franco: Claro que não, eu já estou procurando alguém para fazer parte da minha panela. Voltando ao ensaio, quem é Agar e quem é Ismael?

Passinho: (Com um livro na mão que tirou da mochila) Et abiit, seditque e regione procul quantum potest arcus jacere: dixit enim: nom videbo morientem puerum: et sedéns contra, levavit vocem suam et flevit.⁵¹

Diretor: (Interrompendo) Você consegue falar em Português?

Ator: Pálido o rosto queimado pelo sol do Egito ardente, saia a escrava inocente com o filho inocente ao lado da tenda patriarcal. A pobrezinha chorava! Alguns pães e um frasco de água e um peito cheio de mágoas!... Vê, contempla oh triste escrava, teu sepulcro no areal. Abraão se compadece; mas de balde o solicita piedade santa, - de aflita e sem queixar-se, lhe obedece a triste escrava do amor. Quisera talvez detê-la... porém o que? -Sara lhe implora, Deus lhe

⁵¹ [...] e afastando-se foi sentar-se defronte, à distância de um tiro de arco; porque dizia: assim não verei morrer o menino: e sentando-se em frente dele, levantou a voz e chorou. A Bíblia Sagrada. Trad.Almeida. 1993,p.20.

ordena: -vai-te embora, vai-te, escrava; e a tua estrela te depare outro senhor. [...] Vai, caminha; mas ao passo que no deserto se entranha, arde o sol com fúria estranha, racha a areia o pé descalço, cresta ao vento os lábios seus; e ao lado o filho inocente soltava tristes gemidos com os olhos umedecidos fitando a mãe ternamente, que os olhos tinha nos céus!

Maurício: Ismael é o filho?

Atriz: É. Estão os dois no deserto, expulsos pelo deus Deus.

David: Procura terras do Egito; porém debalde as procura: vai a triste sem ventura, [...] seu Ismael desfalece: [...] Jeová deles se esquece! Cresce a dor e minguam a fé. [...] Se arrasta com lento passo, tomba o corpo enfermo e lasso, e amargo pranto abundante deixa dos olhos correr.

Franco: (Indignado) Eles morrem?

Perlin: (Falando mais alto) Calma, vai ter a virada.

Ator: Deus porém ouvira a prece da escrava, da mãe coitada, e da celeste morada librado um anjo desce nas asas da compaixão. Agar seus males olvida, olvida a sua aflição. Esquece a sorte mesquinha, que te vexa, esquece tudo; Deus Senhor é teu escudo; já não és serva és rainha de outro reino de Israel.

Diretor: De quem é esse texto, é teu?

Passinho: Não, é do Gonçalves Dias. Nome do poema: Agar no deserto (DIAS, 1969, p.185).

Depois de um silêncio sepulcral Franco se manifesta:

Diretor: (Lendo de sua agenda) Somos Agar no deserto em busca de água pura, sob o sol furioso que racha a areia e o pé descalço. Não somos Sara, a esposa oficial de Abraão, somos a outra, a desgraçada, porém férteis. Precisamos fazer Ismael vingar, e uma das forças, assim como em Agar, é o fortalecimento da nossa fé. As moiras, deusas do panteão sagrado dos gregos estarão no povo da rua, o Olimpo será a rua e quem abrirá nossos caminhos será Exú, para a prática desse rito sagrado a Dionísio, nosso deus. Estamos localizados? Somos deuses gregos moradores de rua, no exercício de nosso ofício em homenagem a nosso deus Dionísio, com todos os caminhos abertos por Exú. (Falando mais alto) Décima, pegue seus objetos e podem começar a improvisar.

Perlin: (Pega tecidos em pequenos pedaços, agulha com linha e uma tesoura.)

Décima: (Se aproximando de David e puxando-o para perto do diretor que nesse momento está na plateia.) Está faltando um pedaço teu, eu tenho, você quer? (Olha fixamente para Maurício que continua imóvel e repete o texto) Está faltando um pedaço teu, eu tenho, você quer? (Maurício continua imóvel, Nona resolve interferir)

Nona: (Se dirigindo ao Diretor) Está ouvindo? A Décima tem um pedaço teu. Você não está se sentindo esburacado? Olha o pedaço de tecido na mão dela, é teu, você quer? Vê se este pedaço não é teu? (Maurício imóvel)

Décima: Ele é surdo.

Nona: Fala mais alto.

Décima: (Gritando no ouvido do Maurício) Está faltando um pedaço teu, eu tenho, você quer? (Maurício está imbuído da imparcialidade do diretor, continua imóvel)

Nona: (Se dirigindo a Décima) Será que ele é surdo?

Décima: (Se aproximando de Maurício e gritando no ouvido dele. Maurício se movimenta diante do grito) Aí, surda essa pessoa não é. Vamos falar juntos.

Nona e Décima: (Antes de se dirigirem a plateia, ensaiam uma dancinha diferente para dar antes do texto e só depois se aproximam de Maurício. Chegam bem perto e falam bem alto e lentamente) Está faltando um pedaço teu, nós temos, você quer? (Maurício acena que sim com a cabeça. Nona e Décima gritam felizes. Correm pelo espaço dizendo) Ele aceitou o destino dele, ele aceitou o destino dele. (Décima se recupera, pega o tecido, se dirige ao Maurício Franco e começa a costurar o pedaço na manga da camisa dele)

Nona: (Se dirigindo a Décima enquanto ela costura o Diretor) Décima, como você descobriu que essas pessoas não eram perfeitinhas como nós?

Décima: (Costurando o destino no Maurício fala incorretamente) Um dia passou um homem aqui, deixou um monte de pão, um monte de nós comeu, uns morreu na hora, outros morreu depois, eu gritei, muita dor, muita dor, ninguém ouviu, ninguém viu, ninguém falou nada. Foi aí que eu entendi que tinha um monte de gente cega, surda e muda.

Nona: Mas o que tinha nesse pão?

Décima: Veneno para matar rato.

Nona: E por que fizeram isso?

Décima: Para a cidade ficar limpinha ora!

Nona: (Murmurando para si mesmo) A prefeitura.

Nessa altura do improviso as personagens já começam a se delinear: Nona fala corretamente e Décima está falando de forma totalmente incorreta, demonstrando que Nona teve acesso aos livros e Décima está alheia a esse tipo de conhecimento. Maurício interrompe o improviso orientando rapidamente que os tecidos são do Nona, a agulha e a linha são da Décima, e a tesoura ficará com ele. Pede aos atores que repitam tudo que fizeram, com a diferença que agora os tecidos serão carregados pelo Nona. Eles repetem algumas coisas,

acrescentam outras, esquecendo muitas tantas. Maurício pede que repitam novamente a ação, sendo que no final eles devem se aproximar do tecido que costuraram e examina-lo profundamente. Depois do exame a Décima deve concluir: -Está sem acabamento. Maurício sabe que só quem dará esse acabamento é a Morta, não sabe ainda quem a trará, mas sabe que ela virá imponente, disposta a determinar o tempo exato que cada humano terá para cumprir o destino criado pelo Nona e determinado pela Décima. Tornam a fazer. Depois de aproximadamente três horas de improviso, exaustos, resolvem parar. Sandra está apaixonada pelo David Passinho, os dois jogam-se no chão, de cabeças encostadas, enquanto escutam de Maurício: -Hoje, vocês me deram o espetáculo inteirinho, ao que David completou: -Eu vim aqui para isso, foi Santa Maria quem me mandou. Perlin bem entontecida, pelo David, pelo Maurício, pela força descoberta, naquele momento entendeu o verdadeiro sentido da sacralidade, viesse ela de onde viesse. Aquilo que estavam vivendo não era cotidiano. Tudo se interligou: as moiras, Dionísio, Exu, Gonçalves Dias, Passinho, Décima, Agar, Castro Alvez, Perlin, Franco, Núbia Goiano, Assis e Santa Maria, que numa ação amorosa carnal geraram Ismael, o filho bastardo de Abraão, o grande patriarca, com uma escrava: a sacralidade do espetáculo Três.

Os ensaios seriam todos os dias, começariam às 19:00 horas.

Os encontros frenéticos imprimiram em Perlin e Passinho o frescor da cena, estágio esse alcançado por artistas que não se afastam do palco. Criavam cenas e textos: às vezes criavam textos, outras, imagens, depois grudavam um no outro. Perlin considerava a possibilidade de esses deuses terem um cotidiano, e como tal, passarem por questões do dia-a-dia. Por orientação da direção, a dramaturgia textual não sincronizava evidências com a dramaturgia imagética, por isso lhes era permitido exercerem seu ofício de divindades e ao mesmo tempo falarem de seus cotidianos. Em seu agenciamento das moiras, a diferença entre divindade e humanidade era a imortalidade. Os textos e as imagens estavam contidos de uma lógica que não era cartesiana. Por isso esses deuses eram confundidos com loucos patológicos. Não questionaram isso, porém, na construção dramatúrgica, tanto cênica como textual, os artistas em nenhum momento ventilaram a loucura patológica como construção para nenhum dos três deuses. Tinham plena liberdade para criar movimentações e falarem do que queriam falar. Perlin desejava falar do isolamento do poder, o texto:

O PODER ISOLA (Chegada do Nona)

DÉCIMA; (Se dirigindo ao Nona depois de uma luta corporal onde nenhum deles vence) Eu odeio chuva, fica tudo úmido, molhado, viscoso, obsceno.

NONA: (Sorrindo para ela) Porque és ignorante. Sem chuva não nasce nada.

DÉCIMA: Ignorante és tu, chuva nem existe. Chuva é só um rio ao contrário. Tudo nasce é das fontes.

NONA: (Se divertindo com a Décima) Um rio ao contrário? Aquilo que cai do céu é rio? E como é que o rio foi parar lá?

DÉCIMA: (Bem didática, explicando para o Nona) É muito simples, as vezes o sol fica descontrolado, vai esquentando, esquentando...e aí o rio foi parar lá, igualzinho água esquecida fervendo para café.

NONA: Poderoso... esse sol é um perigo.

DÉCIMA: Muito, principalmente porque ele é só um. Não tem ninguém para dizer a ele o que é certo e o que é errado. Está lá, sozinho, esquentando, esquentando, esquentando... Só para a hora que quer.

NONA: O azar é do rio que acaba virando chuva.

Décima: Você entendeu porque é que eu não gosto dessa metida? Toda lá, bacana... e no fim, é só uma ilusão do sol.

NONA: Jogarei uma baciada de água nesse sol.

DÉCIMA: Nem tenta, ele frige a água todinha antes de ela chegar lá.

NONA: Deve ter um jeito.

DÉCIMA: Quem sabe.

Quando davam esse texto, os dois deuses, Nona e Décima começaram a desenvolver uma relação amorosa. O texto era um, falava de poder, enquanto os corpos dos atores falavam de amor carnal. Décima se sente atraída pelo Nona porque o reconhece pelos tecidos que ele carrega. Depois de olhá-lo ela lhe mostra suas agulhas e linha e convida-o para fazer o ritual de entrega do tecido a alguém da plateia. Na dramaturgia textual fica nominado como *IMPROVIDO N° UM*, que é o momento que a Décima escolhe alguém da plateia, o Nona entrega o tecido a ela e ela costura o mesmo na pessoa determinada.

Num desses ensaios, quando perceberam que já tinham boa parte do espetáculo construído, Passinho e Perlin cobraram de Maurício Franco um alinhamento dos fragmentos que realmente estavam bem embaralhados. Sentiam necessidade de acabamento. Ele disse o seguinte:

Franco: (De agenda na mão) Eu tenho uma organização, nessa minha organização eu não penso linearmente, eu penso por cenas cortadas e a possibilidade de movimentá-las. Eu faço isso porque eu compreendo que a vida é mistério, e é preciso deixar um espaço para o

misterioso se manifestar. Agora eu ainda não estou preocupado em definir a ordem de nada, porque virão mais artistas. O que nós temos já é um espetáculo. Talvez a Morta nem precise existir, e nesse momento, é só o recorte do Nona e da Décima. As moiras no nosso espetáculo estão perdidas, o que eu tenho até aqui é que a única que sabe que é uma deusa é a Décima. O Nona está ambíguo, embarca na história da Décima e se reconhece como sendo o deus Nona, tecendo destino aos humanos ou ele só está ali com ela, apaixonado, vivendo uma vida cotidiana e tranquila ao lado de seu amor, e quem vê divindade nele é só ela? Porque é ela que diz a ele que ele é o Nona. É ela que o denomina depois de ver os tecidos que ele carrega. No texto está claro, quando ela se depara com os tecidos ela o chama: -Nona. Ele aceita ser o Nona por que ela assim o quer ou ele responde porque realmente o é? Essas são algumas das nossas possibilidades. Entendam: eu tenho meus planos, organizados lá em casa, sozinho, mas quando eu chego aqui e vocês trazem suas loucuras, eu me adequo de duas formas: uno a loucura de vocês com o que eu tenho, ou abandono totalmente o que eu tinha e fico com o que vocês estão me dando, porque a cena, verdadeiramente, é do ator. Podem brigar, podem mandar, podem gritar - toda essa corja de artistas por trás do espetáculo - mas a cena, a cena, lá na hora do abismo, da morte, é do ator. Ninguém de fora vai salvar vocês, só o jogo dos atores na cena. Ator que se vende ao público é uma droga porque ele fecha com o público e não com o espetáculo, e depois o público vai meter, nele, no resto do elenco e em todo o espetáculo. Razão tem é o Walter Bandeira⁵² que diz que todo público é filho da puta. (Depois de uma longa pausa) Pronto, já dei o meu bife⁵³.

Maurício ri enquanto Passinho e Sandra continuam sorumbáticos: talvez pelo cansaço físico, no último mês ensaiaram todos os dias até tarde da noite e ambos precisam acordar cedo para trabalhar e ganhar dinheiro. Perlin produz móveis de jardim e Passinho é funcionário público.

⁵² Artista da cidade de Belém.

⁵³ Jargão usado pelos artistas do teatro para dizer que o texto da personagem é grande, texto esse que não tem interrupção por outras personagens; se diz: essa personagem só tem bifões.

O idioma de Dionísio: Tarrique Marral

Três rituais assim denominados: Improviso Um, Improviso Dois e Ritual Completo. No Improviso Um, Nona e Décima se dirigem à plateia, ele determina o destino através do tecido, ela vai e escolhe uma pessoa para entregar. Falta tesoura, depois de costurado o tecido no corpo da pessoa que está na plateia, o Nona se aproxima e diz: -Está sem acabamento, e a Décima concorda. No Improviso Dois, a Morta já está presente com a sua tesoura, e eles testam o ritual na Lindinha, uma boneca de pano que acompanha a Décima o espetáculo todo. Depois de Nona escolher um tecido e entregá-lo à Décima para que ela o costure na boneca, a Morta se aproxima e corta a linha determinando o tempo de vida de Lindinha. Após essa ação, Nona se aproxima de Lindinha, examina o que foi costurado e diz: -Que beleza de acabamento, está perfeito. Essa é a confirmação de que finalmente as moiras estão reconhecidamente juntas, depois de perdidas umas das outras, se reencontraram e podem exercer o seu ofício. Para o ritual sagrado com a plateia os três colocam máscaras e só depois executam a liturgia. No Improviso Três, que é o Ritual Completo, a Décima escolhe alguém da plateia, determinando o destino, o Nona entrega o destino, o tecido, e a Morta corta a linha usada para costurá-lo, determinando o tamanho, o tempo que a pessoa presente na plateia terá para executar o destino entregue. É a celebração sagrada do encontro dos três deuses, exercendo seu ofício. Os rituais já estavam montados, no entanto faltava algo que determinasse um extracotidiano dentro do extra que já é o espetáculo. O diretor Maurício Franco pediu aos atores que pesquisassem uma palavra, que imprimisse magia, e após ser pronunciada, exercesse poder de fixar o sagrado à ação ritual, para que o sagrado, num espetáculo que já possui uma energia extracotidiana, possa ser ressaltado.

No dia 13 de Janeiro de 2008, Perlin e seu amigo Ivam Silva vão até a orla do distrito de Icoaraci almoçar. Enquanto esperam o almoço, de frente para a baía do Guajará, um homem alto, barbudo com uns pedaços de pano embaixo do braço, passa pela mesa deles e se aproxima de outra mesa e pede uma unha de caranguejo a quem sentado nela está: é um casal. As pessoas da mesa negam e ele se afasta. O homem senta numa mureta, perto de Perlin e Ivam, e começa a conversar consigo mesmo enquanto estica os braços e fecha as mãos para depois aproximá-las e bater uma na outra enquanto pronuncia algo que nem Ivam, nem Sandra compreendem. Repete isso por algumas vezes e depois se aproxima da mesa onde a comida foi-lhe negada, diz a frase Tarrique Marral, pega a unha de caranguejo com naturalidade e sai comendo. Os pseudo-donos da comida ficam indignados. Tempos depois ele volta, pede um cigarro ao amigo de Perlin, ele nega, o homem faz o mesmo ritual com as mãos, fala Tarrique Marral, pega a carteira de cigarro e sai. Perlin e Ivam ficam rindo e se perguntando o que ele está dizendo. Ivam pensa que Tarrique Marral é o nome dele, Perlin considera essa a palavra como um portal, onde, depois de pronunciada, propriedade pública e propriedade privada não serão mais

consideradas, tudo será de todos. Os dois riem muito, porque acham engraçado, porque beberam cerveja, porque a baía brilha enquanto o sol bate e porque o peixe frito chegou e eles estão famintos. Quando estão terminando a refeição o homem volta e Ivam anuncia: -Lá vem o mendigo! Quando ele os vê é como se os reconhecesse e abruptamente pára. Ivam começa a rir e diz: -Vem cá Tarrik Marral. Seu nome é Tarrique Marral não é? Ele nega com a cabeça. Ivam insiste: -Seu nome é Tarrique Marral, se não é, vai ser a partir de agora. O homem se aproxima do Ivam e diz o nome dele baixinho. Depois de ouvir o nome, Ivam começa a rir muito e comenta: -Muito mais fácil do que Tarrique Marral. Sandra pergunta a Ivam qual é o nome daquele homem que cheirava a Farquejo, Gentileza, Estamira, Décima, Nona, Morta e todos os seres que fazem fogo nas noites e que não usam sabonetes. Ivam diz: -Dionísio. Sandra não sabe por que chora, ela sempre chora. Ivam pensa que ela está bêbada, aquela história engraçada fazê-la chorar.

Perlin não compreende isso como um encontro de Dionísio com o espetáculo, porém, quando ela chega para os ensaios e conta esse fato, isoladamente, nas conversas que acontecem antes dos ensaios começarem, é Maurício Franco quem faz esse agenciamento. A frase mágica que permaneceu na dramaturgia textual do espetáculo Três, que indicava o início do ritual sagrado das moiras para entrega do destino tecido por eles foi: Tarrique Marral.

A chegada da Iracy Morta

A situação do bando e do espetáculo Três estava vivendo um impasse: continuar sem a personagem da Morta ou trazer a Morta o mais rápido possível para a cena. Para a personagem do Nona não havia impasse dramaturgicamente da ausência da Morta, porque ele tinha a seu favor dramaturgicamente a ambiguidade, tanto ele poderia pender para uma dramaturgia que o levasse a não acreditar ser um deus e estar perdido das outras deusas, como - se realmente a Morta chegasse - ele acreditar-se um deus, separado de Décima e Morta. Para a dramaturgia da Décima, a personagem da Morta teria que aparecer de alguma forma: fosse como citação textual ou imagética, fosse como animação ou mesmo uma atriz ou ator para fazê-la porque a dramaturgia pessoal da Décima, criada pela atriz Sandra Perlin, constava do seguinte:

A Décima nasce em Abaetetuba⁵⁴, numa família grande, com muitos parentes. Ela tem pai, mãe, irmãos e irmãs. Certo dia bate em sua casa, um casal de amigos de amigos de amigos de amigos de amigos de sua tia Nazaré, casada com o irmão de sua mãe. Esse casal de médicos aguarda a chegada de gêmeos, e precisa de uma menina que possa auxiliá-los no cuidado com as crianças. Décima tem nove anos e o casal convence seus pais, que vivem com muita dificuldade, que sua filha terá um futuro melhor, principalmente porque ela poderá estudar. Os pais acreditam e deixam Décima partir, principalmente porque a doutora é branca, cheirosa, bonita, prometendo coisas que parecia que ela podia cumprir, aparentando claro, ser boa pessoa. Chegando na casa, ela ajuda em tudo que pode, e depois que os meninos nascem suas responsabilidades aumentam. Chega o início do ano escolar e nesse primeiro ano ela não pode ser matriculada porque a mãe dos meninos precisa muito dela, -apesar de ter outros empregados- porque a Décima é a única que permanece no emprego 24:00 horas de seu dia. Em troca, ela come e pernoita de graça, ganha produtos de higiene pessoal e algumas roupas, baratas ou de segunda mão. Décima desenvolve nesse tempo uma absurda necessidade de organização e de limpeza porque era muito cobrada pela doutora, de nome Vera, e mais, com o tempo, ela sofre abusos sexuais do doutor. Esse tempo de vida, dura aproximadamente dois anos, até que um dia, a Dra. Vera descobre os abusos de seu marido, pega a Décima e larga-a na rua, bem longe de sua casa, acusando-a de destruir sua família. Apesar de Décima gostar das bolinações dele, ela nunca, nunca mesmo, teve a intenção de casar com o doutor. Logo nos primeiros dias ela perambula pela cidade de Belém, perguntando e procurando um jeito de voltar para sua casa. Só que além de voltar para sua casa ela precisa sobreviver: arranjar lugar para dormir, coisas para comer, e principalmente, buscar alguém que a proteja. Com o tempo, não muito, depois que encontra seu pai da rua, ela passa a se prostituir. Encara isso com naturalidade porque não era muito diferente do que acontecia na casa onde morava, só que agora, ela começa a ter um pouco de dinheiro, que é seu, e que pode fazer com ele o que quiser. Nessas andanças, descobre o Ceasa, e passa a viver muito tempo por lá, porque ganha dinheiro se prostituindo com os motoristas que carregam os produtos para abastecer o Centro, e arranja alimentos comendo o que sobra, os restos, o que está podre ou danificado das verduras e legumes lá vendidos. Um desses motoristas descobre a divindade da Décima: um dia ela está chorando muito com saudades de sua família, especialmente de sua mãe e de seu irmão mais novo, o Diquinho, -irmão esse que Décima ajudava a cuidar- e o Diamante Negro, cliente que sempre trazia chocolates para ela, lhe pergunta o que

⁵⁴ Cidade do estado do Pará, aproximadamente 60 km da capital, Belém.

ela tem, rapidamente ela conta e ele lhe diz que isso é destino, que é melhor ela aceitar porque assim sofre menos. Como Décima não sabe quem é o Destino ela passa a interrogar pessoas enquanto perambula pela cidade. Um professor de filosofia, fazendo compras, num sábado de manhã, na feira orgânica da Batista Campos, é quem conta a Décima a narrativa das Moiras. Ela passa então a saber quem é: a Décima, porque tem dez anos e cuja missão para ser cumprida necessita encontrar com Nona e Morta. Passa então a procurá-los. Reconhece Nona nos tecidos e Morta na tesoura. É por isso que a Morta precisa de algum jeito estar presente no espetáculo, porque o ritual da entrega do destino aos humanos só será possível com a presença das três deusas, sem a tesoura, todo corte fica sem acabamento. (Argumentação de Sandra Perlin pressionando Maurício Franco para a chegada da Morta)

Na dramaturgia do espetáculo, essa história se dilui, não é dita de uma forma direta, explícita, é apresentada no fragmento/cena onde Nona e Décima se casam numa dramaturgia imagética. Nessa cena do espetáculo temos a dramaturgia imagética apresentando o casamento, e a dramaturgia textual apresentando a Décima, com um corpo constituído pela atriz com os pés e as mãos sempre para dentro, carregando uma boneca de pano encontrada no lixo, cujo nome é Menina Lindinha. A seguir a dramaturgia textual, pinçada da história da Décima, criada pela Perlin, esclarecendo que Passinho construiu uma história para o Nona e Iracy Vaz para a Morta, e que, foram essas histórias pessoais, de cada ator, que construíram a dramaturgia do espetáculo, tanto a imagética como a textual.

QUEM É A DÉCIMA (texto/fragmento do espetáculo Três)

Nona: (Apontando para a boneca que a Décima carrega) Que menina lindinha, quem é?

Décima: (Sorrindo porque sua boneca agora tem nome) Ela é a Menina Lindinha.

Nona: Ela nasceu onde?

Décima: Abaetetuba.

Nona: (Demonstrando conhecimento geográfico) Longe, muito longe...é quase no fim do mundo. Fica do outro lado de Castanhal, passando por Belém. É Jupijuba, Papuá, Mojú, Abaetetuba, Belém. Vindo de baixo para cima.

Décima: Ela tinha pai, ela tinha mãe, ela tinha irmãos, ela tinha avó, ela tinha oito anos. Apareceu na casa um homem doutor e uma mulher doutor com nome de santo.

Nona: (Tentando adivinhar) São Pedro, santa Helena, são Benedito, santa Clara?

Décima: Bela, bela, mais que bela, mas como era mesmo o nome dela?

Nona: Santa Helena, são Cosme, são Damião, santa Bárbara guerreira, são Ciprião...(silêncio, como a Décima não se manifesta ele continua) Santa Tereza, santa Nara, santa Vera...

Décima: (Interrompendo) Era. Aí eles pegaram a menina para cuidar dos meninos que moravam no buchão dela. A Menina Lindinha ia estudar, ficou feliz, alegre, contente, maravilhosamente eufórica. Quanta coisa se perde nessa vida.

Nona: É.

Décima: Ela não sabia mais de que tecido era feita a sua carne.

Nona: Do que te defendes? (Pausa) Do que te defendes?

Décima: O homem doutor bolinou as partes dela, dias, meses, ano. A doutora Vera viu e fez nela o mesmo que fez nos gatinhos da portaria: botou no saco e jogou na rua para todo mundo pegar. A Menina trabalhou um tempão nesse serviço de pega e joga...e agora, ela está aqui.

Nona: E depois de tanto, o que importa? Te cubro de flor menina, te chamo de todos os nomes. Voai comigo sobre continentes e mares.

Décima: Mudou de cara e cabelo, mudou de olhos e risos, mudou de casa e de tempo, mas ainda está comigo.⁵⁵

Depois dessa argumentação dramática com Maurício Franco, ele reconhece precisar de uma atriz ou de um ator. Perlin ordena: -Chama a Iracy Vaz. Ao ouvir o nome, Maurício perde o prumo, grita, ri, depois grita de novo, ri mais ainda, cinicamente ri e com a voz sussurrando no ouvido dela, pergunta: -Para quê? Para ela fazer o mesmo que fez há um tempo atrás e destruir nosso espetáculo?

No tribunal do bando, no porão do Valdeco, Maurício relatou para David Passinho o que tinha acontecido:

Franco: É um bifão, você quer ouvir?

Passinho: (Rindo sem graça, um sorriso amarelo) Sim.

Franco: É uma história de vingança, que envolve amor e ódio.

Passinho: Acho que vai ser interessante.

Franco: Logo que nos saímos da Escola de Teatro, Perlin foi cursar Ciências da Religião na UEPA⁵⁶ e a Iracy foi terminar a graduação de Filosofia na UFPA⁵⁷. Agora, eu não sei para quê. Depois de um tempinho, eu comecei a sentir uma saudade enorme da Perlin, nesse tempo eu já a amava muito, não tanto como agora, mas já era um grande amor. Como estávamos nos afastando, resolvi fazer um espetáculo com ela. Ela me disse que gostaria de fazer uma história de amor, ela sempre foi romântica, e eu esclareci que gostaria de trabalhar o povo que mora na rua. Ela aceitou: faríamos uma história de amor, com dois moradores de rua. Eu dirigiria, precisávamos de outro ator/atriz para ir para a cena com ela. E aí começa o drama: ela sugeriu a Iracy e eu aceitei. Antes da Iracy chegar, iríamos encenar uma história de amor de dois moradores da rua, com a chegada da Iracy foi acrescentado a discussão do feminino,

⁵⁵ Inspiração no poema de: GULLAR, 1981, pp. 58-66

⁵⁶ Universidade do Estado do Pará/2006.

⁵⁷ Universidade Federal do Pará/2006.

que era o que ela queria falar. Ficou assim: a história de amor de duas moradoras de rua. Eu insisti na rua porque é uma estética maravilhosa e resolveria nosso problema de espaço, como está resolvendo agora. Elas pensaram o mito: Deméter, a deusa da fertilidade seria a Perlin, e Perséfone, sua filha, no nosso agenciamento seria sua namorada amante, que passaria seis meses com a Deméter e seis meses voltaria para seu pai, que no espetáculo seria o Hades e moraria em Outeiro⁵⁸. Ensaíamos, pesquisamos, fizemos boa parte do figurino e das imagens do espetáculo quando a Iracy chega com a novidade de que ia fazer um trabalho no Cuíra⁵⁹ e que isso era muito importante para ela, porque ela seria dirigida pela Vlad Lima. Durante algumas semanas ela ainda continuou com o espetáculo de lá e o daqui. Depois de um tempo ela ficou muito cansada e escolheu o Laquê⁶⁰, com lágrimas nos olhos, mas escolheu o de lá.

Passinho: Eu assisti. O Laquê foi maravilhoso.

Franco: Pois é, ninguém diz que não foi, a única coisa é que quando ela saiu, foi um baque em todos nós, a gente se sentiu péssimo, parecia que nosso trabalho não era nada, e aí nos fomos fazer outras coisas.

Perlin: Nós poderíamos ter continuado.

Franco: Pois é, mas não continuamos. E se por acaso ela vem e depois de ensaiar recebe um convite da Globo⁶¹ para fazer Malhação⁶² e vai, todo esse trabalho será jogado fora?

Passinho: (Rindo) Eu iria.

Perlin: (Olhando nos olhos do Maurício) Não existe nada que vai nos impedir, não dessa vez. E sabe por quê? Porque todas as nossas perdas nos transformaram, e agora, sabemos como pegar um bom impulso com o fundo do poço e sair dele. Mesmo que o David vá fazer a Novela das Oito na Rede Globo, mesmo que a Iracy vá fazer Malhação, mesmo assim nos vamos estreiar esse espetáculo. No momento eu estou sem nenhum medo, me sinto forte, porque sei que eu e você não temos nada a perder. No “não” nos já estamos. E mesmo que a gente perca o que tem, nós vamos buscar outras coisas. É preciso que você confie naquilo que estamos fazendo. Esse processo não é de agora. Já vivemos e passamos coisas que nos transformaram, e não digo que foi para melhor, porque eu nem sei o que é isso, mas basta aceitarmos que somos outros. Se sobrarmos eu e você, eu faço um solo e você dirige.

⁵⁸ Distrito da cidade de Belém, Pará, Brasil.

⁵⁹ Grupo de teatro da cidade de Belém, com mais de 30 anos de existência, que fixa sua sede na Rua Riachuelo, antiga zona de meretrício, na cidade de Belém, Pará, Brasil, transformando uma antiga oficina mecânica, num teatro de 100 lugares, produzindo oficinas e recebendo grupos da cidade e do país todo.

⁶⁰ Espetáculo dirigido por Wlad Lima, que inaugurou o Teatro Cuíra, do Grupo de Teatro Cuíra e que tinham em seu elenco, juntamente com os atores e as atrizes, na cena, prostitutas vinculadas à zona de meretrício, no entorno do teatro.

⁶¹ Rede nacional de televisão brasileira: Rede Globo.

⁶² Programa de televisão produzido pela Rede Globo.

Franco: (Ordenando) Jura.

Perlin: (Solenemente) Eu juro.

Franco: (Mudando o tom de voz) Digamos que eu convide. Ela vai querer? Se eu conheço bem a Iracy Vaz é capaz de ela não aceitar.

Aos sábados e domingos Iracy e Perlin caminham pelas noites quentes e molhadas da Pratinha enquanto exercitam o corpo e colocam a conversa em dia. Perlin tem muito interesse pela amizade de Iracy, pois a considera uma amiga fiel, uma boa atriz, uma mulher inteligente e culta, e principalmente, Iracy sabe escolher namorados para Perlin. Ela simplesmente olha e diz: -Esse serve. Nessa época Perlin estava querendo arranjar um bom casamento. Sem dinheiro, e precisando pagar as contas, pensou juntamente com Iracy que era o momento de ela arranjar um marido; as duas pensaram em alguém que fosse rico e bondoso, Iracy arranjou um: só bondoso. Tempos depois ele abandonou a Perlin, sem a menor satisfação, apenas nunca mais olhou para ela, ela então considerou que nem bondoso ele era. Iracy discordou totalmente, ela desconfia que Perlin fez alguma coisa que faz com que os homens bons abandonem as mulheres más. Foi e ficou algo de tão secreto, que mesmo com dias de investigação elas não conseguiram descobrir o que se deu. Depois de um tempo colocaram uma pedra no assunto considerando que ele não era nem rico e nem bondoso, apenas misterioso. Enquanto caminham, trocam receitas, falam de maquiagem, filosofia, e principalmente de teatro. Perlin nessas conversas tece suas teias, e sem perceber a armadilha, Iracy é sugada pelo espetáculo, de corpo, mente, alma e desejo, sem nunca ter estado lá.

Nesse ponto, Perlin lida com uma dura realidade de mão de obra: sabe que Maurício está procurando desesperadamente alguém para fazer o papel naquelas condições, de muito a pedir e nada de concreto a dar: um espetáculo na rua, sem cenário, sem trilha sonora, com somente três atores, sem Edital –que significa dizer sem capital monetário- num lugar que não é um anfiteatro, portanto sem tradição teatral. Juntando a isso, uma atriz feia, velha e desconhecida, um ator bonito e inexperiente, um diretor que nunca tinha dirigido e uma dramaturgia de pessoas que nunca tinham escrito uma linha sequer para o teatro. Ele já tinha: o figurino, o roteiro, a estética do espetáculo, muitas cenas que traduziam isso e o olho e a lábia da Perlin, porque ela já tinha a atriz para esse jogo: Iracy Vaz. Antes mesmo de ela chegar, o bando já estava movimentado. Quando Maurício anunciou que já tinha a atriz, Passinho e Perlin adquiriram uma nova energia. Ele não disse nomes, apenas disse que ela chegaria em três dias.

Perlin: (Afirmativa) Pode convidar, ela vai aceitar, eu tenho certeza, e melhor, sem fazer biquinho, ela está precisando.

Franco: (Cinicamente) Quem acha isso, você ou ela?

Sandra: Eu e ela.

Diretor: Tenho minhas dúvidas. Quando a gente pensa que já chegou fundo, precisa antes encontrar com a Iracy Vaz.

Um silêncio plúmbeo tomou conta do porão. Maurício foi levantando a cabeça lentamente, suspirou profundo e disse: -Eu vou pensar.

David Passinho é um homem forte, de espírito equilibrado, bom humor acentuado, inteligência emocional e beleza estonteante, senão não tinha aguentado esse fogo cruzado entre Perlin e Franco. Não suportaria esse constante chafurdar na miséria humana, tão característica dos dois. David Passinho ajudou de forma contundente para levantar o espetáculo Três.

Depois de tanta caminhada quente e úmida na Pratinha, foi natural, que quando Maurício Franco lhe entregou seu diário de bordo e a tesoura, ela fosse ensaiar. Iracy já estava no tempo da Morta e chegou exatamente na hora que devia chegar. Tudo nela era vivo e pulsava, porque para vencer as perdas por ela vividas e exageradamente sentidas - me refiro às mortes entrelaçadas em sua vida - era preciso que suas artérias pulsassem no processo. Chegou viva e se juntou ao bando como um corpo só, arrastando-os com dores, mágoas, rancores, com todo tipo de flagelo, ao êxtase, deixando todos à flor da pele: o processo, com a chegada da Iracy, da Morta e da Filosofia, foi novamente azeitado, deslizava como um enorme trem veloz, arrastando o que tinha pela frente e abrindo um caminho largo. Maurício deixou, desde o início, que as coisas acontecessem. Pediu a Iracy que apresentasse a Morta. Todos sentaram no chão do porão do teatro e a Iracy entrou. Usava uma sandália de salto alto num pé, e uma meia no outro, o que lhe proporcionava uma dificuldade maior para andar, um corpo curvado para frente, se movimentando lentamente. Perlin enquanto olhava esse corpo da Morta, pensava em sua Décima, lenta, rastejante. Viu no corpo de Iracy, uma juventude que não desmentia a Morta, mas que trazia uma atriz de vinte e poucos anos fazendo uma velha. Perlin tinha cinquenta e pouco, talvez cinquenta e um, e fazia uma moira/Décima velha, sendo uma atriz velha. Enquanto olhava o exercício da Iracy, articulava em seu pensamento um corpo que rejuvenescesse a Décima, porque intuiu algo em: uma atriz jovem que faz uma velha e uma atriz velha que faz uma jovem. Percebeu algo aí e decidiu experimentar.

Depois de algum tempo, Maurício Franco pede a David Passinho que entre na cena: o Nona se aproxima da Morta, pega em sua mão, e imediatamente ocupa um posto de cuidador: ajuda-a a sentar-se, a caminhar, conversa delicada e gentilmente com ela, a Morta conta coisas de seu passado não como lembranças, mas como presente, e imediatamente o Nona cria uma relação de profunda amizade com ela. Perlin enquanto assiste o improviso sabe que chegará sua hora de entrar em cena e sente-se rejeitada, sabe que esse é o pior momento para colocar seus medos, suas invejas e seus anseios, seria jogar todo o trabalho fora. E apesar de Nona no momento ser todo Morta, - até então ele era todo Décima - Perlin percebe que o corpo lento de sua Décima não vai funcionar e o Nona terá que ser dividido com a Morta. Toma uma decisão: por mais que tudo lhe doa, - na sua cabeça é perder o Nona e perder o corpo já construído da Décima - jogará o jogo da generosidade, que ela não sabe muito bem como é, mas que com certeza passa pela gentileza com quem está chegando. Sente ódio de Maurício Franco, e pensa que tudo que está acontecendo é responsabilidade dele, muitas vezes ele força uma dor desnecessária ao outro, nesse momento, ela considera que é isso que ele está fazendo, por pura vingança, ele tem necessidade de provar que a Iracy Vaz não vai servir/dar conta. Franco tem agilidade de pensamento, e Perlin também; fará o oposto do que está fazendo: desalentará seu corpo e se jogará na improvisação. Quando é convocada para improvisar na cena, encontrando-se com Nona e Morta, entra correndo, e logo depois começa a girar até ficar tonta e cair e ver o teto do porão girando. Quando se vê nessa condição, a atriz/personagem, ela já não sabe mais, começa a rir: daquela condição de entontamento, daquele corpo ágil que talvez não consiga manter, daquela situação de torpor de não saber exatamente o que estava fazendo. O ridículo é sua condição, por isso não pára de rir: ri do Maurício, do Nona, da Morta, da Iracy, do David e principalmente, de si mesma. Enquanto está nessa condição ouve o comentário do Nona:

Nona: (Segurando a Morta pelo braço e se dirigindo a ela) Décima, para com isso, você ainda vai passar mal. Exagerada.

Morta: Essa menina precisa é de um bom corretivo. Onde estão os meus milhos? (Se dirigindo ao Nona) Coloque-os bem aqui. (Falando com a Décima) De joelhos agora sua desobediente.

Décima: (Rindo e se dirigindo para o lugar que a morta lhe indicou de joelhos) Nona, essa velha é doída.

É dessa forma que um novo corpo para a Décima se aproxima da Perlin. Ela resolve usar o bom senso artístico e aceitar. Uma Décima passional: ri e chora com a mesma

facilidade, corre como criança e se droga na rua quando roda, roda, roda, roda, até não mais poder e cair.

Franco interrompe o improviso e pede que Nona e Morta entrem de braços dados e que Décima se posicione na frente dos dois e entre girando. Pede dois tempos. Um bem rápido para o giro da Décima e um tempo bem lento para a caminhada do Nona e da Morta. Depois de fazerem o exercício Franco diz: -Este vai ser o início e o fim do espetáculo. Eles chegam juntos do Nada, vivem seus conflitos e seus rituais, e vão juntos para o Lugar Nenhum, todos os dias de suas vidas.

Com a chegada da Iracy, tudo foi esquecido temporariamente e todos meteram o rabo entre as pernas sobre mágoas, rancores ou vingança do passado, também temporariamente, e nas duas primeiras semanas o processo corre, até que, na terceira semana, Iracy pede emprestado o diário de bordo de Franco e Perlin para dar uma olhadinha. Perlin está ainda na fase da conquista e gentilmente cede seu material. Isso é pela noite, depois do ensaio; pela manhã do outro dia, bem cedinho, Perlin recebe um telefonema de Iracy dizendo que precisa falar com ela urgentemente. Perlin preocupada pede a ela que vá até sua casa. Assim se deu o encontro:

Cada uma com uma xícara de café na mão.

Iracy: (Com ar angustiado, desesperada) Seu diário está cheio de falsidades, mentiras e ilusões.

Perlin: (Procurando manter-se tranquila) É? O quê, por exemplo?

Iracy: Esse texto que o Marcelo diz ser dele não é dele, é do Nietzsche, esse do Maurício é do Bukovisk, e o pior, esse teu, é o Navio Negreiro do Castro Alves. E o texto da Décima com o Nona antes do casamento é o Poema Sujo do Ferreira Gullar. Eu sinceramente não sei se esse espetáculo se sustenta de pé. É muito antagonismo, é muita incoerência. É um espetáculo na rua que não é um espetáculo de rua. Poucos atores. Eu tenho pensado: não é uma dramaturgia fácil de ser entendida pelo público. As moiras trazem o feminino, elas são três deusas, o ator David Passinho na cena desconstrói isso. É um ator, fazendo uma moira que é um homem. Tem mais alguma coisa que vocês estão usando como sendo de vocês, não sendo de vocês?

Perlin: (Desviando o assunto) Somos Agar no deserto podia ser meu. Podia ser nosso, meu e teu. Fala de nossas vidas, sempre de lado, margeando. Nossa vida não é a avenida principal.

Iracy: (Preocupadíssima) Mas não é seu, não é meu, não é nosso, precisa dar o crédito.

Perlin: (Ficando um pouco indignada) Para quem está na avenida principal? E como que se dá o crédito? (Aumentando o tom de voz) Para-se o espetáculo e diz: olha, no processo de

construção nossa inspiração para descobrir quem somos foi ALVES, Castro, in. Navio Negroiro? E tem mais (vai aumentando o tom de voz), esse corpinho que roda da Décima eu copiei da minha prima Marli Sella que me ensinou a rodar até cair no chão quando eu era criança. Que tal? Esse texto eu hauri do “Poema Sujo” do Ferreira Gullar. Já pensou se a gente for parar cada vez que sugou uma ideia ou se apropriou da mesma e contar para o público presente na plateia? Ninguém, artista algum consegue construir uma obra se for fazer citações. Isso é um espetáculo, não é uma tese filosófica.

Iracly: Calma, é que “Navio Negroiro” de Castro Alves, “Zaratustra” do Nietzsche, “Alma” do Bukowisk e “Poema Sujo” do Gullar, já foram publicados. Acaba sendo uma mentira e não um apropriação.

Perlin: (Abandonando um pouco sua capa de boazinha e sendo irônica, quase perdendo a paciência) Ai, que medo. E digo mais, eu adoro mentir. Eu minto que não me sinto. (Rindo)

Iracly: Você já mentiu para mim?

Sandra: Claro, e o pior, querendo, gostando, amando mentir.

Iracly: O que foi que você mentiu?

Sandra: Sei lá, eu não lembro.

Iracly: (Pressionando) Por favor, se você me ama você vai me contar o que foi que você mentiu para mim.

Sandra: Lembra-se daquela vez, que a gente estava construindo o véu que a Perséfone ia usar e que depois ninguém usou porque você abandonou a gente para ir fazer o Laquê lá no Cuíra?

Iracly: (Alterada, gritando agressivamente) Eu não aguento mais fazer o papel de vilã para você e para o Maurício. Ora porra, puta que pariu, como que agora vocês construíram um espetáculo sem precisar da minha presença, - eu cheguei com o Três praticamente pronto - e querem me fazer acreditar que vocês não foram adiante porque eu fui fazer a porra da puta lá no Laquê no Cuíra? Isso é uma desculpa para os dois. Só uma desculpa, entendeu? Sei lá, vocês não fizeram por medo, por preguiça, porque foram fazer outras coisas que interessavam mais, tudo, menos por minha causa. Agora, querem que eu banque a bruxa malvada dessa porra dessa história de príncipe Maurício Franco e princesa encantada Sandra Perlin. Vocês me torturam com essa história, que às vezes eu mesma me sinto culpada, chego a ter remorsos por ter feito essa escolha, que, diga-se de passagem, foi ótima. Vamos encerrar esse assunto?

Perlin: (Num tom de voz amigável) Sim, vamos encerrar esse assunto. Vamos caminhar?

Iracly: Não se faça de sonsa. Vamos encerrar o assunto do Laquê, mas vamos continuar com o assunto das mentiras, de vocês dizerem que textos já publicados são de vocês. Nós vamos

acabar presos e processados. O único que assume isso é o David Passinho, falando do texto do Gonçalves Dias.

Perlin: (Interrompendo) Ele só assumiu porque usou o livro, não sabia de cor. Se bem que, ele podia ter assumido que o livro era dele. O Maurício ama os mentirosos. Será que é por isso que o Franco ama o Passinho?

Iracly: Não é hora para gracinhas. Fala logo, o que foi que você lembra que mentiu?

Sandra: Pois é, nesse dia, da construção do véu da Perséfone, lembra que você disse que queria ter hímen elástico? Aí eu disse assim: -Para quê você quer um hímen elástico? Você respondeu: -Sei lá, para ficar olhando.

Iracly: Lembro, fiquei com vontade de ter. Você tem não é?

Sandra Perlin: (Cabeça baixa) Não.

Iracly: Estou horrorizada, isso tem dois anos. Você não tem hímen elástico?

Sandra: (Gritando e rindo dela) Não, não, não.

Iracly: (Rindo) E por que você mentiu?

Perlin: Sei lá, a conversa estava chata, achei tão idiota e impróprio falarmos sobre isso, - hímen elástico - que eu resolvi dar uma incrementada.

Iracly: O que mais você mentiu?

Perlin: Não lembro. Melhor, eu lembro. (Com raiva) O que é isso? Um tribunal supremo da pessoa de Iracly Vaz que quer a verdade nada mais que a verdade? Aceite a mentira como uma bênção e não como uma maldição. E além do mais, tudo que você leu em nossos diários de bordo, Castro Alves, Bukowisk, Nietzsche e afins, não estão na dramaturgia, ainda. Só o Ferreira Gullar.

Iracly: (Preocupadíssima) Eu me preocupo, porque o mito já está totalmente contemporaneizado, será que as pessoas vão entender?

Perlin: (Buscando uma calma) O mito é ainda uma inspiração, um apropriação pelo bando. Apropriação é isso: eu pego e transformo aquilo que preciso transformar.

Iracly: Mas tem os nomes: Décima, Morta e Nona. Quem conhece mitologia Greco-romana vai saber.

Perlin: E daí? Pode ser coincidência, ou mesmo, transformamos porque precisamos e pronto. São riscos que nós vamos correr. Você não precisa conhecer mitologia para entender o espetáculo, e mais, quem entende de mitologia que perceba que este é um agenciamento do bando, assim como Hamelet⁶³ é seguidamente agenciado, uma, duas, dez mil montagens. Nós,

⁶³ Personagem de W. Shakspeare, na tragédia que tem o mesmo nome escrita entre 1599/1601.

nessa montagem, agenciamos as moiras. No agenciamento, Hamlet, moiras, Julieta⁶⁴ é só uma seta para o artista falar daquilo que quer.

Iracly: Talvez isso não dê certo.

Perlin: Talvez a gente morra amanhã, talvez você não vá mais, talvez o Maurício se case e saia em lua-de-mel, talvez o David desista, talvez o Apocalipse⁶⁵ se concretize e o mundo acabe...talvez, talvez, talvez. Talvez isso dê certo. Você não está achando boa a montagem?

Iracly: Não tenho muita certeza. Você consegue entender o quanto de “cara à tapa” nós estamos dando?

Perlin: Perfeitamente. E penso que vai ser um sucesso. Esquece o resto. Pensa positivo.

Iracly: Eu não aguento esse teu lado de acreditar que tudo vai dar certo e fazer. Eu não acredito em nada disso ... (rindo muito) Era só o que me faltava: pensamento positivo. (Rindo mais ainda) Daqui a pouco você vai me sugerir meditação.

Perlin: Teu caso não é para meditação, é para Terço⁶⁶ ou remédio. Você vai continuar não é?

Iracly: (Se divertindo com tudo, com o que estão conversando, com o processo, com o bando, com o espetáculo) Vou, mesmo porque, se eu sair de novo vocês me matam. Vou ficar mal falada no Brasil todo.

Perlin: (Iludindo a Iracly) Exatamente. Vamos fazendo... vamos esquecer isso de acerto, de erros, já tem data de estreia. Isso não é a construção de um discurso acadêmico. Esquece a universidade, esquece a Filosofia, esse é o momento do fazer. Depois que apresentarmos nós vamos poder saber o que fizemos. Toda obra precisa de um distanciamento. Além do mais, você está precisando mais do espetáculo do que ele de você. Não se faz teatro sem riscos. Não se vive sem riscos. Certo?

Iracly: É.

Perlin: E teatro é bom porque a gente pode negar tudo. Não tem obra, certo? Um ou outro registrozinho e nada mais.

Iracly: (Rindo o tempo todo)

Perlin: (Muito séria, falando baixo) Não fala com o Maurício e nem com o Passinho sobre isso.

Iracly: Vai ficar todo mundo na ignorância?

Perlin: Lembra quando você me disse que o suicídio poderia ser uma solução? Lembra quando você me jurou que não ia se matar enquanto eu estivesse viva? Pois é, é a mesma

⁶⁴ Idem, na tragédia denominada Romeu e Julieta escrita entre 1591/1595.

⁶⁵ Nome de um dos livros da literatura bíblica.

⁶⁶ Oração da instituição religiosa cristã Igreja Católica.

coisa. Eu e Franco estamos em crise, nós mesmos não estamos acreditando mais, estamos ao ponto de desistir.

Iracy: Não se preocupe, eu pararei com essas questões acadêmicas filosóficas, nós vamos estreitar. A loucura sempre deixa a gente mais bonita.

Todos os rabos de todos foram colocados entre as pernas, todas as violas foram colocadas nos sacos e o bando seguiu em frente, agora com sua Morta.

O bando é frágil como uma grávida

Cada moira traria um objeto. Nona trouxe os livros e dentro dele os retalhos de tecidos, Perlin ganhou de Franco uma boneca de pano medindo quinze centímetros, herança de sua parceria com Núbia Goiano, que servia de manequim para a criação de figurinos que confeccionavam para o teatro, faltava o objeto de Iracy Vaz. Nesse dia ela tirou da sacola da Morta uma caixinha de música, dessas para serem ouvidas em quartos silenciosos, e silenciosamente, depois de sentar-se com a ajuda do Nona, começou o requerreque bem lento e baixinho que a caixa fazia enquanto ela carregava a corda. Quando a música começou, ela ainda desfrutou um pouco do som, para só depois começar a falar. Bem baixinho disse: Morta: Agora sim seu vestidinho está alvo... depois que lavei, lavei, lavei muito até sair a mancha marrom de sorvete.

Perlin reconhece a deixa, e acompanhando o baixinho da cena, sem se mexer do lugar afastado que está, deitada no colo do Passinho, como quem conta um segredo, dá a fala da Décima, que é a deixa que a Morta precisa para continuar.

Décima: Então tu teve homem.

Morta: Tu estás indo embora e eu não consigo dizer nada, só esse nó na garganta... Quero te dizer, tudo aquilo que quero te dizer, exatamente daquele jeitinho que ensaiei. Mas nada... o que fica entre nós é só esse silêncio sepulcral das despedidas. Quero te falar tudo aquilo que queres ouvir em um adeus. Nem a guerra te levou de mim. Ele está indo embora.

Foi necessário um cuidado extremo. Ninguém presente se mexeu. Aquilo que ela estava fazendo não admitia mais nada além do que ela fazia: sentada, falando baixo, tendo por trilha aqueles plimplons da caixinha. Tudo pequeno, mínimo. No porão do teatro Waldemar Henrique ficou sublime, como seria aquilo na rua? O primeiro a se desencantar com a cena foi Franco. Depois que ela terminou, diretamente, sem rodeios ele perguntou:

Franco: Será que isso, nessa altura, vai funcionar? Seria mais fácil um tambor.

Iracy: (Transfigurada pelo que acabara de ouvir) Então é assim? Eu não posso vivenciar o silêncio que eu sei que existe no Ver-o-Rio, mas vocês podem silenciar o conhecimento de dois mil e quinhentos anos da Filosofia, quando fazem jogos de desconstrução de centenas de anos de conhecimento. Eu reconheço que é perigoso, que talvez ninguém queira ouvir o silêncio, mas eu quero fazer. Essa caixinha foi-me dada por minha avó, para mim ela é poderosa, vai funcionar. Vamos ser francos, não estamos falando de um jeito convencional de construir um espetáculo. Tudo aqui é perigoso, eu também quero namorar com o abismo.

Franco: (Sarcástico) Mas você não está namorando, assim você já casou com ele faz tempo.

Iracy: Eu vou fazer, esta é a minha contribuição maior para toda essa fragilidade que é o que vocês construíram. Não existe mais eu e vocês, agora existe nós, o bando: frágil e forte como uma grávida, que quando chega, todos abrem passagem para se dispor a fazer o que ela precisa que seja feito. (Gritando) A força da fragilidade, advêm do ser, frágil com os dois pés fincados nela.

Perlin: (Interrompendo e correndo para ficar ao lado da Iracy) E não era isso que você queria? Que ela perdesse o medo da rua? Pois bem, ela perdeu.

Franco: E se ninguém parar para ouvir? Ela vai segurar?

Iracy: Eu estou mais preparada para não ser ouvida do que para ser. Aqueles que estiverem interessados vão ouvir. É por isso que o texto é dado bem baixinho. É algo de muito íntimo, e eu não quero gritar. A Morta está contando da morte de sua filha, e eu não sei como é isso, porque nem filhos eu tenho, mas eu sei como não é. (Falando alto e apontando o dedo para ele) Se você tivesse um filho morto e fosse falar sobre isso, seria com um megafone? (Baixando o tom) Não seria.

A chegada da caixinha de música foi um choque, até mesmo para Maurício Franco. Argumentaram por mais um bom tempo, por vezes foram indelicados. Aos poucos todos foram acreditando que ela tinha razão e a caixinha de música dada pela avó permaneceu.

Em conversa privada, Franco e Perlin reconheceram que estavam desgastados e ela assumiu que talvez convocar Iracy para a Morta não foi uma boa ideia. Nesse dia ela disse isso a ele:

Perlin: O David gostou da caixinha.

Franco: Eu sei, eu ouvi o que ele disse. O que eu estou me perguntando é se o David e a Iracy querem estrear o espetáculo.

Sandra: (Gritando) Você está me dizendo que eles não acreditam que o Três vai estrear?

Franco: Talvez.

Sandra: (Gritando mais ainda) E eles estão fazendo o quê vindo aos ensaios, trabalhando como loucos? Estão fazendo o quê?

Franco: Brincando de se emocionar, de ser artista. Se exercitando para outros trabalhos. Matando o tempo. Depois eles vão viver a vidinha deles e ficamos nós, eu e você. Eu não me preocupo, porque eu tenho o teu solo.

Perlin: Não penso que a Iracy e o David Passinho seriam capazes disso. Os dois estão entregues. Se você tem certeza dessa razão, talvez seja melhor parar com isso agora.

Franco: (Afirmativo) Nunca, nós vamos até o fim. Você não queria? Pois bem, um dia você vai aprender. Preste atenção: quando a gente pensa que está no fundo do poço, ainda não é, antes precisa encontrar com a Iracy Vaz. Ela Faz é isso: um nome indígena escrito com ipslom. E ainda significa lábios de mel.

Franco sabia que era a vez da atriz Iracy Vaz dar as cartas. Saíram pensando naquela minúscula caixinha de música: nenhum dos dois sabia se aquilo era proposta de alguém entregue na construção, ou proposta de alguém entregue para a destruição, ou mesmo proposta de alguém em destruição para a construção.

O espetáculo estreou com Iracy e sua caixinha de música, sentada no meio da cena na rua, declamando seu texto bem baixinho, abismando-se nas suas escolhas.

Morte: lampejos de lucidez

Naquele dia, assim que o encontro terminou Ele disse a Ela: - Falta o solo do Nona, você precisa escrever. Ela pensou que quem deveria escrever esse solo era David Passinho porque o agenciamento do Nona era dele, e por preguiça, insensatez ou simples provocação, em seu pensamento, negou-se. Pensou melhor e reconheceu como ele era bonito, viril, com um corpo escultural, um sorriso tão perfumado, bom humor presente nas condições mais adversas, espírito tranquilo que prezava pela paz e resoluções diplomáticas sempre aparando arestas e ponderou: talvez. Não disse nada a Ele e quando não dizia nada é porque ia obedecer, e quando não obedecia apenas dizia: -Eu disse que ia fazer? Nessas horas Franco se enfurecia, porque se Ela não ia fazer, deveria ter dito logo, porque facilmente Ele encontraria alguém que escrevesse tão bem, ou até melhor do que Ela. Depois disso, repetidamente, ela ia lá e escrevia. Simplesmente gostava de vê-lo implorar.

Perlin lembrou que quando leu Memórias de minhas putas tristes (MÁRQUEZ, 2005) ficou com muita raiva, porque nessa época já andava com bem pouco dinheiro e também porque amava Gabriel Garcia Márquez, e quando leu o livro, não gostou de ele ser uma reescritura do A casa das belas adormecidas (KAWABATA, 2004) e ficou com mais ódio ainda, porque todos amaram o livro. Sentiu-se só nesse ódio e acabou criando um rancor profundo pelo livro. De vez em quando pensava nisso e dizia baixinho:- Não suporto mais o Gabriel Garcia Márquez. De onde ele teria copiado a obra Cem anos de solidão? (MÁRQUEZ, 1967). Ela tinha umas mágoas sem lógica cartesiana ou psicanalítica, no entanto, sabia que era melhor para seu bem-estar social, que tudo permanecesse no silêncio de seu ser. E é no fundo de seu íntimo que ela despreza Nelson Rodrigues⁶⁷. Ouviu dizer, quando tinha doze anos e morava em Brasília-DF, que na ditadura, o Nelson Rodrigues era simpático aos generais, e que quando seu filho Nelsinho foi preso, foi interceder por ele junto aos milicos, sendo que, seu filho não aceitou essa intercessão. Ela, com certeza, teria feito a mesma coisa. É pensando nisso, em Gabriel García Márquez e na ditadura, que ela se abraça com Gullar. Lembra de um poema, Galo Galo (GULLAR, 1981 p.14), e que toda vez que lia, ficava azeda, cabisbaixa, triste, chorona pelos cantos. Pensa na morte da Núbia Goiano, e foi assim que Franco ficou: cabisbaixo, triste, resmungão pelos cantos. Procura por Gullar a casa toda, lembra-se de toda vez que pensava na lamentável condição daquele galo do poema, pensava em sua própria condição humana. Passa dias procurando pelo livro, - em sua casa

⁶⁷ Vida e obra do escritor e jornalista in: CASTRO, 1992.

existem buracos negros onde os livros desaparecem - sabe que ele tem capa azul, que é de papel jornal, que viajou com ela por muitos lugares por onde morou, que andava junto com A mulher de trinta (BALZAC, 1998). Pensa que pode tê-lo perdido.

Estavam todos lá, ela chegou atrasada ao ensaio e calmamente tirou um texto da mochila, entregou ao David Passinho e secamente comunicou: -Toma, é o solo do Nona.

David Passinho leu calmamente, reclamou que era grande demais, perguntou algumas coisas à Perlin, e quando achou que podia, dirigiu-se ao centro do espaço e leu pausadamente para todos. Na plateia: Maurício Franco, Iracy Vaz e Sandra Perlin.

PERDOA-ME GULLAR

O homem sórdido não é aquele que copia, é aquele que não confessa. Não é GGM?

O homem na vida ocupado.
Homem, homem de alarmante inteligência, guerreiro contemporâneo. Amoroso, racional, saudoso, artista e religioso.
De olhos bem abertos, em guarda, armado contra a morte, passeia e trabalha.

Mede os passos. Pára.
Olha para um lado, olha para o outro, dentro do silêncio
-que faço entre coisas?
-de que me defendo?

Anda pela rua.
Saindo do táxi o asfalto esquece seu último passo.

Homem: sentimentos eternos que florescem da carne silenciosa, calados pela dura ordem, pela ausência de atenção, pelo desleixo sem amor.
Grave solidez.
Em que se apoia tal arquitetura?

Não saberá que no centro de seu corpo um grito de morte se elabora?

Como, porém conter, uma vez concluído, o destino já traçado?
Olha de um lado, olha de outro, se esgueira, se esconde, se cuida...

Esquecer?
Rememorar?
Se perder no infinito esquecimento evitando a dor...
O que há por construir e para que?

Mas o asfalto, o sol ao meio, o próprio racional homem subsistem ao grito.

Vê-se: a disciplina do aviso e do cuidado é inútil.

O homem permanece –apesar de todo o seu porte altivo e real- só, desamparado numa esquina do mundo.
Ausente e sem memória.

Pobre homem guerreiro.
Pobre general angustiado.

Outro grito cresce agora no sigilo de seu corpo: grito que, sem as grades, sem as armas, sem os homens e suas armas e suas grades e sobretudo sem esse olhar de ódio, não seria tão rouco e sangrento.

Grito: fruto obscuro e extremo dessa árvore: homem.
Mas que, fora dele, é mero complemento de arte, prazer e dor.

Iracy impressionada com o que David acabara de ler, objetivamente perguntou: -É teu? Perlin confirmou com uma afirmação silenciosa.

Franco: Já perdeu o medo de matar pessoas?

Perlin: É meu, em parceria com o Ferreira Gullar. Tirou o livro de capa azul da mochila e leu:

GALO GALO

O galo
no saguão quieto.

Galo galo
de alarmante crista, guerreiro,
medieval.

De córneo bico e
esporões, armado
contra a morte,
passeia.

Mede os passos. Pára.
Inclina a cabeça coroada
dentro do silêncio
-que faço entre coisas?
-de que me defendo?

Anda
no saguão.
O cimento esquece
o seu último passo.

Galo: as penas que
florescem da carne silenciosa
e o duro bico e as unhas e o olho

sem amor. Grave
solidez.
Em que se apoia
tal arquitetura?

Saberá que, no centro
De seu corpo, um grito
Se elabora?

Como, porém, conter,
uma vez concluído,
o canto obrigatório?

Eis que bate as asas, vai
morrer, encurva o vertiginoso pescoço
donde o canto rubro escoá.

Mas a pedra, a tarde,
o próprio feroz galo
subsistem ao grito.

Vê-se: o canto é inútil.

O galo permanece –apesar
de todo o seu porte marcial-
Só, desamparado,
num saguão do mundo.
Pobre ave guerreira!

Outro grito cresce
agora no sigilo
de seu corpo; grito
que, sem essas penas
e esporões e crista
e sobretudo sem esse olhar
de ódio,
não seria tão rouco e sangrento.

Grito, fruto obscuro
e extremo dessa árvore: galo.
mas que, fora dele,
é mero complemento de auroras.
(GULLAR, 1981 p.14-15)

Iracy: São bem parecidos.

Perlin: Eu reescrevi o que ele deveria ter escrito, fazendo isso, eu perdoei o Gabriel García Márquez.

Iracy: (Rindo debochadamente) Como assim, o que foi que ele te fez?

Perlin: Sabe o texto do Márquez que você tanto ama? Àquele que eu odiava, Memórias de minhas putas tristes? Pois é, ele fez isso com o A casa das belas adormecidas do Kawabata.

Iracy: Tem certeza? Empresta?

Perlin: Se você me devolver...

Iracy: (Séria) Claro.

Perlin: Fazendo a mesma coisa que ele fez, eu me senti como ele. Foi aproximação, respeito, não foi plágio.

Franco: Este texto, assim como muitos outros, não tem nada demais, nada de mais para quem faz arte coletiva, aquela arte que quando o artista está sozinho lhe falta a respiração, porque sem o pulmão do outro o ar não entra. É um egoísmo do ar, porque quer ventilar tudo, quer diafragmar o mundo.

Perlin: Escrever não é difícil, difícil é não apagar: porque mais eu quero apagar. Escrevo, escrevo, escrevo... e depois apago, deleto, destruo, aniquilo, embacio, extingo, desmancho. Faço desaparecer. Depois escrevo de novo, as mesmas coisas, mas não as mesmas, elas não estão antes, estão agora. Fico fazendo isso: construindo, edificando, dando forma. Coloco em ordem. Depois desarrumo, desordeno. O outro vai ler quando não é mais eu que era.

Franco: Mas que ainda é. Esse é o nosso fazer teatral.

Iracy: Os medos, as angústias, os amores, as alegrias... misérias reviradas e reviradas, por tantas vezes e tanto, que se trituram. É apavorante, porque ao mesmo tempo que somos, não somos mais. É como olhar a cada instante e ver o nosso próprio cadáver. É a eternidade do fim.

Franco: (Indignado) Um fim eterno? (Fazendo galhofa) Pára Iracy, isso foi muito forte.

Iracy; (Rindo como alguém que já perdeu o juízo) Existe aí uma atitude filosófica.

Passinho: Quando a mãe morre o artista faz um espetáculo, quando está sem dinheiro ele faz outro, quando leva um pé na bunda, um melhor ainda, e por aí vai. (Se jogando no chão de rir) Não seria muito mais fácil ao invés de toda essa parafernália trabalhosa, a gente falar objetivamente. Minha mãe morreu: chora. Estou sem grana: faz passeata. Levei um pé na bunda: arranja outro. Porra!!!!!!! De um jeito ou de outro a vida vai seguir o seu curso. (Todos riem menos Perlin)

Perlin: (Séria) Por que estão rindo? Isso é sério.

Passinho: (Aproximando-se de Perlin e falando didaticamente) Eu vou explicar, se esforça para entender: o riso não é deboche, desmerecimento, é que estamos morrendo, morrendo, morrendo, morrendo, o tempo todo, se não fizermos rizoterapia⁶⁸, ninguém tem como ir em frente, como fazer coisas.

Franco: (Sério) Ao perguntarmos o endereço de alguém, para preenchermos essas fichas que preenchemos o dia todo, deveríamos indagar: por favor, onde o senhor morre, e não onde o senhor mora.

(A rizoterapia nesse momento é espontânea. Todos riem, apontando uns para os outros.)

Passinho: Já pensou? O atendente do DETRAN⁶⁹ ou do INSS: por favor, escreva aqui o endereço e o telefone do local onde o senhor está morrendo.

Iracy: Esse vai ser o nosso segredo. Já pensou se todos os humanos de todos os lugares da terra soubessem disso? E é tão óbvio.

⁶⁸ Brincando com o jogo entre as palavras riso e rizoma.

⁶⁹ Departamento Estadual de Trânsito.

Franco: Ia ser um Deus nos acuda, um salve-se quem puder geral. Ninguém mais ia trabalhar...

Passinho: Nem comprar, ia ser a falência do Capitalismo...

Vaz: (Engasgada pelo riso) De qualquer sistema...

Franco: As pessoas andariam peladas, -só se vestiriam para se agasalhar- todo mundo ia trepar com todo mundo, animallescamente assumido, a propriedade privada já era. E a família então? Ninguém saberia quem é o pai, a mãe, os irmãos. O incesto estaria liberado. O facebook extinto.

Passinho: (Espantado) Por que?

Franco: Você acha que ia ter algum ignorante digitando a vida, quer dizer, teclando a morrência, ao invés de se deparar com ela ao vivo e a cores?

Iracly: Não.

Franco: Sairíamos em bando dançando e cantando pela terra e como andarilhos gritaríamos quando estivéssemos angustiados, nadaríamos em todos os mares, rios, igarapés e em qualquer lugar que pudéssemos mergulhar. Não haveria legislação em país nenhum, aliás, nessa altura do campeonato, nem países existiriam.

David: E o mais absurdo é que tudo isso é convenção humana. Há milhares de anos estamos fazendo isso: convencendo tudo para esconder a nossa mortalidade. As horas, o calendário, Janeiro, Fevereiro, Maio, Dezembro, Junho...tudo convenção. Os números: convenção. Tudo...

Perlin (Seriamente se dirigindo ao David Passinho) Você veio direto do Santo Daime para o ensaio?

Iracly: Karl Marx (MARX, 1989) já falou disso: cria-se uma realidade para encobrir uma verdade, e dentro dessa realidade criada, está a ideologia dominante, a burguesia.

David: E muitos dizem: a poesia é ficção.

Franco: (Gritando e levantando os braços) Chega. Vamos beber algo que nos embriague.

No bar, depois de beberem cachaça, que era o que o dinheiro deles podia pagar, concluíram: as moiras expressam o mito do aprisionamento. Já bêbados, tinham o suficiente para três cervejas, -só para lavar o bucho- antes de irem morrer em suas casas.

Farquejo, Gentileza e Estamira

Chegou cedo e sentou-se bem no meio do porão. Estava num estado de efervescência, buliçoso, inquieto. Não considerava ter feito tudo que fez, e o espetáculo, em vias de estreia, creditando todas as criações ao coletivo, com exceção da direção, que claro estava, seria Maurício Franco. Ela desconfiava que ele exigiria para seu nome letras garrafais: MAURÍCIO FRANCO. Estava decidido: ela reclamaria uma supervisão.

Aos poucos o bando foi chegando e ela lá, de cara amarrada. Quando todos estavam presentes, ela reivindicou uma reunião antes do ensaio. Não considerou o cansaço do dia duro de todos, não considerou o pedido de Franco para que falasse enquanto os atores colocavam suas roupas de trabalho, ela não considerou nada, apenas queria atenção toda nela para o que ia declarar. Depois de trocarem-se, antes do aquecimento, Iracy Vaz, Maurício Franco e David Passinho sentaram-se em meia lua frente a Ela. Não foi espanto quando Perlin tirou uma granada da bolsa e puxou o pino. Depois de explodir, fumegante ainda, expelia fumaça de todos os poros, tomando conta do porão do Waldemar Henrique, fumaça essa que aos poucos subia e lentamente pairou no teto do porão como uma nuvem. Quando já podiam ver uns aos outros novamente, ela juntou os estilhaços espalhados pelo chão e mostrou solenemente a todos os presentes:

Eu fiz a movimentação eu criei o texto eu trouxe a linha a tesoura os tecidos e a agulha eu inventei o improviso falando estáfaltandoumpedaçoteueutenho eu fui atrás da Iracy Vaz eu seguro a onda do David Passinho eu me jogo na cena como louca puxando os outros para a minha loucura eu estou dando o máximo de mim colocando minha vida mostrando minhas vísceras fazendo praticamente tudo e parece que só eu ligo ninguém mais. E você fez o que, heim, Maurício Franco? Pega meus objetos e divide: deu a tesoura para a Morta, os tecidos para o Nona e fica por aí espalhando que tudo é coletivo. Nem muito obrigado você falou. Trouxe a camisola da tua mãe e deu para a Iracy Vaz usar. Uma peça tão íntima. Roubou do armário dela que eu sei. A tua mãe não ia dar a camisola dela para a nossa peçinha. Eu fiquei pensando: você ama muito a Iracy Vaz, por ela você virou um ladrão, e pior, ladrão da própria mãe. Acha o David Passinho mais bonito do que eu, e não nega, acha sim, porque se não achasse não dava razão para ele o tempo todo. Você não pensa mais em mim como pensava antes. Eu exijo ser reverenciada.

A nuvem ficou cinza, e congelou como um bloco, pairando sobre a cabeça de todos, como uma névoa sólida, concreta. Calados, porque de alguma forma tinham sido atingidos por aqueles estilhaços, e aquele bloco de nuvem sólida incomodava, até que Maurício resolveu perguntar:

Franco: O que você quer? Reconhecimento? Então vai ser necessário reconhecer, de alguma forma Gabriel García Márquez, Ferreira Gullar etc. etc. e etc. de todos os lugares onde você bebeu, lugares iluminados que fizeram você caminhar. Assim como você agenciou muitas situações, histórias, mitos, poemas, o bando agenciou você, que foi o veículo usado pelo universo para que nós pudéssemos beber dessa luz. Todos nós reconhecemos isso.

Começaram o ensaio, nesse papel de Iluminada a Perlin estava ótima, porém na cena, estava péssima. Quando terminaram, Maurício a sós com Iracy Vaz ironizou:

Franco: Você gostou de jogar com a Perlin hoje?

Iracy: (Constrangida) Hoje não, ela estava perturbada, estava longe, pensava em outras coisas, eu reconheço, foi um ensaio morno, ela estava totalmente ausente.

Franco: É porque ela estava preocupada em ser a Iluminada. (Os dois riem divertidamente) E tanta luz deixou-a cega.

Iracy: Amanhã ela esquece. Não é baldamente que a avó dela, Carolina Ledur de Almeida, chamava-a de cabeça de vento. (Se divertindo) Eu tenho uma para te contar da Perlin que você não vai acreditar.

Franco: O que aconteceu?

Iracy: Eu amo a Perlin, ontem fui almoçar na casa dela e ouvi uma história absurda.

Franco: De quem? Da Nena? A mãe dela e a Jacídia⁷⁰ apostam campeonato de insanidades. São e serão eternas fontes de inspiração.

Iracy: No meio do almoço a D.Nena lembrou do Farquejo, conversaram sobre ele, a família toda reunida, até que eu resolvi perguntar quem era o Farquejo:

Fazem parte dessa cena os parentes da Perlin: Stela (irmã mais velha), Chico (irmão mais novo), Nena (a mãe), Isa (filha de Chico), Loló (filha da Sandra), Assis (o pai) e Iracy Vaz que só escuta. D. Margarida, que entra só como citação, é vizinha da família, no bairro da Pratinha, Belém, Pará, Brasil. Cenário: cozinha grande, com uma mesa para refeições, onde estão todos sentados almoçando.

D.Nena: O Farquejo foi um homem muito bom que apareceu em nossas vidas, quando as meninas eram pequenas.

Stela: Meninas é ótimo. (Stela ri porque todos eles já estão com mais de cinquenta anos) O Chico ainda não tinha nascido.

⁷⁰ Nena e Jacídia são mães de Sandra Perlin e Maurício Franco, respectivamente.

D.Nena: O Assis encontrou com ele, era um tipo de pessoa que a gente chama de andarilho. O nome já diz: anda, anda, anda, nem sabe para onde está indo. Fim de tarde, era Junho, estava dois graus abaixo de zero, o tempo brusco para chuva, querendo nevar. Em Santa Catarina⁷¹, nessa época, quando esfria e chove, é neve na certa. O Assis descobriu que ele não tinha onde dormir. Na nossa casa tinha um quartinho nos fundos, ele ofereceu e o Farquejo aceitou. Ficou morando com a gente por mais ou menos três anos.

Loló: (Indignada) Vocês são malucos. Muitas vezes eu me pergunto o que mais eu preciso saber. Vó, a senhora não ficou com medo?

D.Nena: Medo de quê? Ele parecia um bom homem. E realmente era. A Stela e a Sandra pequenas, ele me ajudava muito, ficava cuidando delas. Eu trabalhava fora, trabalhava em casa, trabalhava o tempo todo, cheia de coisas para fazer. Ele era praticamente uma babá.

Stela: Fazia fogo no quartinho dele, eu e a Sandra íamos para lá, ele cozinhava, ficava tudo cheirando defumado, e depois a gente comia. Lembra mana?

Sandra: Eu adorava. Comia e bebia. Ele esquentava a salsicha na própria lata, direto no fogo. Primeiro comíamos a salsicha e depois bebíamos o caldo, o Farquejo considerava aquela água sódica um poço energético de vitaminas.

Isa: (Irônica) O que não mata engorda. Sobreviventes.

Sandra: No outro dia, quando eu entrei na casa da Dona Margarida, estava tudo cheirando a fumaça, ela fez um incenso com caroço de açaí para espantar os mosquitos, aquele cheiro de fumaça, na hora me remete à infância, me dá saudade.

D.Nena: Na boca da noite saía. Quando chegava, nós sabíamos que ele estava bêbado só pelos passos, quando passava pelo corredor para ir dormir, ia devagar e se arrastando pela parede. Aí seu pai comentava: -Ele bebeu de novo. Eu achava esse comentário inútil, e eu o ouvi durante anos, como se aquilo tivesse alguma importância. Ai eu dizia: -É.

Isa: E se ele bebesse enquanto cuidava da titia?

D.Nena: Ele nunca fez isso.

Loló: O Farquejo era praticamente um escravo. (Rindo)

D.Nena: Quem dera, escravo nada, só fazia o que queria, sumia, depois voltava. Quando precisava, pedia dinheiro.

Isa: Pois é, ele vivia de quê?

D.Nena: Não faço a menor ideia. Quando queria, almoçava, tomava café com a gente. Raras vezes ele esteve presente aos nossos jantares, só em ocasiões comemorativas, e depois saía.

⁷¹ Refere-se à cidade de Rio das Antas, cidade localizada no estado de SC, Brasil.

Isa: (Espantada) Vocês conviviam com esse mistério naturalmente?

Nena: (Rindo) O Farquejo misterioso? Claro que não, ele era de carne e osso.

Chico: O mistério habita onde tem carne e osso.

Loló: E hoje, a senhora faria a mesma coisa? Não ia achar perigoso?

Chico: Não, perigoso é o medo.

D.Nena: Um dia, arrumou as coisas dele, disse que tinha saudades da família, foi embora e nunca mais voltou. Isa, procura por ele no Facebook.

Isa: Com esse nome? Está bem, depois eu procuro.

A cena volta para Franco e Iracy na porta do teatro, saindo do ensaio.

Iracy: Escutou?

Franco: (Rindo) Então dona Iracy Rúbia Vaz, com essa história corriqueira a senhora quer justificar o ataque de tolices soberbas egoísticas da Perlin?

Iracy: Corriqueira? Você só pode estar de brincadeira.

Franco: Você pensa isso porque é filha de pais pedagogizados. Quem dera... da Jacídia e da Nena, da reza, você não sabe a metade. Pelo menos eu descobri de onde vem essa intimidade dela com a rua. O sacrifício de aguentá-la justifica: ela é o nosso Exu, e como tal, traz tudo que é dele, necessário à abertura de nossos caminhos.

Iracy: Teve mais, agora estou me lembrando, o irmão citou o Gentileza⁷², um andarilho carioca que pregava gentilezas, convivendo com eles lá em Brasília, na Universidade, a UNB. Você brinca, mas de uma forma ou de outra, ela pode ser a nossa conexão com o povo da rua.

Franco: Melhor irmos dormir, porque se alguém, que só usa perfume francês, sapatos caríssimos é a nossa conexão com o povo da rua, nós estamos perdidos.

Iracy: (Rindo) Melhor nominá-la Siloé, e não Exu.

Franco: (Divertindo-se) Tartaruga e águia ao mesmo tempo, constituída pela tríade: Farquejo na infância, Gentileza na juventude e Estamira⁷³ na velhice, no filme que vimos juntos há um mês atrás, onde ela confessou sua identificação, depois de muito choro.

⁷² Nascido de nome José Datrino, na idade adulta, na idade adulta deixou todos os bens materiais para a família e virou andarilho de nome JOSSE AGRADECIDO ou GENTILEZA. Esses avistamentos no Gentileza deram-se na década de 80, na Universidade de Brasília-UnB, Brasília,DF.

⁷³ Documentário de nome Estamira, direção e roteiro de Marcos Prado, lançado em 2005.

Fragilidades humanas

Estavam todos reunidos esperando pelo David Passinho. Conversavam enquanto a Perlin fazia o almoço. Uma comida detestável que fazia com que todos sentissem vontade de jejuar, embora ninguém tivesse coragem de falar, porque não precisava de muito para que ela perdesse por completo a compostura, aliás, como todos ali: Milton Aires, Maurício Franco e Iracy Vaz. O único que não se enquadra nesse perfil, de perder a compostura por pouco, é Milton Aires, homem maduro pelas dificuldades da vida, aprendera desde muito cedo a contornar as situações. Porque era pobre, de família evangélica e artista. Gostava de viver, e de viver em paz: com a família, o teatro e a sociedade, por isso abria mão de exibicionismos que ele considerava desnecessários, aqueles que iam além da demonstração do amor e da amizade e que precisavam provar de alguma forma. Tinha horror a panfletagens. Não gostava de precisar de álibis para sua existência, gostava de existir simplesmente, mesmo que para isso precisasse de parcimônia, até não aguentar mais: moderação, contenção, controle. Quando saía disso, ia embora. Muito se perguntou o que fazia ali no meio daqueles inomináveis e se espantou consigo mesmo quando descobriu que estava ali por amor. Sabia de tudo que eles podiam lhe dar, e Franco especialmente, meio assim apaixonado, escravizava-se com muita facilidade. Mas não estava ali para ter um escravo do quilate d'ele, podia até ter sido um dia, mas não era mais. A comida, apesar de horrorosa, cheirava bem, porque tudo que Ela fazia ia muito alho e muita cebola e qualquer ignorante gastronômico sabe que alho e cebola quando estão sendo fritos exalam um agradável aroma, e eles viviam nessa esperança, de que aquele agradável aroma um dia se concretizasse.

Enquanto Perlin corta os alimentos que preparará, Franco telefona para Passinho que demora muito a atender, todos estão atentos, porque existem coisas que precisam ser decididas. Ele liga uma, duas, três, trinta vezes. Da cozinha, Ela sabe Passinho que atende, porque ouve Maurício Franco falar: -Estamos te esperando, que horas você vem? Depois da pergunta só uma série de “tá, tá, tá ,tá, tá”, intercalados por muitos “tá bom”, permeados por silêncios longos, pontuado por um: -Você é que sabe. Antes mesmo que Maurício começasse a falar o Milton Aires perguntou: -Ele não vem? Isso é grave. Maurício demorou um bom tempo para dizer, de cabeça baixa, totalmente lilás, aquilo que ninguém queria escutar: -O David não vem mais, nunca mais, ele vai deixar o figurino lá em casa na Segunda-feira. Iracy demonstrou toda a sua indignação com a falta de consideração que estava sentindo, tanto trabalho, e agora...

Iracy: (Voando para cima da mesa e se colocando bem alto diante de Maurício Franco) E agora, como vai ser?

Franco: Eu não sei. O que nós vamos fazer?

Aires: Faltam dez dias para estrear o espetáculo.

Franco, Aires e Iracy: (Todos juntos, como num jogral): -Nós vamos ter que adiar.

Nesse momento, passou um vulto vindo da cozinha e que só foi identificado depois de estar apontando uma faca que brilhava para o pescoço de Franco. Não disse nada, porque a faca ainda trazia em sua lâmina o sangue usado para cortar a jugular do frango, que empenado, ainda se contorcia no chão da varanda. Uma coisa que ela sempre teve foi pontaria. Não tinha lucidez, não tinha personalidade forte, não tinha jardim, nem marido, nem orgulho, beleza ou um bom passado que lhe abonasse, mas tinha pontaria para cortar jugulares, fosse de frango, de barata ou de homem. Olharam-se, e faíscas saíram desses olhos, Milton e Iracy se afastam e jogam água nos dois, gelo, vassoura, mas nada os separa. O que os gruda é o olhar de um para o outro, indestrutível. De seus olhos saem faíscas que se transformam em larvas quentes e fumegantes, denunciando o que cada um dos dois trazia dentro de si. Os materiais magmáticos que escorrem de seus canais lacrimais caem sobre seus corpos, petrificando-os. Enquanto tudo aquilo escorre deles, um odor insuportável toma conta do ambiente, com os dois mortos, nesse processo de auto-lapidificação. Iracy chora como ninguém nunca viu antes e nem depois, chora como um ser inocente, distanciada dos significados e axiologias do choro, que de tão inocente é quase oco, porque nem sabe o que é. Aproxima-se dos dois e os toca. Imediatamente, a pele da palma de suas mãos é arrancada e ela urra de dor. Nesse lugar e nesse momento dos pés de Milton Aires saem jatos de água que o impulsionam para cima, levando-o a outra esfera, muito acima dos três. Apaga-os, acalma-os, cura-os e lhes devolve o poder da respiração e do movimento, se mantendo impávido enquanto lhes fala:

Cheguei mais tarde nesse processo, vim porque o Franco me convidou para fazer umas fotos. Lembro que no dia que cheguei dei de cara com a Décima de máscara contracenando com Passinho, enquanto esperavam pela Iracy Morta. O Passinho na cena parecia excitado e inseguro. Daquele dia em diante eu continuei participando do bando e indo a todos os ensaios. Ontem, no Ver-o-Rio, quando Passinho precisou enfrentar a rua, nós já sabemos o que aconteceu. Ele estava com medo, demorou duas horas atrasando o ensaio. David perdido, inseguro, foi engolido: pela rua e pelo Maurício Franco, que disse a ele tudo que deveria ter sido dito no processo todo e não foi. Maurício fingindo não ter medo, Perlin querendo garantir

a estreia, porque só pensa nisso, e Vaz tentando encontrar soluções. Estamos aqui, vamos conversar e buscar uma saída. Para que isso? Dessa forma, não vamos conseguir ir adiante. Maurício e Perlin como duas estátuas de sal ficarão mais solitários ainda. Vocês estão aumentando distâncias e construindo desencontros.

Perlin desempedrada, tira a faca do pescoço de Franco e aponta para seu peito, enquanto descreve:

Perlin: NÃO FUI, na infância, como os outros e nunca vi como outros viam, minhas paixões eu não podia tirar de fonte igual à deles: e era outra a origem da tristeza, e era outro o canto, que acordava o coração para a alegria.

Franco: (Interrompendo Perlin e afirmando com a cabeça como se com ele fosse assim também) Tudo o que amei, amei sozinho. Assim, na minha infância, na Alba da tormentosa vida, ergueu-se, no bem, no mal, de cada abismo, a encadear-me, o meu mistério.

Perlin: (Joga a faca no alvo grudado na parede e abraça Franco) Veio dos rios, veio da fonte, da rubra escarpa da montanha, do sol, que todo me envolvia em outonais clarões dourados; e dos relâmpagos vermelhos que o céu inteiro incendiavam;

Franco: (Livrando-se do abraço) e do trovão, da tempestade, daquela nuvem que se alteava, só, no amplo azul do céu puríssimo como um demônio, ante meus olhos.

Iracly: (Aplaudindo feliz porque suas mãos cicatrizaram) Lindo. (Rindo como uma parva) Vou dar a referência: POE, 1965, p.950.

Perlin: Não estamos mais sós e estamos sacralizados, por Iansã e Poe. Franco vai para a cena substituir o David.

Franco: (Irritando-se, porém falando baixo e devagar) Eu? Eu jurei nunca mais ir para a cena. Fico em pânico. E de mais a mais quem vai dirigir?

Perlin: Está decidido, o Milton Aires dirige.

Milton: (Surpreso) Eu?

Perlin: Sim, você. Conta para o Franco e a Vaz tudo que você viu como assistente esse tempo todo que estamos juntos. Fala o que sabe para além das fotografias.

Aires: (Todos escutam atentamente) Desde que cheguei ao processo do Três, me sinto num redemoinho de acontecimentos e sendo breve, a direção do espetáculo está muito clara na cabeça do Franco e na cena, e é evidente para mim, que ele vai assumir o Nona, não com facilidade, mas vai assumir. Praticamente foi ele quem criou toda a coreografia do Nona executada pelo Passinho. Eu penso que minha função não é exatamente dirigir, eu sempre fui

um espectador ativo de um trabalho que já tem voz. É fato que eu posso assistir aos ensaios com um olhar atento àquilo que não pode ser perdido, e vou também, aparando arestas e controlando o excesso de loucura. Vou ser como um sinaleiro que conduz um avião com cuidado para ele não alçar seu voo fora da pista. Para mim, dirigir nesse contexto, é lapidar tudo que já existe, com o Franco agora na cena, e cuidar para crescer. Não quero sair agora, porque essa experiência durante esses meses de trabalho intenso, me abastecerão por muitos anos, farão parte do meu banco de memórias. Quero aproveitar tudo que puder, porque sei que o bando está me dando uma experiência insuperável, fui atravessado na vida pelo fio do destino Três, tenho um pedaço considerável desse bando em mim, não sei mensurar onde e nem quanto, porém sei que recorrerei a esse pedaço para me alimentar como pessoa e como artista. Aprendi a ver muitas camadas narrativas numa mesma história. Vamos ficar tranquilos, é impossível o público não se envolver com esse espetáculo, em algum momento ele te captura, como uma armadilha do bando. No espetáculo não existe uma fronteira definida que separa o que é ficção e realidade, todos vocês trafegam nessa não fronteira ao longo do jogo da cena, são seres passíveis nessa relação ambígua, e mais, permitem que o público faça parte dela. Vocês se permitem essas brechas e as explodem para o público. Quando a Décima se aproxima e diz: -Está faltando um pedaço teu, eu tenho, você quer? A pessoa abordada se vê dentro de uma questão real e pessoal, e que ainda é uma encenação. Essas brechas anunciam a fragilidade no teatro do bando, que é reforçada na criação visual, digamos assim, com o “mau acabamento” estético, proposital dos materiais, em contraponto com a precisão e a beleza do acabamento, que com recursos simples, constroem imagens poéticas e emocionantes. Esse nosso fazer teatral necessita desse jogo, onde ficção-realidade-brecha/pessoal-carne-viva, são elementos chaves da criação. De onde vem essa força? Em se colocar frágil, não no discurso, mas no corpo de cada um de vocês.

Eles estrearam na data marcada, nem um dia a mais ou menos, frágeis e miseráveis, sem esconderem isso de ninguém.

MISTÉRIOS DO TEATRO DA FRAGILIDADE

Nesta seção, faço observações sobre o Teatro da Fragilidade. O primeiro pensamento foi o de atentar, para depois do processo escrito, que algumas coisas se ressaltaram, e o termo é esse: ressaltaram, que está ligado ao que surge, que brota. A partir dessa constatação, julguei que poderia pinçar alguns princípios desse fazer teatral, não como bússola para o outro, mas como demarcação de território de um fazer artístico na cidade de Belém, Pará. Quando começo a assinalar, a partir da segunda seção, do que galga do processo, abandono imediatamente a palavra princípio, porque esta palavra está ligada a uma origem, que nos leva a uma compreensão, um entendimento, e isso desmente o próprio processo de construção do espetáculo Três, e mais, desmente a expressão daquilo que se aproximou do processo, que é esta dissertação. Segundo Ferreira (2010), mistério é tudo que a inteligência humana é incapaz de explicar ou compreender, é aquilo que está oculto ou obscuro. (FERREIRA, 2010, p.465)

Baudelaire (1998) assume que seu cérebro é um palimpsesto e acusa quem está lendo dessa mesma afirmação: -O vosso também (BAUDELAIRE, 1998, p.163). Estamos, portanto, incluídos. Ele vai distinguir entre dois tipos de palimpsestos, sem mencionar nenhum autor dessa área, e eu farei o mesmo. Para ele, nós somos camadas de ideias, de imagens, que caíram sucessivamente em nossos cérebros, com a mesma suavidade da luz, e que a impressão que temos é que uma sepulta a outra. Aqui ele começa a distinção: vai constatar que o palimpsesto que traz camadas superpostas uma sobre a outra, - e ele cita: uma tragédia grega, uma lenda monástica e uma história de cavalaria, como camadas - onde há uma espécie de caos fantástico, grotesco, que provoca uma colisão entre elementos heterogêneos. Não é desse palimpsesto que ele fala, nem eu. O palimpsesto que me interessa, é o que ele denomina de palimpsesto divino, que é a nossa incomensurável memória, onde a fatalidade do temperamento impõe forçosamente uma harmonia entre os elementos mais disparatados, e que, por mais incoerente que seja uma existência, a unidade humana não é perturbada. (BAUDELAIRE, 1998, pp. 163-4)

Ele extrapola, vai além, dizendo que, mesmo que todos os ecos da memória pudessem despertar simultaneamente, eles formariam um concerto, agradável ou doloroso, mas lógico e sem dissonâncias. O autor exemplifica citando que a experiência de alguns seres, num súbito acidente, sufocados bruscamente pela água, e em perigo de morte viram iluminar-se no seu cérebro, todo o teatro de sua vida passada, onde o tempo foi aniquilado e poucos segundos foram suficientes para conter uma quantidade de sentimentos e de imagens equivalentes a anos, e a singularidade dessa experiência, não é a simultaneidade de tantos elementos, é a

reparição de tudo aquilo que o próprio ser não conhecia mais, mas que é forçado a reconhecer como propriedade sua. (BAUDELAIRE, 1998, pp.164-5)

É isso que fazemos no Teatro da Fragilidade, como um mistério, e não como um princípio, por isso falo dos Mistérios do Teatro da Fragilidade, porque princípio está ligado a uma origem, e a partir do palimpsesto verifico a impossibilidade de principiar algo, e mistério não, mistério é tudo que a inteligência humana é incapaz de explicar ou compreender. Não explico nem compreendo o processo de construção do espetáculo Três, crio um caminho metodológico, com aporte teórico em Deleuze e Guattari, - refiro-me ao texto Mil Platôs - na primeira seção, onde agencio o processo de construção do espetáculo Três, a partir de minha memória, construindo minha cartografia. No pensamento rizomático, a conexão de heterogêneos gera multiplicidades, que é como se constitui o palimpsesto enunciado por Baudelaire (1998), onde os heterogêneos não mais se colidem, mas se conectam, gerando multiplicidades e devires a-significantes, permitindo que esse palimpsesto, divino para Baudelaire (1989) e é para mim também, seja assim porque de memória, sussurrados por Menemósine, que formam um concerto, agradável ou doloroso, mas lógico e sem dissonâncias.

As circunstâncias da aproximação com o processo de construção do espetáculo é a surpresa de saber, que os relatos constativos presentes na segunda seção, como aquilo que eu mesma não conhecia mais, mas que sou forçada a reconhecer como inerência do processo de construção do espetáculo Três, depois dessa aproximação. É algo que não afirmo, porém, tudo que ali está escrito não pode ser negado pelo bando de atores independentes. Talvez alguns discordem da forma como está sendo contado, porque cada um contaria de um jeito, mas não pode ser negado, porque negar seria apagar a aproximação de um processo, pelo palimpsesto da memória, que segundo Baudelaire (1998) é complicado e imenso, (BAUDELAIRE, 1998, pp.163-5) e eu acrescentaria, por isso mesmo, misterioso.

Os mistérios percebidos, que envolvem o processo de construção, não estão separados por linhas claras e delimitantes, ao contrário, se misturam, se embaçam, se mesclam, se conglomeram num eterno devir de separações e novos amalgamentos, sem fronteira alguma que nos deixe perceber onde começam e onde terminam. Porque o mistério nos dá isso, o desconhecido que produz infinitas possibilidades. Por isso é impossível dizer onde cada um começa ou termina. Entre eles não existe uma ordem cronológica nem hierarquizada, são constituídos como um corpo sem órgãos, com nenhuma escala de valor entre eles. São mistérios constatados e expressos, nada além.

Mistério da Miopia

A miopia é um vício de refração em que os raios luminosos entram paralelamente ao eixo ótico, sendo levados a um foco adiante da retina, produzindo uma imagem visual que não se foca na retina, mas adiante dela. A única possibilidade de focar a imagem na retina é aproximar o corpo que desfoca, do objeto focado; é necessário deslocar o corpo para perto daquilo que se deseja ver, porque é a retina que contém as células capazes de captar os sinais luminosos, facultando a visão.

Este não é o texto de um oftalmologista, é a minha compreensão, do que se passa com meu corpo, desde que me lembro de ver: sou míope, e passei a vida toda precisando me aproximar de tudo para poder ver com nitidez aquilo que precisava ou desejava ver, minha retina parece precisar de um tempo para processar a imagem daquilo que está longe, apresentando-se sempre embaçado, e ganhando nitidez quando de minha aproximação. Aos vinte anos comecei a usar óculos, lembro-me da sensação de tontura ao ver tudo nítido de uma vez só, e sei porque fiquei tonta, porque os óculos me aproximam artificialmente do objeto e satisfazem o sentido da visão, mas não dos outros. De óculos eu vejo, mas não escuto, não sinto o cheiro, nem posso provar ou tocar aquilo que está longe e que estou vendo com exatidão. A palavra vício continua, para constatar o que é miopia, - ela é usada por oftalmologistas - porque esse vício, como numa linha de fuga, me aproxima daquilo que preciso.

No Teatro da Fragilidade, esse vício permite ao bando de atores independentes exercitar sua miopia e confiar no palimpsesto da memória de Baudelaire (1998), que é profundo e complexo, e que acata conexão de heterogêneos, portanto devir-palimpsesto-memória como rizoma. O tema as moiras, num devir-tema, em algum momento, de alguma forma vai se encostar pelas bordas, naquilo que está perto de quem o está buscando e o está sensibilizando, porque o Mistério da Miopia, é garantido pela conexão de heterogêneos. Não precisa ir longe, em busca de homogeneidade para conjugar com as moiras, para dar sentido lógico a esse tema, o seu perto heterogêneo conjugará. Ir longe é despender tempo, necessitar de óculos para correção, gastar energia, para depois, de andar léguas e léguas no pensamento, perceber que onde está é o que está perto, e que só o que está junto, neste Mistério, é o que pode ser visto. E compartilhar, sem necessidade de justificação, porque segundo Baudelaire (1998), o palimpsesto divino, que é a nossa incomensurável memória, onde a fatalidade do temperamento impõe forçosamente uma harmonia entre os elementos mais disparatados, e

que, por mais incoerente que seja uma existência, a unidade humana não é perturbada. E o que está mais perto de nós do que nós mesmos? Aceitamos isso como constatação, inda mais sabendo que todas as incoerências de nossa existência, estão em nossa memória forçosamente harmonizadas. Pegue o que sua miopia lhe permite ver, e compartilha, algo que é tão teu, que espanta o outro, e assim será com você em relação a ele. João Cabral de Melo Neto (1975) num poema dedicado a Vicente do Rego Monteiro, artista de Recife e seu contemporâneo, fala do espanto desse compartilhamento:

Eu vi teus bichos
mansos e domésticos:
um motociclo
gato e cachorro.
Estudei contigo um planador,
volante máquina,
incerta e frágil.
Bebi da aguardente
que fabricaste,
servida às vezes
numa leiteira.
Mas sobretudo
senti o susto
de tuas surpresas.[...]
(MELO NETO, 1975, p.357)

Provocando sustos e desassossegos no outro, cada um do bando pegou o que tinha por perto. Alguns exemplos do perto de cada um do bando: Maurício trouxe a dor de ter perdido Núbia Goiano, as moiras, a estética da sujeira, do resto, do lixo, daquilo que ninguém quer; e roubados de sua mãe a camisola e o Mal de Alzheimer; Iracy Vaz: a caixinha de música, presente de sua avó, exigências pela verdade e, portanto, a aceitação da bem-aventurança da mentira, lentidão para a Morta e rapidez e leveza para a Décima e o encosto da Filosofia; o perto de Passinho se apresentou como um corpo bonito, alto e jovem, por isso o Nona não usava camisa; trouxe leveza, ponderação, equilíbrio, Gonçalves Dias e Santa Maria. Perlin trouxe linha, agulha, tesoura e Tarrique Marral; Milton Ayres o olhar atento e o apontamento de algumas coisas que o bando estava fazendo. O perto de todos nós foi o desejo de fazer teatro, latente ou provocado. Citei alguns exemplos da heterogeneidade das conexões que foi o processo do espetáculo Três, a partir do que estava perto de cada um, e para que fiquem mais evidentes essas conexões, cito do fragmento da segunda seção denominado *Nós somos Agar no deserto* um trecho onde o Diretor vai dizer quem é o bando nesse processo:

Diretor: (Lendo de sua agenda) Somos Agar no deserto em busca de água pura, sob o sol furioso que racha a areia e o pé descalço. Não somos Sara, a esposa oficial de Abraão, somos a outra, a desgraçada, porém férteis. Precisamos fazer Ismael vingar, e uma das forças, assim como em Agar, é o fortalecimento da nossa fé. As moiras, deusas do panteão sagrado dos gregos estarão no povo da rua, o Olimpo será a rua e quem abrirá nossos caminhos será Exú, para a prática desse rito sagrado a Dionísio, nosso deus. Estamos localizados? Somos deuses gregos moradores de rua, no exercício de nosso ofício em homenagem a nosso deus Dionísio, com todos os caminhos abertos por Exú. (Ver II Seção)

Minha miopia traz um livro velho e empoeirado que me acompanha desde a juventude quando eu cito Agar, personagem do poema de Castro Alves (1999, pp.229-230); Sara, Abraão, Agar e Ismael, do perto de David Passinho com o poema de Gonçalves Dias (1969, pp. 198-202) e sua devoção à Santa Maria; as moiras, o Olimpo e Exú, Maurício Franco, que invoca o deus de todos nós, Dionísio. Todas essas divindades congraçam o palimpsesto divino citado por Baudelaire (1995), e agora, memória sagrada do bando, harmonizada para o processo de construção do espetáculo Três:

[...] Aquilo que estavam vivendo não era cotidiano. Tudo se interligou: as moiras, Dionísio, Exu, Gonçalves Dias, Passinho, Décima, Agar, Castro Alvez, Perlin, Franco, Núbia Goiano, Assis e Santa Maria, que numa ação amorosa carnal geraram Ismael, o filho bastardo de Abraão, o grande patriarca, com uma escrava: a sacralidade do espetáculo Três. (Idem)

O bando pegou o perto de cada um, não avaliando se estava de acordo ou não com o tema, porque isso não é necessário para o Teatro da Fragilidade, pode (deve?) estar em desacordo, mesmo assim servirá, porque as antíteses, para o Teatro da Fragilidade, que para criar, necessitam abortar o pensamento lógico cartesiano, sendo a poesia de Manoel de Barros (2013), - que cita Baudelaire para isso, assim como eu - expressão desse abortamento. Ele diz:

Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras.
Sou formado em desencontros.
A sensatez me absurda.
Os delírios verbais me terapeutam.
Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo).
(E sei de Baudelaire que passou muitos meses tenso porque não encontrava um título para os seus poemas. Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que apareceu Flores do mal. A beleza e a dor. Essa antítese o acalmou.)

As antíteses congraçam.
(BARROS, 2013. In: Livro sobre nada, p.33)

Portanto, não nos preocupamos, no bando, se os pertos de cada um vão provocar contrariedades ou contradições, fazemos Teatro da Fragilidade e para nós

[...]Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.
Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
Fazer cavalo verde, por exemplo.
Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.[...]
(BARROS, 2013. In: Livro sobre nada. p.51)

No Mistério da Miopia constatamos que não é preciso temer ver o boi voar. Nos processos de criação do espetáculo Três, nada foi excluído, ninguém precisou de filtro ou de controle, o que não entrou é porque foi excluído por si mesmo, esquecido. As conversas entre os artistas geram questionamentos a respeito das ações colocadas nos ensaios, acordos vão se dando e ninguém precisa podar ato criativo de ninguém, sabendo, é claro, que todos terão que bancar na cena o que propuseram, assim como a Iracy Morta e sua caixinha de música. Traga tudo de seu perto, tudo que lhe toca, que lhe deixa em carne-viva, tudo que quiser, tudo que puder carregar, porque o bando e seu Teatro da Fragilidade não tem sede, o que significa dizer que não tem lugar para guardar coisas, portanto, cada um deve carregar a si, e a personagem, incluindo figurinos, adereços e cenários. Carregar todos os dias aquilo que se propõe, é saber abandonar muito rapidamente o que muitas vezes insistimos em custear por pura teimosia. Que cada um carregue o que trouxe, porque a própria dor de carregar uma mochila pesada vai dissuadir o teimoso e obrigá-lo a buscar outras linhas de fuga para sua personagem, com menos peso, que não lhe arrebetem a coluna, porque o Teatro da Fragilidade permite esses movimentos de substituição, de trocas e de maleabilidades, em relação a tudo. No decorrer das temporadas do espetáculo, como fizemos o mesmo em diferentes lugares, percebemos que o espetáculo é como água, adapta-se bem em qualquer lugar, é um fazer hidráulico, espiralado, vazante e plano: então, tudo que lhe compõe, entra nessa categoria de não sólido. O próprio ato de constituir algo a partir de uma miopia, aquilo que está perto, e harmonizar esse perto, que a princípio parece tão único e tão particular, mas que depois, encostado aos outros, vai trazer, com essa conexão, um apuro estético, que não é mais o teu perto, nem o perto do outro, é o perto daquilo que é humano, que é frágil.

Mistério da Mentira

No fragmento, Meu texto mata pessoas, Maurício Franco diz que a mentira sempre exige um esforço maior do que a verdade, porque para mentir foi necessário criar um texto e um corpo que necessitou se locomover. A verdade seria uma frase simplesmente. Maurício afirma ser este um sinal de respeito.

Diretor: (Sentado, de agenda na mão, lendo os preparativos para o próximo encontro) Leiam o diário de bordo que eu dei a cada um, com pequenas indicações e muitos espaços em branco que irão sendo preenchidos por vocês, durante o processo de criação do espetáculo *As Moiras*. (Pausa imensa, enquanto o ator e a atriz fazem cara de quem nem abriu o diário de bordo recebido. Depois de lançar um olhar fulminante e ameaçador para cada um dos dois, o Diretor continua.) O nome da moira de cada um está no diário de bordo. (Se dirige a Marcelo Brito) Qual é o nome da sua moira e o que você sabe dela?

Ator: Nona. O que eu sei é que é esquisito o nome ser a Nona e eu ser o Nona. Vai ser afinal, o Nona ou a Nona?

Diretor: O Nona. Personagem masculino.

Ator: Ficou esquisito.

Diretor: E você? (se dirigindo à atriz) O que sabe de sua Moira?

Atriz: (Levanta rapidamente e parece estar tonta. Põe a mão na cabeça enquanto sai falando) Estou passando mal, tenho que ir ao banheiro.

Ator: (Acreditando no papel de doente que a atriz está vivendo) Eu vou lá com ela.

Diretor: (Brusca e secamente) Não precisa. Mesmo correndo ela levou a sacola, daqui a pouco ela volta, é só o tempo de ler o nome de sua moira. A mentira sempre exige um esforço maior do que a verdade. Veja: ela criou um corpo, movimentou-se, criou um texto, etcétera e tal. A verdade: eu nem abri o diário, portanto não sei. Pouco né?

Maurício e Marcelo riem quando constatarem a leseira da atriz, que acredita que ninguém percebeu o seu truque. O Diretor gosta, porque considera isso um sinal de respeito, muito melhor do que ela confessar apenas: não li. Quando ela volta e diz: a Décima é a minha moira, ele a interrompe indo para a próxima indicação. (Ver II Seção)

Bem, somos atores, criando um espetáculo e liberando a imaginação, porque para liberá-la é necessário praticá-la. Só mente quem imagina. Segundo o Dicionário etmológico da língua portuguesa de Antônio Geraldo da Cunha (1986), p, o verbo *mentiri*, do latim clássico, significava “mentir”, “imaginar”, “inventar”(CUNHA, 1986, p.328). Nietzsche (2001) usa esse termo “*mentiri*”, e o mínimo que se pode esperar é que o mentiroso reflète. O Aforismo 157 diz o seguinte: “*Mentiri* [Mentir]. – Atenção! – ele reflète: logo ele terá pronta uma mentira. Eis um estágio da cultura no qual povos inteiros estiveram. Basta considerar o que os romanos queriam dizer com *mentiri*” (NIETZSCHE, 2001, p.162).

No processo de construção do espetáculo *Três*, muito se mentiu, misturou-se ficção e realidade, mentiras que horrorizaram Iracy Vaz, como da apropriação dos textos de Castro

Alvez (1969, pp.229-230) por mim, do Nietzsche (2012, pp.293-6) por Marcelo Brito e do Bukowisk (2014, pp. 236-7) por Maurício Franco. O próprio ato do bando e seu agenciamento em relação ao mito das moiras. Elas agora são deusas no Ver-o-Rio que na imaginação criativa do bando é o Olimpo, não são mais três, são duas deusas e um deus que não impõe um destino, perguntam se o público aceita. Cada vez percebo um embaçamento extraordinário entre uma suposta realidade e uma suposta ficção.

Robert Alter (2007) em seu texto, *A arte da narrativa bíblica*, anuncia que seu objetivo geral é iluminar os princípios característicos da arte narrativa bíblica e vai propor que a narrativa bíblica deve ser vista como prosa de ficção, e segundo ele, os Profetas da literatura bíblica buscaram a poesia, com suas ressonâncias, ênfases, simetrias e imagens vigorosas, como veículo de suas visões de futuro, porque a poesia profética é uma forma de comunicação direta que se torna elevada, memorável e quase irretorquível (ALTER, 2007, p.231). Ele está certíssimo, como refutar a poesia? Não é difícil pensar isso, é só imaginar como seria a literatura bíblica excluída da linguagem poética? As narrativas míticas distantes da poesia? Alter (2010) é interessante em algumas abordagens, principalmente quando reconhece que a história, conforme afirmaram vários historiadores, - ele não cita, e eu também não o farei – tem uma relação muito mais estreita com a ficção do que se supõe, e que é importante levar em conta a existência de uma base comum às duas modalidades de narrativa (a história e a ficcional), tanto do ponto de vista formal como do ontológico, mas para ele, escrever história não é idêntico a escrever ficção (ALTER, 2010, p.45). E não é mesmo, o que separa as duas é a forma do discurso, para ficcionar, imaginar, mentir, criar, é necessário um tempo de querer imaginar, existe um movimento de corpo para a criação, um tempo mais longo, ou ao modo de Nietzsche, um tempo para refletir, e isso se apresenta na forma, não no conteúdo. Um tempo longe da objetividade, um tempo beirado pela magia e pela imaginação. Quer algo mais ficcional do que o futuro? Como então imaginar profetas que não lancem mão da poesia? Alter tem razão, a poesia está no tempo do irretorquível.

Edyr Augusto Proença tem dois poemas que exemplificam as diferenças de homens e a tonalidade do tempo cotidiano e extra-cotidiano:

Algumas mulheres gostam que seus homens sejam “normais”
Que saiam de casa para trabalhar
Voltem para almoçar
Durmam uma sesta
Voltem ao trabalho
Retornem depois das seis
Ponham o pijama

Assistam tv
Jogos de futebol
Aos sábados jogam pelada
Elas fingem se irritar
É de praxe
Mas estão felizes, seguras
Aos domingos vão à missa
Depois almoçam com suas mães
Assistem outro jogo na tv
Fazem um sexo rápido
Não, hoje não, estou com dor de cabeça
É seguro
Previsível
A vida fica mais fácil
Os filhos cresceram
Como é bom sermos chamados de senhor e senhora! [...]
[...] Normais...
Que pena
(PROENÇA, sem data, p.13)

O poema acima nos remete ao homem normal em sua vida cotidiana, vivendo seu cotidiano. Logo em seguida, ele nos apresenta outro homem, senão o mesmo em diferentes tempos e espaços, - não sei - ele diz o seguinte:

O esteta caminhou pelo cemitério
Ciente de atrair todos os olhares mármore
Ouviu lúgrubos resmungos, sincera e viperina melodia
E ainda assim tirou da bolsa um maiô de eunuco
Inflou seu elefante violáceo
Ligou os detonadores ao cerebello
Abriu o ferrolho do mausoléu do santo
E enfiou, certo, o sabre
Naqueles olhos remelentos, inertes, opacos
Bacana, voltou a imaginação
(Idem, p.17)

Dois poemas de um mesmo poeta. Com tonalidades diferentes. Em um poema o cotidiano, normal, no outro o esteta - e o extra-cotidiano - usando a imaginação: e eu, se precisasse fazer um relato do homem de meu tempo, qual dos dois poemas escolheria? Provavelmente os dois, sem poder diferenciar qual deles estaria retratando a realidade ou a ficção, porque existe um entrelaçamento entre esses dois tempos, difíceis de serem delimitados, mesmo em se tratando de poemas contemporâneos como é o caso dos acima citados. Alter (2010) tem essa preocupação, mesmo atribuindo tamanha importância ao teor ficcional desta literatura, ele não tem a intenção de diminuir o impulso histórico que permeia a Bíblia, porque o Deus de Israel, segundo ele, é, acima de tudo, o Deus histórico. (ALTER, 2010, p.57) Como negar a importância de Deus na construção histórica? Tenho que concordar, especialmente se pensar na minha existência, no país que vivo, e na moral que nos

rege. A literatura bíblica é uma obra de arte, que segundo Alter (2010) foi produzida como “arte consciente” (sic), porque mesmo de uma “história primitiva”⁷⁴ (sic) o escritor pode manejar com suficiente liberdade e firmeza autoral os materiais herdados (ALTER, 2010, pp.57-8). Eram artistas, inventaram, deram tonalidades poéticas ao texto, usaram a imaginação, ficcionaram, produziram arte, querendo produzir arte, não foi sem querer.

Minha intenção aqui não é identificar quem está mentindo no Aforismo 157 de Nietzsche, nem muito menos saber a quem ele se refere quando diz que um povo inteiro ficou nesse estágio, interessa a mim, saber que a mentira, a ficção, a invenção, a imaginação, a magia, fazem parte do processo de construção do espetáculo Três, e misteriosamente, ela é exercida como mote de criação, porque segundo o aforismo, nos faz parar e refletir. Quanto mais a mentira foi liberada entre nós, mais o compromisso com o acerto foi abandonado. Iracy Vaz é a prova disso: quando ela viu que não podia vencer a mentira, entregou-se a ela com alegria.

Nos ensaios, antes de começarmos propriamente a ensaiar o espetáculo, fazíamos exercícios, que nos tirasse do tempo comum do cotidiano. O exercício que relato tem um nome sugestivo para o parágrafo: Minta de Verdade. Todos de pé, andávamos pelo porão e conversávamos normalmente; só que, nenhum de nós poderia falar o que julgava ser uma suposta verdade, nem nome, endereço, condição civil, nada. Tudo que fosse mencionado seria mentira. O exercício durava trinta minutos. No final estavam presentes reis, mendigos, assassinos voadores, extra-terrestres, donos do mundo; lembro de David Passinho acabar como João Batista no deserto, casado com Madalena - para não fugir do tema, duas personagens da literatura bíblica - e Iracy Vaz como Cleópatra dançando tango na Catedral da Sé⁷⁵. A mentira permite a absurdização da existência, estágio esse, que, misteriosamente, nos faz perder o medo do ridículo. Nietzsche tem razão, para mentirmos precisamos de tempo para refletir e eu acrescentaria executar. Não se pode ir dizendo, a mentira precisa de um raciocínio lógico, que faça sentido, dentro daquilo que criamos.

Segundo Revel (2011), em Deleuze, a resistência aos poderes e aos saberes instituídos se encontra concebida como um exterior, porque, muitas vezes, trata-se do exterior de uma linguagem psicótica; é o exterior de um acontecimento que é percebido como ruptura, como irrupção e interrupção, porque a descontinuidade, que é a resistência, é uma figura do tempo e

⁷⁴Os dois termos, com aspas minhas, estão nas citações “arte consciente” e “história primitiva” pela minha discordância dos mesmos, por remeter-nos ao movimento evolucionista. Como não é esta a discussão aqui, os termos permanecem, porém, com a marcação de aspas, que quer dizer: citado, porém com reservas para o que seja “arte consciente” e “história primitiva”.

⁷⁵Templo religioso, da Religião Católica, localizado na Cidade Velha, na cidade de Belém, Pará, Brasil.

não uma figura da história. (REVEL, 2010, p.168) A resistência se dá pelas bordas, e a mentira no bando, como transgressão, como resistência, gera um corte com a realidade, constitui-se na positividade do ésquizo, como linha de fuga de um tempo comum, para um tempo extra-comum.

Os artistas de teatro tem em seu corpo seu instrumento de trabalho. No Teatro da Fragilidade, o ator precisa de seu corpo para o espetáculo. No processo de construção do Três, os atores faziam exercícios físicos para além dos aquecimentos e dos ensaios onde todos estavam reunidos, através de corridas ou caminhadas, precisavam de um corpo que pudesse comportar aquilo que queriam dizer e da forma como queriam dizer. A rua é grande e barulhenta, e o corpo do ator precisa de preparo físico para ela. Não vou aqui me alongar sobre questões físicas do corpo do ator e suas necessidades de preparação corporal, o que digo sobre isso, é apenas como um barulho, a lembrar nesse fazer teatral, advindo do teatro da Fragilidade em que não podem haver interferências químicas que destruam esse potencial físico de ação. E onde fica a embriaguez necessária à abertura das portas da imaginação, da magia e da criação, se nos ensaios não nos é permitido nem o vinho?

Para Baudelaire (1998), há sobre o globo terrestre uma vasta multidão sem nome, cujo sono, não basta para adormecer os sofrimentos, o vinho torna-se para ela cantos e poemas, e se ele desaparecesse da produção humana, faria na saúde e no intelecto da humanidade um vazio, uma ausência (BAUDELAIRE, 1998, p.190). O vinho, em Baudelaire (1998) tem voz, que é a voz dos espíritos que apenas os espíritos alcançam:

-Homem, meu bem-amado, quero levar até você, apesar de minha prisão de vidro e de minhas aldravas de cortiça, um canto cheio de fraternidade, um canto cheio de alegria, de luz e de esperança. Não sou ingrato; sei que lhe devo a vida. Sei o que lhe custei de trabalho e de sol sobre os ombros. Você me deu a vida e eu lhe recompensarei por isso. Pagarei minha dívida com generosidade; porque sinto uma alegria extraordinária quando caio no fundo de uma garganta alterada pelo trabalho. O peito de um homem honesto é uma morada que me agrada muito mais que as adegas melancólicas e insensíveis. É uma tumba alegre onde eu cumpro meu destino com entusiasmo. Faço no estômago do trabalhador um profundo rebuliço e daí, em escadas invisíveis, subo ao seu cérebro onde executo minha dança suprema.

“[...] Sou a esperança dos domingos. [...] Os cotovelos sobre a mesa das casas e as mangas arregaçadas, assim você me glorificará orgulhosamente e ficará verdadeiramente contente.

“Iluminarei os olhos de sua velha mulher, a velha companheira de suas tristezas cotidianas e de suas mais velhas esperanças. Abrandarei o seu olhar e porei no fundo de suas pupilas o brilho da juventude. [...]

“Caí no fundo do seu peito como uma ambrosia vegetal. Serei o chão que fertiliza o solo dolorosamente escavado. Nossa íntima reunião criará a poesia. Para nós dois faremos um Deus e flutuaremos ao infinito, como os pássaros, as borboletas, os filhos da Virgem, os perfumes e todas as coisas aladas.” (BAUDELAIRE, 1998, pp. 187-8).

O vinho, a partir de Baudelaire (1998), faz no estômago do trabalhador um profundo rebuliço, e em escadas invisíveis executa em seu cérebro, sua dança suprema, como forma de agradecimento ao trabalhador pela sua própria vida. O vinho promete ao homem que bebê-lo, cair no fundo de seu peito como uma ambrosia vegetal e que nessa íntima reunião, criará a poesia. Todo o caminho metodológico, construído por mim - e denominado como **METODOLOGIA: AGENCIAMENTO DE FRAGMENTOS DE MEMÓRIA, NA TESSITURA SAGRADA DE MINHA SINGULARIDADE** - na primeira seção, se remete ainda a essa íntima reunião entre a sacralidade (Dionísio/Mnemósine) e a poesia (o vinho). A poesia, reconhecemos, a partir de Alter (2007), professor de literatura comparada, - e aqui não vou me aprofundar em seu pensamento, trago apenas esse reconhecimento - que as interferências ficcionais produzidas e interferentes na historicidade da literatura bíblica ocasionam um corte com a realidade, assim como o vinho. O vinho promete com seu rebuliço cerebral no homem, uma união na qual os dois encontrarão a poesia e criarão um Deus que os levem ao infinito. Segundo Baudelaire (1998) existe uma espécie de psicologia dupla da qual o vinho e o homem são os dois elementos, que juntos, conseguem criar uma terceira pessoa, numa operação mística, onde o homem natural e o vinho, o deus animal e o deus vegetal, desempenham os papéis de Pai e do Filho na Trindade, engendrando um Espírito Santo, que é o homem superior e que procede igualmente dos dois. Um-devir-homem-vinho-Espíritosanto-embriagado (poético), o homem é o vinho e o vinho é o homem num reconhecido rizoma, multiplicidade gerada por conexão de heterogêneos, proporcionando linhas de fuga onde se apresenta um deus-animal e um deus-vegetal num estado poético de um devir-super-homem.

Ao introduzir Baudelaire (1998) e o vinho, o parágrafo que antecede essa citação é encerrado com uma pergunta: onde fica a embriaguez necessária à abertura das portas da imaginação, da magia e da criação? Porque reconhecemos essa necessidade ao nosso fazer artístico. Digo que as portas da imaginação ficam em muitos lugares, portas que precisam se abrir. Nos bares, nas casas, na rua junto com a embriaguez do vinho, da cachaça ou da cerveja, e nos ensaios, - para a construção do espetáculo Três - existindo a mentira como embriaguez cambaleante contra tempos comuns e limitantes, como resistência pelas beiradas, pelas bordas, produzindo um espetáculo, que permite que a poesia entre, não como explicação e nem compreensão, mas como práxis misteriosa.

Mistério do Riso

Na segunda seção, o riso perpassa o texto, o riso acontecido no processo de construção ecoa, vaza para a dissertação, como um devir-riso, que se deu no processo, e agora se dá em sua expressão. Nosso ofício, de artistas do fazer teatral, exige o riso, principalmente porque dilata o aparelho respiratório e fortalece o abdome. Uma respiração baixa, no diafragma, permite uma dilatação do mesmo e uma maior entrada de ar. Isso é excelente para quem precisa caminhar, pular, correr e falar ao mesmo tempo. Quanto maior a capacidade de ingestão de ar, dilatação do diafragma, menos ofegante o ator ficará. Quando rimos a valer, rimos muito, nossa barriga dói, lágrimas escorrem de nossos olhos e nosso corpo sofre um relaxamento muscular. Muitas vezes ouvimos ou dizemos: “mijei de rir” mesmo sem ter acontecido, falamos com naturalidade, porque sabemos que o riso pode provocar isso. Essa descrição do que o riso provoca na fisiologia humana e que é necessária ao profissional da área de teatro me leva a pensar que, se o riso provoca isso no humano do teatro, por que não é permitido, ou práxis indicativa para outras profissões? Talvez porque o mito de outras profissões não gere um deus como Dionísio, e nem o teatro como rito a esse deus. Não vou repetir o potencial de Dionísio como divindade, porque, no caminho metodológico construído, isso ficou bem claro, quando ventilo a possibilidade de Teatro Religioso, Teatro Sagrado e Religião Teatro. (Ver I Seção).

Infelizmente, não é possível acompanhar a sistematização de Aristóteles sobre o humor, porque o segundo livro da Poética, dedicado à comédia, está desaparecido juntamente com o livro sobre o absurdo (BREMER-HERMAN, 2000, p.92). Para mim fica claro que esses dois temas, comédia e absurdo, andam juntos, portanto, nada mais justo que tenham desaparecidos em companhia um do outro. A vida só é risível, comédia, porque se apresenta absurda. O riso tira a sisudez das situações, e mesmo essas situações sendo risíveis, o rosto do humano nela inserido, permanece sisudo, e isso é mais absurdo ainda, por isso risível. Num relato de Bremer-Herman (2000), é citado que dentre as mais diversas prescrições ascéticas do grupo dos pitagóricos, destaca-se a de que o próprio Pitágoras nunca havia rido e que segundo relatos de Dionísio II, tirano pitagórico de Siracusa, a comédia ateniense ridicularizava os seguidores de Pitágoras por suas expressões faciais (BREMER-HERMAN, 2000, p.42). Essa notícia, a respeito dos pitagóricos, que esses autores me dão, está próximo dos escritos kafkianos. Segundo Nietzsche (2001), uma contribuição ao sistema educacional da Alemanha seria ensinar os homens superiores a rir (NIETZSCHE, 2001, p.167, Af. 177).

Talvez os pitagóricos, e claro, tendo à frente Pitágoras, se autoconsiderassem homens superiores, sendo a eles desnecessário o riso. Muitos aforismos do Nietzsche são risíveis, aliás, o aforismo 195 está denominado *Para rir!*, diz o seguinte: “-Vejam! Vejam! Ele está correndo das pessoas; mas elas o seguem, porque ele corre adiante delas – de tal modo são rebanho” (NIETZSCHE, 2001, p.171). Num aforismo, fazendo graça, ele fala sobre seu enunciado de rebanho. Existe alguém que está correndo das pessoas, as pessoas não sabem por que esse homem corre, e mesmo assim o seguem. Pensar o riso como algo que necessariamente está ligado ao leviano, ao raso, não é uma decisão apropriada.

Na teologia medieval, o riso é proibido, porque o distingue, não só dos animais, mas também de Deus. (ALBERTI, 1999, p.98). Todas as criaturas, inclusive os animais, são criaturas de Deus, se nenhuma criatura de Deus ri, o homem que ri não é de Deus, é do Diabo. Na Idade Média, o riso era satânico e infernal, era isso que pregava São João Crisóstomo:

Não nos compete passar tempo rindo, nos divertindo e nas delícias. Isso só é bom para as prostitutas de teatro, para os homens que as frequentam e, particularmente para esses bajuladores que buscam as boas mesas [...] O que é mais perigoso é o motivo pelo qual explodem essas risadas desbragadas. Assim que esses bufões ridículos proferem alguma blasfêmia ou palavra indecente, logo uma multidão de tolos põe-se a rir e a demonstrar alegria. Eles os aplaudem ou coisas que deveriam fazer com que fossem apedrejados e atraem assim, sobre si mesmos, por meio desse fazer infeliz, o suplício do fogo eterno (CRISÓSTOMO apud MINOIS, 2003, p.131).

Hoje, século XXI, nós atrizes, nos diferenciamos das prostitutas, e não vai aí nenhum juízo de valor, apenas constato que os ofícios são reconhecidos como diferentes, e nesse ponto a afirmação desse santo homem deve ser negada, tirando isso, não há o que refutar. Podemos pensar, pelo comentário, que os atores, na idade média se dedicavam a rir, a se divertir, - não comento as delícias porque não saberia dizer o que seria uma delícia na Idade Média, se estiver ligado à comida e sexo, e é bem provável que esteja, incluso as delícias – a fazer uma multidão rir e demonstrar alegria. Nenhuma mentira, nenhuma invenção. Interessante aqui é perceber o riso ligado ao perigoso.

Só para rir um pouco, imagino o santo acima citado lendo o seguinte trecho da dissertação:

Iracy: Os medos, as angústias, os amores, as alegrias... misérias reviradas e reviradas, por tantas vezes e tanto, que se trituram. É apavorante, porque ao mesmo tempo que somos, não somos mais. É como olhar a cada instante e ver o nosso próprio cadáver. É a eternidade do fim.
Franco: (Indignado) Um fim eterno? (Fazendo galhofa) Para Iracy, isso foi muito forte.

Iracý; (Rindo como alguém que já perdeu o juízo) Existe aí uma atitude filosófica.

Passinho: Quando a mãe morre o artista faz um espetáculo, quando está sem dinheiro ele faz outro, quando leva um p  na bunda, um melhor ainda, e por aí vai. (Se jogando no chão de rir) Não seria muito mais fácil ao invés de toda essa parafernália trabalhosa, a gente falar objetivamente. Minha mãe morreu: chora. Estou sem grana: faz passeata. Levei um p  na bunda: arranja outro. Porra!!!!!!! De um jeito ou de outro a vida vai seguir o seu curso. (Todos riem menos Perlin)

Perlin: (S ria) Por que estão rindo? Isso é sério.

Passinho: (Aproximando-se de Perlin e falando didaticamente) Eu vou explicar, se esforça para entender: o riso não   deboche, desmerecimento,   que estamos morrendo, morrendo, morrendo, morrendo, o tempo todo, se não fizermos rizoterapia, ninguém tem como ir em frente, como fazer coisas.

Franco; (S rio) Ao perguntarmos o endereço de alguém, para preenchermos essas fichas que preenchemos o dia todo, deveríamos indagar: por favor, onde o senhor morre, e não onde o senhor mora.

(A rizoterapia nesse momento   espontânea. Todos riem, apontando uns para os outros.)

Passinho: Já pensou? O atendente do DETRAN⁷⁶ ou do INSS: por favor, escreva aqui o endereço e o telefone do local onde o senhor está morrendo.

Iracý: Esse vai ser o nosso segredo. Já pensou se todos os humanos de todos os lugares da terra soubessem disso? E   tão óbvio.

Franco: Ia ser um Deus nos acuda, um salve-se quem puder geral. Ninguém mais ia trabalhar...

Passinho: Nem comprar, ia ser a falência do Capitalismo...

Vaz: (Engasgada pelo riso) De qualquer sistema...

Franco: As pessoas andariam peladas, -só se vestiriam para se agasalhar- todo mundo ia trepar com todo mundo, animaisicamente assumido, a propriedade privada já era. E a família então? Ninguém saberia quem é o pai, a mãe, os irmãos. O incesto estaria liberado. O facebook extinto.

Passinho: Por que?

Franco: Você acha que ia ter algum ignorante digitando a vida, quer dizer, teclando a morr ncia, ao invés de se deparar com ela ao vivo e a cores?

Iracý: Não.

Franco: Sair mos em bando dançando e cantando pela terra, e como andarilhos, gritar mos quando estivéssemos angustiados, nadar mos em todos os mares, rios, igarapés e em qualquer lugar que pudéssemos mergulhar. Não haveria legisla o em país nenhum, aliás, nessa altura do campeonato, nem países existiriam.

David: E o mais absurdo é que tudo isso é convenço humana. Há milhares de anos estamos fazendo isso: convencioando tudo para esconder a nossa mortalidade. As horas, o calendário, Janeiro, Fevereiro, Maio, Dezembro, Junho...tudo convenço. Os números: convenço. Tudo...

Perlin (Seriamente se dirigindo ao David Passinho) Você veio direto do Santo Daime para o ensaio?

Iracý: Karl Marx (MARX, 1989) já falou disso: cria-se uma realidade para encobrir uma verdade, e dentro dessa realidade criada, está a ideologia dominante, a burguesia.

David: E muitos dizem: a poesia   fic o.

Franco: (Gritando e levantando os braços) Chega. Vamos beber algo que nos embriague. (Ver II Se o).

Talvez nem seja necessário nos transportarmos para a Idade Média para que o bando, com todas essas risadas em seus ensaios, seja condenado por São Crisóstomo.

⁷⁶ Departamento Estadual de Trânsito.

Fundamentalistas religiosos contemporâneos, ao som de gargalhadas, se irritam profundamente. Nesse momento, rimos do absurdo da existência, rindo de nós mesmos, seres mortais, que vivem sua mortalidade absurdizada pela eternidade. Um pensamento complexo, brotado pelo riso. Eis porque é perigoso. Segundo Osho (2001), o espírito da brincadeira é reprimido no ser humano em todas as sociedades, culturas, civilizações, porque a pessoa brincalhona nunca é séria e uma pessoa brincalhona, nunca será dominada, porque a pessoa brincalhona não é levada a desejar poder, dinheiro, prestígio. (OSHO, 2001, p.249) O riso preenche. Nietzsche (1986) reconhece que a propensão ascética para negar o querer é o fruto dos estados dionisíacos (NIETZSCHE, 1986, p.48). Lembrando que, esse estado dionisíaco, comporta outras visceralidades humanas, para além do riso. O homem como o animal delirante, o animal ridente, o animal plangente, o animal infeliz (NIETZSCHE, 2001, Af. 224, pp. 176-7).

A teologia medieval tem como inspiração para o riso estar ligado ao demônio e ao inferno, Jesus Cristo morto na cruz, que entristece quem vê, e que essa doutrina, independente de estar relacionada com dominação e poder, possui na figura desse Cristo na cruz, a imagem ideal para a desolação, a tristeza, e o sofrimento. Um deus que é triste e um antagonista que ri. Para Osho (2001), é natural que os cristãos não riam, porque não se pode esperar Jesus sorrindo na cruz, assim, milhões de pessoas encontram, uma similitude entre si mesmas e Jesus na cruz, sério e aniquilado (OSHO, 2001, p.251). Diferente de Dionísio. Brandão (1985) relata que, historicamente, por ocasião da vindima, celebrava-se a cada ano, em Atenas, e por toda a Ática, a festa do vinho novo, em que os participantes, como outrora os companheiros de Baco, se embriagavam e começavam a dançar freneticamente, à luz dos archotes e ao som dos címbalos, até cair freneticamente (BRANDÃO, 1985, p.21). A herança de Dionísio é o vinho, que provoca a embriaguez, a dança frenética. Não levanto aqui a questão do vinho, advinda da literatura hebraico-cristã, onde o Cristo bebe dessa herança dionisíaca, refiro-me sim, à doutrina do Cristo morto, que tem na teologia cristã, a ressurreição, o cerne do cristianismo, porque sem a morte cruel, triste e degradante não se pode argumentar uma ressurreição vitoriosa. Interessa-me as diferenças doutrinárias: uma vinculada à morte, ao sofrimento, à agonia e dor; outra à dança, ao vinho, ao frenesi que leva ao chão, à alegria e ao riso. Nada mais natural aos cristãos ligarem o riso ao inferno, assim como, naturalmente, para o bando de atores independentes, o riso nos ensaios é como uma oração em homenagem ao seu deus, em preparação ao espetáculo, seu rito sagrado; é uma oração que nos leva a uma

ação criadora, porque no bando, os pecados que confessamos, são os espetáculos não realizados.

Mistério das Brechas

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes o que uma minoria faz em uma literatura maior. [...] de toda maneira, é que, nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização. (DELEUZE-GUATTARI, 2014, p.35)

O espetáculo Três surge de uma urgência, um fazer às pressas, uma necessidade. Quando se está nessas condições, busca-se o que é necessário, o que está mais perto, para que a necessidade seja sanada.

Nessas ocasiões se tenho fome, primeiro vejo o que tem para comer, como preferencialmente aquilo de que mais gosto, porém, se a fome aumenta e não tem coisas agradáveis ao meu paladar, como aquilo que menos me desagrada, mas mesmo quando ainda não tem o que menos me desagrada, como o que não me agrada, porque existe uma urgência na fome do corpo. Passei anos sem comer carne, viajei e fiquei hospedada em uma casa onde comiam animais todos os dias, pois me alimentei do que colocaram à mesa, de acordo com os costumes da família, porque eu simplesmente precisava me alimentar durante os quinze dias que lá estive. Essa experiência abriu uma brecha no meu vegetarianismo. Existia uma urgência nessa ação: eu precisava comer, foram-me oferecidos animais, eu os comi. No entanto, vez por outra a senhora que preparava os alimentos me perguntava: -A senhora come pouco, não está gostando? Eu respondia: -Estou amando, é que estou de dieta. Algo nessa minha maneira de comer animais ainda estava contida do hábito vegetariano, que fez com que ela percebesse essa brecha em mim, provocada pelo alimento carnívoro. Ela não me conhecia antes, para que pudesse comparar, mas mesmo assim notou, e por mais que eu tentasse convencê-la de que estava de dieta e por isso comia daquele jeito, - que para mim é o jeito que os vegetarianos comem quando comem animais - ela não se convenceu. A última coisa que ela me disse quando nos despedimos: -A senhora não comeu direito, está bem mais magra. Riu, porque isso não era verdade e em seguida confirmou: -Eu “achava” que a senhora não era atriz. Toda brecha tem esse potencial, de distorcer aquilo que estamos realizando como sendo. Eu não externei meu desgosto, mas a brecha externou por si, algo que a tocou, de uma forma imediata, que nela, se abriu como uma cozinheira que estava cozinhando mal, para alguém que não estava gostando da comida, e que, apesar de afirmar ser atriz, - porque é o que sou - ela duvidou.

No Teatro da Fragilidade tais brechas aparecem o tempo todo, como estado do ator em cena, rasgando fendas de si mesmo, daquilo que veio consigo do que estava perto. Baudelaire (2007), em “Paraísos artificiais”, apresenta um rasgo de sua vida, o uso do haxixe,

e é como rasgo que vai falar deles, abrindo uma brecha de sua própria experiência com o haxixe:

“[...] A análise dos efeitos misteriosos e dos prazeres mórbidos que estas drogas podem provocar, dos inevitáveis castigos que resultam de seu uso prolongado e, enfim, da própria imortalidade, implícita nesta peregrinação de um falso ideal” [...] (BAUDELAIRE, 2007, p.14).

No jogo dessa escrita, entre aquele que escreve e aquele que lê, não se duvida de que essas experiências foram suas, por isso escritas na primeira pessoa, é um texto, escrito no século XIX, mas traz ainda um jogo, entre mim e ele, que sou a leitora, que me faz acreditar que esse foi um texto produzido em carne viva. Ele dá isso ao leitor. Antonin Artaud (1985) penetra seus escritos de brechas de sua vida, não é mais a experiência vívida de sua vida, são escritos, aproximações, cheios de dor, angústia e desespero. É um texto escrito com sangue. Entre os Taramaras ele experimenta um ritual denominado A Dança do Peiote, ritual esse que desconstrói, durante todo o processo vivido, seu próprio corpo.

“A possessão física continuava aí. Este cataclisma que era meu corpo... Após vinte e oito dias de espera, ainda não tinha voltado a mim – ou melhor dizendo, saído de mim. Até mim, esta montanha deslocada, este pedaço de geologia avariada [...] Vinte e oito dias dessa possessão pesada, desse montão de órgãos desarrumados que era eu [...]” (ARTAUD, 1983, p.p 100-1).

Essa vivência de desconstrução do próprio corpo, que ele chama de cataclisma, que é a ação de um cataclismo sobre ele, e que o desmonta, deixando-o como um montão de órgãos desarrumados, acabando com a hierarquização e destruindo de vez qualquer organismo constituído a partir de uma ordem de importância. E esse desmoronamento expande-se para seus escritos, são ainda fragmentos, como corpo sem órgãos, sem linearidade, sem hierarquização, advindos de uma razão – e eu lido com a possibilidade de sempre existir uma lógica, embora a partir de fragmentos – que se constitui não mais pela linearidade, pela arborescência, mas por fragmentos, uma lógica rizomática, não mais cartesiana. A experiência com o Peiote, acontecida em 1936, vai aparecer em todos os seus textos, até 1947; em “Para acabar com o julgamento de Deus’, ele vai atrás de uma outra ordem - nas cartas, citadas na primeira seção dessa dissertação, fica evidente que a ordem que ele cita como a desse mundo não é a única, nem no constructor científico de uma ciência régia, nem na filosofia a partir de Platão e nem na religiosidade cristã européia - que não sabemos qual é, porque segundo

Artaud (1983), o número e a ordem de suposições possíveis neste campo é precisamente o infinito.

A QUESTÃO QUE SE COLOCA...

O que é grave
é sabermos
que atrás da ordem desse mundo
existe uma outra.

Que outra?

Não o sabemos.

O número e a ordem de suposições possíveis
neste campo
é precisamente
o infinito!

E o que é o infinito?

Não o sabemos com certeza.

É uma palavra que usamos
para designar
a abertura
da nossa consciência
diante da possibilidade
desmedida,
inesgotável e desmedida.

E o que é a consciência?

Não o sabemos com certeza. [...]
(ARTAUD, 1983, pp.154-5)

O reconhecimento de que nessa outra ordem, onde não existe mais uma hierarquia, o número e a ordem de suposições possíveis nesse campo é precisamente o infinito, que não sabemos o que é, porque são multiplicidades a-significantes, e que o homem, construído dentro de uma ordem que não seja essa de multiplicidades e a-significâncias está enfermo, porque mal construído.

-O que o Sr. Artaud quer dizer com isso?

-Quero dizer que descobri a maneira de acabar com esse macaco de uma vez por todas
e já que ninguém acredita mais em deus, todos acreditam cada vez mais no homem.

-Como?

Como assim?
Sob qualquer ângulo o senhor não passa de um maluco, um doido varrido.

-Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia.

O homem é enfermo porque é mal construído.

Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói mortalmente,

deus
e juntamente com deus
os seus órgãos

Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.

(ARTAUD, 1983, p. 161)

Uma brecha de uma experiência acontecida em seu próprio corpo, - em 1936 Artaud tem a experiência, em 1948 ele morre - e em seus relatos, como brecha em carne viva de sua experiência de 1936, durante 12 anos, vai se introduzir, afirmando nos seus escritos em fragmentos a experiência de um corpo sem órgãos, múltiplo, a-significante, em variação contínua. Os termos aqui se constituem como rizoma, não é mais a busca de uma origem como um palimpsesto onde os heterogêneos se contradizem, - falo de heterogeneidade de brechas de cada um em relação a seus enunciados - mas como palimpsesto divino da memória, onde os estratos se explodem e vão de Artaud para Delleuze-Guattari e Deuleuze-Guattari para Artaud. Segundo Machado (2010) são variáveis de uma situação, onde os enunciados, provocados pelas brechas de cada um, são colocados em variações contínuas, entrando em variações contínuas com variáveis externas. (MACHADO, 2010, p. 15).

Em minha viagem, apesar de ser vegetariana me alimento de carne, eu provoço uma brecha de mentira, quando introduzo carne, por uma educação convencional, em um corpo vegetariano; isso provoca uma brecha que desmente até minha própria profissão, que é essa mesma: atriz. A dramaturgia do espetáculo Três é constituída de brechas dos artistas, a partir de seu próprio agenciamento, como linha de fuga: a IracY Morta com uma caixa de música presente de sua avó, com a camisola advinda do roubo de Maurício Franco, do armário de sua mãe, doente de Alzheimer, determinando o tempo de vida que o público escolhido pela Perlin Décima jovial tosca enraivecida, com sua agulha costura o destino entregue por Franco Nona, que está em pânico, porque a cena assim o faz, com saudades da Núbia Goiano e da sua mãe que nem partiu. São moiras devir numa contemporaneidade num agenciamento do bando, no

Ver-o-Rio-Olimpo expando suas vísceras, trazidas das brechas dos atores, brechas em carne viva.

Milton Aires, como fotógrafo registrando o processo, depois como assistente de direção e antes de dividir a direção com Maurício Franco, percebe isso:

Vamos ficar tranquilos, é impossível (sic) o público não se envolver com esse espetáculo, em algum momento ele te captura, como uma armadilha do bando. No espetáculo não existe uma fronteira definida que separa o que é ficção e realidade, todos vocês trafegam nessa não fronteira ao longo do jogo da cena, são seres passíveis nessa relação ambígua, e mais, permitem que o público faça parte dela. Vocês se permitem essas brechas e as explodem para o público. Quando a Décima se aproxima e diz: -Está faltando um pedaço teu, eu tenho, você quer? A pessoa abordada se vê dentro de uma questão real e pessoal, e que ainda é uma encenação. Essas brechas anunciam a fragilidade no teatro do bando, que é reforçada na criação visual, digamos assim, com o “mau acabamento” estético, proposital dos materiais, em contraponto com a precisão e a beleza do acabamento, que com recursos simples, constroem imagens poéticas e emocionantes. Esse nosso fazer teatral necessita desse jogo, onde ficção-realidade-brecha/pessoal- “carne-viva” são elementos chaves da criação. De onde vem essa força? Em se colocar frágil, não no discurso, mas no corpo de cada um de vocês (Ver II Seção).

Segundo Machado (2010), Deleuze realiza uma variação que permite escapar da representação, a partir da distinção entre maior e menor, ou entre “fato majoritário” e “devir minoritário”, onde o “fator majoritário” designa o padrão para que as outras quantidades sejam consideradas menores, e isso supõe um estado de poder e dominação. O “devir minoritário” é onde se encontra os desvios do modelo (MACHADO, 2010, p.16).

No bando, as moiras são ainda deusas com o poder de determinar o destino das pessoas, no entanto, essa determinação, não é mais impositiva ela é agora escolha do humano nessa relação, esse é um forte desvio do modelo nesse agenciamento do bando, - pensando o Teatro da Fragilidade como “devir minoritário” - porém, no meu entender, onde o “devir minoritário” se aplica com mais propriedade são nas brechas de vida pessoal de cada artista carregada para a cena, porque é teatro, mas não é mais uma representação, não é mais uma moira distante do artista e copiada do modelo da mitologia grega, é um agenciamento, e não como um conjunto do bando, que ainda seria “fator majoritário”, - o do bando como repetição desse modelo - mas como “devir minoritário” de cada artista, que está contido nos textos, no cenário, nos corpos, nos figurinos, etc. como devir-moira, expando a “carne viva” dos atores no jogo com a plateia, contido de poder, porque é frágil aos modelos postos, mas forte em sua própria constituição, numa variação contínua da mesma.

Mistério do Fracasso

Um dos meses mais estonteantes para mim, em Belém, PA, é o mês de junho. Fim do inverno paraense, mês das chuvas, início do verão, um mês ainda com chuvas, porém escassas. Os ensaios, que começam em maio, anunciam movimentações de bandos que se formam para dançar, criar. O nome dos bandos que dançam freneticamente é apropriadíssimo: quadrilhas; que são uma formação de pessoas que se juntam e se desfazem sem o menor apego, apenas vivem os ensaios, que já são apresentações, porque mesmo nos ensaios muitas pessoas vão assistir, para depois, com suas roupas das danças, totalmente extra-cotidianas, circularem de um lado para o outro na cidade, dançando. Pode-se chamá-los para dançar, e a moeda corrente para o pagamento é uma cuia de mingau. Portanto, importantíssimo: se você deseja que uma dessas quadrilhas venha dançar em seu terreiro, dando boas vindas a esse novo ciclo que se inicia, tenha duas coisas no seu quintal para oferecer: uma fogueira e uma boa panela de mingau. É dança e animação garantida a noite toda. O mingau em sua receita, - de milho cozido, leite, açúcar e especiarias – é imprescindível uma pitada de sal. Dona Zitita, moradora da Pratinha, completará cem anos em 2015, justamente nas festas juninas, ela tem a receita de um bom mingau:

Sem o sal o doce não fica doce. Se não coloca o sal, precisa ir colocando açúcar, ainda não fica doce. Coloca mais açúcar, a pessoa se desespera e enche de açúcar, aí o doce fica enjoado, mas doce não fica. Coloca o milho prá cozinhar, a canela e os cravos, depois coloca o leite, daí a medida de açúcar, mais o pouco do sal, pronto, fica uma delícia, porque o sal ressalta o açúcar, é só um tiquinho, mas ressalta. Quando eu provo um mingau, que está com o doce enjoado, é porque não foi colocado o tantinho de sal (D. Zitita, moradora do bairro da Pratinha, em Belém, Pará, Brasil)

Maurício Franco reconhece que existe um plano de organização, e que mesmo dentro desse plano de organização para a construção do espetáculo Três, é necessário que esse plano seja um plano que comporte o inesperado, porque o inusitado precisa ser abarcado. E mesmo quando não mais houver o plano de organização proposto, porque todo ele já está imerso em um plano de composição, gerado por agenciamentos e devires, velocidades e lentidões, o desejo, que é o que levou a um plano de composição, ainda estará presente, é o ressaltado de sabor, o sal no mingau de D.Zitita. O desejo de construir um espetáculo é o plano de organização do bando, que se entrega a um plano de reconhecida composição:

Franco: (De agenda na mão) Eu tenho uma organização, nessa minha organização eu não penso linearmente, eu penso por cenas cortadas e a possibilidade de movimentá-las. Eu faço isso porque eu compreendo que a vida é mistério, e é preciso deixar um espaço para o misterioso se manifestar. Agora eu ainda não estou preocupado em definir a ordem de nada, porque virão mais artistas. O que nós temos já é um espetáculo. Talvez a Morta nem precise existir, e nesse momento, é só o recorte do Nona e da Décima. As moiras no nosso espetáculo estão perdidas, o que eu tenho até aqui é que a única que sabe que é uma deusa é a Décima. O Nona está ambíguo, ele embarca na história da Décima e se reconhece como sendo o deus Nona, tecendo destino aos humanos ou ele só está ali com ela, apaixonado, vivendo uma vida cotidiana e tranquila ao lado de seu amor, e quem vê divindade nele é só ela? Porque é ela que diz a ele que ele é o Nona. É ela que o denomina depois de ver os tecidos que ele carrega. No texto está claro, quando ela se depara com os tecidos ela o chama: -Nona. Ele aceita ser o Nona por que ela assim o quer ou ele responde porque realmente o é? Essas são algumas das nossas possibilidades. Entendam: eu tenho meus planos, organizados lá em casa, sozinho, mas quando eu chego aqui e vocês trazem suas loucuras, eu me adequo, de duas formas: uno a loucura de vocês com o que eu tenho, ou abandono totalmente o que eu tinha e fico com o que vocês estão me dando, porque a cena, verdadeiramente é do ator. (Ver II Seção).

Existe aí um plano de organização, que segundo Deleuze-Guattari (1997) está fadado ao fracasso, porém, nesse plano de organização, fadado ao fracasso, porque tudo está ligado com velocidades e lentidões, - é nessas bases - qualquer plano de organização distante de sua realização está fadado ao fracasso e se transforma imediatamente em um outro plano, por eles denominados de plano de imanência, consistência ou composição, ou corpo sem órgãos (DELEUZE-GUATTARI, 1997, p 54-61). Quando Franco prepara um plano de organização, que comporta os devires que os outros membros do bando lhe trarão, o plano de organização se tece somente como desejo de realização de um espetáculo, cujo tema são as moiras, mas que mesmo as moiras se decompõem, não mais necessitando de três moiras, três atores, num agenciamento de composição daquilo que se apresenta, onde o plano de organização está ligado, e funciona aqui como o sal que é realce de sabor no mingau, ao desejo de fazer um espetáculo, de fazer arte. O artista tem isso: desejo de fazer arte. Para além do desejo de estar ali, no ensaio, num processo de construção para um espetáculo, no exercício do Teatro da Fragilidade, não há nada. É o desejo, funcionando como Máquina de guerra no ator, que o desperta, levando-o a ações de extrema atenção, para a realização de um plano de organização, (seu desejo de estar ali), que se realiza num plano de composição, que se desmancha, se desterritorializa, se reterritorializa nesta desterritorialidade e se desterritorializa. É um jogo, onde a oposição dos dois planos se dá por agenciamentos dessa territorialidade da organização, sendo desterritorializada pelo plano de composição. Segundo Deleuze - Guattari (1997), é como se um imenso plano de consistência (plano de composição) com velocidade variável não parasse de arrastar as formas e as funções, as formas e os

sujeitos, para deles extrair partículas e afectos. Um relógio que daria toda uma variedade de velocidades (DELEUZE-GUATTARI, 1997, vol. V, p.62).

Edgar Poe (1965) tem um poema que fala sobre isso. Um plano de organização, montado por títeres, ver-se arrastado por um imenso plano de consistência, que arrastam as formas e as funções propostas por esses títeres, arrastando ainda as formas e os sujeitos, para deles atrair partículas e afectos. O poema:

O VERME VENCEDOR

Vêde! É noite de gala, hoje, nestes
anos últimos e desolados!
Turbas de anjos alados, em vestes
de gaze, olhos em pranto banhados,
vêm sentar-se no teatro, onde há um drama
singular, de esperança e agonia;
e, ritmada, uma orquestra derrama
das esferas a doce harmonia.

Bem à imagem do Altíssimo feitos,
os atores, em voz baixa e amena,
murmurando, esvoaçam na cena;
são de títeres, só, seus trejeitos,
Sob o império de seres informes,
dos quais cada um a cena retraça
a seu gosto, com as asas enormes
esparzindo invisível Desgraça!

Certo, o drama confuso já não
poderá ser um dia olvidado,
com o espectro a fugir, sempre em vão
pela turba furiosa acossado,
numa ronda sem fim, que regressa,
incessante, ao lugar da partida;
e há Loucura, e há Pecado, e é tecida
de Terror toda a intriga da peça!

Mas, olhai! No tropel dos atores
uma forma se arrasta e insinua!
Vem, sangrenta, a enroscar-se, da nua
e erma cena, junto aos bastidores...
A enroscar-se...Um a um, cai, exangue,
cada ator, que esse monstro devora.
E soluçam os anjos – que é sangue,
sangue humano, o que as fauces lhe cora!

E se apagam as luzes! Violenta,
a cortina, funérea mortalha,
sobre os trêmulos corpos se espalha,
ao tombar, com rugir de tormenta.
Mas os anjos, que espantos consomem,
já sem véus, a chorar vem depor
que esse drama, tão tétrico, é o “Homem”
e o herói da tragédia de horror
é o Verme Vencedor. (POE, 1965, p. 964)

A oposição dos dois planos, onde não paramos de passar de um ao outro, por graus insensíveis e sem sabê-lo, ou sabendo só depois. É mais uma questão de velocidades e lentidões. A partir de Deleuze-Guattari (1997), nenhuma forma resistirá a isso, nenhum caráter ou sujeito resistirá a isso, e o Plano, sendo assim concebido, fracasse sempre, e que os fracassos componham o plano (DELEUZE-GUATTARI, 1997, vol.V, p.59).

O ator sabe que o fracasso de um texto que não foi dito é a possibilidade de um novo texto a ser criado, que uma asa que quebrou é a possibilidade de um novo voo com uma asa só, que um figurino que rasga onde não deveria, - é a possibilidade que se abre junto com o rasgo - de uma brecha de realidade, fragilizando o espetáculo, os atores e o público, gerando desse fracasso entre tudo e todos, possibilidades de força de composição para continuar. O reconhecimento da fragilidade humana, diante do Verme Vencedor. Segundo Deleuze-Guattari (1997),

[...] tudo muda num plano de consistência ou de imanência (plano de composição), que se encontra necessariamente percebido por conta própria ao mesmo tempo em que é construído: a experimentação substitui a interpretação; o inconsciente tornado molecular, não figurativo e não simbólico, é dado enquanto tal às micropercepções [...] (DELEUZE-GUATTARI, 1997, pp.78-9).

O fracasso só é representativo em um sistema simbólico de poder, onde o fracasso no jogo do significado é destrutivo ao ser, axiológico, e quem determina isso é o “fator majoritário”. Quando os agenciamentos se dão, a partir de um “devir minoritário” em oposição ao “fator majoritário” o fracasso é necessário para que se promovam novos e novos planos de composição, é meio e não fim. Basta que um plano de consistência (plano de composição) deixe de ser flutuante, para virar um plano de organização com lei de continuidade do ponto de vista do desenvolvimento; e o fracasso faz flutuar, porque necessita se encostar em novos exteriores para se compor novamente, gerando novos fracassos que comporão novos agenciamentos. A aceitação da presença constante do fracasso é mote libertador para o processo de criação do bando, porque sabemos sempre de novas possibilidades, aumentando em cada um, nessas novas composições, o desejo de construção de nosso fazer artístico. São novos arranjos, sob o império de seres informes, onde cada um, a cena retraça a seu gosto, desfazendo, desmontando e se recompondo.

Deleuze-Guattari (1997) afirmam o seguinte: “Só que nunca estamos seguros de ser suficientemente fortes, pois não temos sistemas, temos apenas linhas e movimentos”

(DELEUZE-GUATTARI, 1997, vol.V, p.170). Eu direi, que nós do bando, temos segurança de nos sabermos suficientemente frágeis porque não temos sistemas, não temos obra para mostrar, - ninguém do teatro possui sua obra, só registros – sabemos que não temos, não temos sede, portanto sem endereço; digamos que temos apenas linhas e movimentos, produzindo o Teatro da Fragilidade, literalmente gogos, aos trancos e barrancos.

Mistério das Painelas

As “painelas” no bando evitam um poder centralizador. E painelas são alianças entre pessoas no mesmo grupo, sem compromisso de lealdade ou perpetuação. No processo de construção do espetáculo Três, - do bando de atores independente - várias painelas foram montadas, depois desfeitas, depois feitas novamente, nunca refeitas, porque uma painela não tem passado e nenhum apelo moral constituído. O bando inicia com Maurício Franco e eu, e uma vontade de fazer teatro, numa primeira painela para ir buscar outros. Assim que esses outros chegam, Marcelo Brito, David Passinho, Iracy Vaz, Milton Aires, eu e Franco nos desmanchamos e nos aliamos - nunca os dois juntos - a quem chega. Meu primeiro aliado é Marcelo Brito, com a saída dele eu volto para Franco, com a chegada de David Passinho eu me emparelho com ele. Quando Iracy Vaz chega, me alio com ela e David Passinho se junta à painela do Maurício Franco. Com a chegada de Milton Aires, convocado por Maurício Franco, David Passinho se juntou a mim e a Iracy Vaz, e Maurício Franco se fortalece com Milton Aires. Quando David Passinho abandona o processo, eu me alio com Maurício Franco e logo depois Iracy Vaz se junta a nós. Maurício Franco já estava aliado a Milton Aires, portanto, aproximadamente dez dias antes da estreia, é quando o bando está junto para a reta final do processo de criação nos ensaios. As painelas não costumam ser bem vistas por líderes, cujo desejo é o poder centralizador, porque esses minigrupos funcionam como munição de descentralização do poder.

Quem faz teatro presente as painelas nos grupos dos quais participa, e assim que esses processos de construção começam, os artistas buscam, - pelo faro, por instinto - reconhecer seus interesses e se aparelhar a quem comunga de suas necessidades. Quando existe um líder, num desses grupos, que deseja poder centralizador sobre o processo, os artistas são levados a muitos exercícios voltados para o grupo todo, que é o que, no jargão de teatro nós denominamos de grupão. Existem exercícios específicos para desfazer painelinas em grupos, um deles é muito interessante: forma-se o grupão, o líder conta de um a três, ou quatro, - depende do tamanho do grupo - e aponta para a pessoa, determinando o número da mesma. Depois conjuga as painelas, a partir de cada número apontado. Não são mais escolhas para esses minigrupos, agora formam o grupinhos do um, do dois, do três, sucessivamente. Quando ministro oficinas de teatro, uso desse subterfúgio para espantar richas ou acomodações externas ao que está acontecendo na oficina, e é divertido ver como os participantes burlam as normas e ficam em grupos não determinados pelo apontamento do número. Esse

aquartelamento é intuitivo, porém, eu, como oficinaira, evito o máximo que essas painéis se formem. Mas na “práxis” artística não. Junto-me, desmonto-me, construo de novo, desmancho, lanço mão de artifícios não convencionais, exponho miserabilidades, tudo para que o processo de construção chegue à estreia, e essas painéis, das quais eu faço parte, descentralizam o poder do *constructor* artístico. Não é mais uma única cabeça pensando e dizendo o que deve ser feito ou não, é o coletivo produzindo; para mim é quando se realiza a descentralização do poder. Não é mais o espetáculo do diretor, do dramaturgo, do cenógrafo, do figurinista, do iluminador, - ou seja lá do que for - tudo transita entre esses aparelhamentos que se montam e se desmontam.

Deleuze-Guattari (1997), teorizam sobre isso, porém, antes de entrar com o pensamento desses dois autores, é necessário esclarecer o processo do pensamento na criação do espetáculo Três. O pensamento acima já existia, ele não se deu a partir desses dois autores. Nós, artistas, não lemos Deleuze-Guattari (1997) e fomos colocar em prática suas teorias, esse recurso das painéis como descentralizador de poder já é recorrente em bandos de artistas em ação; esses teóricos estão aqui citados por duas razões: primeira: entram como respaldo de minha insegurança para um discurso que se enquadra como científico; segunda: fazem parte de minha logística de guerreira, tanto na minha práxis artística, como na produção de meu discurso acadêmico. A seguir, primeiro apresento a teoria, e logo depois falarei da logística da guerreira, estendendo esses dois itens ao fazer artístico do bando de atores independentes, no espetáculo Três.

A teoria: Deleuze-Guattari (1997) percebem diferenças entre o que eles denominam Estado de guerra e Máquina de guerra. Em um Estado de guerra a oposição é apenas relativa, funcionam em dupla, em alternância, como se exprimissem uma divisão do Uno, ou compusessem eles mesmos, uma unidade soberana, que são ao mesmo tempo, antitéticos e complementares, necessários um ao outro e, por conseguinte, sem hostilidade, sem mitologia de conflito, onde cada especificação num dos planos convoca automaticamente uma especificação homóloga no outro, e ambos, por si só, esgotam o campo da função (DELEUZE-GUATTARI, 1997, vol.V, p. 11-12). Segundo Deleuze-Guattari (1997), os elementos principais de um aparelho de Estado procede por Um-Dois, ele distribui as distinções binárias e forma um meio de interioridade, sendo essa dupla articulação que faz do aparelho de Estado um estrato, que não inclui a guerra, porque o Estado impõe uma violência que não passa pela guerra, ele emprega policiais, carcereiros e não guerreiros, porque o poder

do Estado ao adquirir um exército é para pressupor uma integração jurídica da guerra e a organização de uma função militar.(DELLEUZE-GUATTARI, 1997, vol.V, p. 13)

O Estado de guerra está vinculado a um desejo de poder centralizador, de onde tudo rege e para onde tudo volta. Diferente da Máquina de guerra que, em si mesma, parece irreduzível ao aparelho de Estado, que é exterior a sua soberania e anterior a seu direito, porque ela vem de outra parte: de Indra, o deus guerreiro, que opõe-se, tanto a Varuna, - que é o deus da conquista e da dominação pela força – como a Mitra, que é o deus que inicia a soberania jurídica, governando pelos pactos. Indra é o guerreiro ligado à Máquina de guerra e Varuna e Mitra ao Estado de guerra (DELEUZA-GUATTARI, 1997, vol. V, p.22). Para Deleuze-Guattari (1997) essa inspiração advinda das narrativas míticas faz toda a diferença, atentando para que, “os mitos não tem aí nem terreno de origem nem ponto de aplicação. São contos, ou narrativas e enunciados de devir (DELEUZE-GUATTARI, 1997, vol. V, p.24). Lembrando que devir é multiplicidade sem unidade de um ancestral, (Idem, p.23) onde os estratos explodem.

Indra, o deus guerreiro, opõe-se tanto a Varuna como a Mitra. Não se reduz a um dos dois, tampouco forma um terceiro. Seria antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose. Desata o liame assim como trai o pacto. Faz valer o furor contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho. Testemunha de uma outra justiça, às vezes de uma crueldade incompreensível, mas por vezes também de uma piedade desconhecida (visto que desata os liames – o papel do guerreiro que desliga e se opõe, tanto ao liame mágico como ao contrato jurídico). Dá provas, sobretudo, de outras relações com as mulheres, com os animais, pois vive cada coisa em relação de devir, em vez de operar repartições binárias entre estados: todo um devir-animal do guerreiro,[...] que ultrapassa tanto as dualidades de termos como as correspondências de relações. Sob todos os aspectos, a máquina de guerra é de uma outra espécie, de uma outra natureza, [...] que o aparelho de Estado (DELEUZE-GUATTARI, 1997, v. V, p. 13).

Indra não é o deus da guerra, mas o deus guerreiro, e todo guerreiro “está na condição de trair tudo, inclusive a função militar, ou de nada compreender” (Idem, p.15), porque o guerreiro se depara com devires, situações de vida e morte, onde os apegos morais podem levá-lo à morte, não é mais uma questão burocrática de um Estado de guerra, no qual as pré-soluções advêm da prancheta, da projeção linear teórica, o guerreiro está diante de problemas que necessitam para além do que está proposto nas normas, o guerreiro improvisa diante de situações inesperadas em busca de resoluções. O guerreiro como máquina de guerra responde a outras regras: “Regras que animam uma indisciplina fundamental a todo guerreiro, um questionamento da hierarquia, uma chantagem perpétua de abandono e traição e um

sentido da honra muito suscetível, que contraria a formação do Estado” (DELEUZE-GUATTARI, 1997, vol.V, p.22). Percebo a partir disso, que a guerra não produz um Estado, e o Estado não é o resultado de uma guerra, concordando com esses autores, porque se assim fosse, a organização da máquina de guerra não seria contra o Estado constituído. A guerra primitiva não produz o Estado e nem deriva do Estado. E assim como ela não se explica pelo Estado, tampouco se explica pela troca: longe de derivar da troca, mesmo para sancionar seu fracasso, a guerra é aquilo que limita as trocas, que as mantêm no marco das alianças, que as impedem de tornar-se um fator de Estado ou fazer com que os grupos se fusionem, atentando para alguns mecanismos coletivos de inibição que funcionam como micro-mecanismos, nítidos em fenômenos de bandos ou maltas (DELEUZE-GUATTARI, 1997, vol. V, p.19-20). A seguir, esses mecanismos percebidos em bandos de moleques de Bogotá, citados por Jaques Meunier, que impedem o líder de adquirir um poder estável:

[...][os membros do bando se reúnem e conduzem sua atividade de roubo em comum, com butim coletivo, porém logo se dispersam, não permanecem juntos para dormir e comer; por outro lado, e sobretudo, cada membro do bando está emparelhado com um, dois ou três outros membros, de modo que, em caso de desacordo com o chefe, não partirá só, mas arrastará consigo seus aliados cuja partida conjugada ameaça desmanchar o bando inteiro; por último, há um limite de idade difuso, que faz com que, por volta dos quinze anos, deva-se abandonar o bando, obrigatoriamente, desgrudar-se dele (MEUNIER aud DELEUZE-GUATTARI, 1997, vol. V, p. 20).

Texto ilustrativo para perceber o ator do bando de atores independentes, no processo de construção do espetáculo Três, como máquina de guerra, como guerreiro, se juntando e se desfazendo em painéis, numa constante descentralização de poder por meio de micromecanismos: os atores do bando se reúnem, e conduzem sua atividade, que é o ensaio, em comum, com butim coletivo (espólio advindo dos pertos de cada um, jogados como rasgos para o próprio espetáculo), porém não vivem juntos, antes ou depois dos ensaios eles se dispersam, indo para suas casas executar outras tarefas que não são mais do bando, os atores não vivem para o bando, eles fazem parte do mesmo, se juntam, ensaiam e depois vão embora.

Assim como os moleques de Bogotá, as painéis que se formam, as alianças, os emparelhamentos, no bando, descentralizam o poder, porque dependem das decisões tomadas por essas parcerias. Por exemplo: quando o Marcelo Brito deixou o bando, foi necessário se fazer novamente a aliança entre mim e Franco. Quando da saída de David Passinho, novamente os emparelhamentos foram importantes, porque eu pressionei Maurício Franco

para assumir a cena no lugar dele, Milton Aires foi para a direção e Iracy Vaz não tinha quem levar para o adiamento do espetáculo, porque ela trazia em si, pressionada pelo grupo, o fato de já ter largado um processo de criação junto ao bando. Claro que ela está coberta de razão quando diz que não foi seu abandono que fez com que o bando não fosse em frente, mas é claro também, que quem tinha cartas de chantagem na manga contra ela, era eu e Maurício Franco, e eu usei. O ator, como máquina de guerra, tem um sentido de honra muito suscetível, que contraria a formação do Estado. Toda a segunda seção expõe o bando como máquina de guerra, e também os artistas que o compõe em seus agenciamentos, desmanchando-se e fazendo novas alianças. Em nenhum momento Iracy Vaz e Maurício Franco se posicionaram firmemente pelo adiamento da estreia do espetáculo Três, o adiamento foi apresentado como solução de um problema, quando aparece outra solução, o problema fica resolvido, naquela configuração do bando. O artista - todos são atores no bando, em algum momento de suas vidas - não é mais o Estado de guerra, no bando ele é o guerreiro em estado de guerra. Em sua logística de guerreiro, a vaidade não se configura entre ganhar e perder, todos em algum momento de suas vidas já vivenciaram o fracasso, e essa vaidade régia, que implica no ganhar, está totalmente abandonada. A estreia do espetáculo no dia marcado não fere a vaidade nem de Franco, nem de Vaz, porque para um guerreiro, esse tipo de vaidade é dispêndio de energia e precisa ser combatida.

Segundo Castaneda (1984), para seguir a trilha é preciso ser muito imaginativo, os guerreiros combatem a vaidade por uma questão de estratégia e não de princípio, por isso, não podemos pensá-la em termos morais, porque sentirmo-nos enfraquecidos pelos feitos e desfeitos de nossos semelhantes nos enfraquece, e nada vence melhor a vaidade do que a presença de um pequeno tirano em nossas vidas, porque a vaidade não pode ser combatida com delicadeza (CASTANEDA, 1984, pp.25-7).

Um pequeno tirano é um atormentador que perturba o guerreiro levando-o a distração: pela brutalidade e violência, ou criando uma ansiedade, ou oprimindo com tristeza, ou provocando a raiva. Diante dessa situação, o guerreiro precisa de: controle, disciplina, paciência, oportunidade e vontade (CASTANEDA, 1984, pp. 26-7). Quando pensamos o fazer teatral na cidade de Belém, somos guerreiros levados à distração por todas essas perturbações, - artista guerreiro não é exclusividade do bando de atores independentes, apesar de a aproximação ser essa - porque o exemplo maior é a cidade de Belém tendo um Estado de guerra, burocratizado, estanque, provocador de brutalidade e violência, criando ansiedade, provocando raiva e oprimindo com tristeza. A oposição a isso é o artista como máquina de

guerra, como guerreiro, com atributos necessários: “[...] controle, paciência, disciplina, oportunidade e vontade” (CASTANEDA, 1984, p. 27). Esses atributos dizem respeito ao mundo do guerreiro lutando para perder a vaidade. Por isso eu falo de uma vaidade régia, porque o Estado de guerra usa, como arma, argumentações que estejam coniventes com esse estado, sólido, enraizado e ligado à moral vigente. Quando o artista nota-se como perceptor, com outros valores, construídos a partir de linhas de fuga de seu próprio estado de guerreiro, ele é atravessado por afectos que não mais pertencem ao seu estado de vaidade régia, mas sim ao estado do guerreiro, como máquina de guerra, onde as constâncias são abandonadas e o que vale, aqui, é o reconhecimento do devir como constatação, em agenciamentos muitas vezes acelerados, criando linhas de fuga para uma máquina de guerra em oposição a um Estado de guerra. Para encontrar um pequeno tirano, não é preciso atravessar o mundo, basta que os artistas exerçam seu ofício, que todos os atributos do guerreiro serão assimilados, diante do Estado de guerra em que se encontra a cidade de Belém. No Teatro da Fragilidade nossa vaidade há muito se metamorfoseou em forças para as aptidões necessárias à essa condição. Segundo Castaneda (1984), o encontro com um pequeno tirano é uma oportunidade porque nada pode temperar tanto o espírito de um guerreiro quanto o desafio de lidar com pessoas intoleráveis em posições de poder (CASTANEDA, 1984, p.30), o perigo está justamente em sair da condição de guerreiro e passar à condição de vítima, porque nessa situação o guerreiro foi vencido. É preciso entender que o guerreiro desfruta de felicidade, de alegria, de sarcasmo, de bom humor, de leveza, de paz, de realização e tantas outras situações que nos fazem chorar, mas principalmente, rir muito diante de um pequeno tirano, porque esse encontro, segundo Castaneda (1984), não serve apenas para aperfeiçoar o guerreiro, mas serve como diversão e felicidade (CASTANEDA, 1984, p.32). E reconheçamos, é como máquina de guerra que a intensidade da vida se apresenta, a atenção desperta, e isso nos leva a intensificar todas as ações. Nada na vida de um guerreiro como máquina de guerra é corriqueiro, tudo é especial, porque, nessas condições, nada se repete.

O terceiro micro-organismo citado, para os menores de Bogotá, como descentralizador de poder, diz que há um limite de idade difuso, que faz com que, por volta de quinze anos deva-se abandonar o bando, desgrudar-se dele. No bando de atores independentes, na cidade de Belém, esse micro-organismo de corte de cordão umbilical com o bando, se dá de duas formas: na primeira o processo é rápido. Esse micro-organismo nos permite intensidade e urgência, e nesses dois estados o poder não se instaura centralizado. Na segunda, os integrantes do grupo participam de outros grupos e de outros trabalhos artísticos, todos sabem

que este é um tempo determinado de ação artística, quando completa o processo, o espetáculo vai circular, mas tirando as temporadas e as turnês, que é um outro processo, os integrantes cuidam de suas vidas em outros espaços criando em outros lugares. Nem eu, nem Maurício Franco estamos apegados ao bando: não temos sede, não temos CNPJ, não temos estatutos, nada que possa remeter a um Estado de guerra. Nos encostamos numa primeira panela para pensar um espetáculo, na medida que outros vão chegando não é mais uma única cabeça pensando e dizendo o que deve ser feito ou não, é o coletivo produzindo em ciranda; para mim é quando se realiza a descentralização do poder. Não é mais o espetáculo de alguém, a digital de uma representação, tudo transita entre esses aparelhamentos que se montam e se desmontam.

INTERRUPÇÃO

O nome é bem adequado, porque nesse momento, cesso o que venho fazendo, e me imponho uma interrupção, porque não tenho conclusão alguma do que fiz: não sinto que findo algo, porque talvez essa possibilidade nem exista, - ainda aqui sou caminhante e caminho - e sendo assim, não há um caminho construído pelo qual eu passei e agora chego ao fim e do qual eu possa concluir coisa alguma. Não desejo parar, apenas caminhando, como no poema de Manoel de Barros (2010): “Fui andando... Meus passos não eram para chegar porque não havia chegada Nem desejos de ficar parado no meio do caminho. Fui andando...” (BARROS, 2010, in: Poesia, p.9).

Não são términos, fins, são despedidas, assim como me despeço de um espetáculo, de bandos, - já disse adeus a muitos - me despeço desse texto, mirando beleza nessa separação, porque o próprio texto do qual me aparto teve suas bases construídas no belo. Sei que nessa altura da dissertação, você não espera mais de mim uma discussão sobre estética, com um amontoado de citações, mas um poema de João Cabral de Melo Neto (1975) vem bem a calhar e esclarece de que belo estou falando:

-De sua formosura
Deixai-me que diga:
É tão belo como um sim
Numa sala negativa.

[...]
-Belo porque é uma porta
abrindo-me em mais saídas.
-Belo como a última onda
que o fim do mar sempre adia.
-É tão belo como as ondas
em sua adição infinita.

[...]
-E belo porque com o novo
todo o velho contagia.
-Belo porque corrompe
com sangue novo a anemia.
-Infecciona a miséria
com vida nova e sadia.
-Com oásis o deserto,
com ventos, a calmaria.
(MELO NETO, 1975, p.240)

Pode parecer pretensão, falar de um espetáculo, criado por um bando de artistas do norte e ainda ver beleza e muita relevância nessa fala. Pois eu vejo, porque não me abstenho

de ser quem sou e falar daquilo que está próximo de mim, por mais que pareça insignificante, porque eu não me balizo mais por um poder constituído que sedimenta paradigmas (fator majoritário), mas me revelo dentro de um devir minoritário, que me permite dar relevância e beleza às minhas mazelas líquidas, desassossegadas e que possuem soberbas advindas de coisas ínfimas como no poema de Manuel de Barros (2010):

Aprendo com abelhas mais do que com aeroplanos.
É um olhar para baixo que eu nasci tendo.
É um olhar para o ser menor, para o
insignificante que eu me criei tendo.
O ser que na sociedade é chutado como uma
barata – cresce de importância para o meu
olho.
Ainda não entendi por que herdei esse olhar
para baixo.
Sempre imagino que venha de ancestralidades
machucadas.
Fui criado no mato e aprendi a gostar das
coisinhas do chão –
antes que das coisas celestiais.
Pessoas pertencidas de abandono me comovem:
tanto quanto as soberbas coisas ínfimas.
(BARROS, 2010, in: Retrato do artista quando coisa, p.17).

Olhando para baixo é quando olho para mim mesma, como bando, é onde posso ver como se constitui o meu fazer, e assim, com familiaridade denomino: Teatro da Fragilidade, que é onde estou, num estado, que segundo Ferreira (2010) “é pouco sólido ou resistente” (FERREIRA, 2010, p.332), que se opõe ao forte, “consistente, rijo, com fortificações e que tem prestígio” (Idem, p.330), mas que a partir da Física posso gerar força, - porque a Física não considera forte ou frágil, mas força - “[...] como sendo todo agente capaz de atribuir aceleração a um corpo’ (Ibidem, p.328) - e a aceleração está vinculada a velocidades e lentidões, e nesse momento não preciso mais esclarecer esses enunciados para reconhecer que os líquidos, ligados a uma fragilidade, em oposição ao forte, ligado a uma solidez, produz velocidades e lentidões, adaptados, com essa liquidez à geração necessária da força.

Não me escondo e não me inibo, porque o lugar do qual falo precisa de uma força líquida na escrita, que nos tira da vitimação e nos reconhece como guerreiros que se divertem com a tirania desses sólidos, porque possuem a força da poesia, onde esse olhar a mim mesma, reconhece que:

Há um cio vegetal na voz do artista.
Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto
de alcançar o murmúrio das águas nas folhas
das árvores.

Não terá mais o condão de refletir sobre as coisas.
Mas terá o condão de sê-las.
Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos, passarinhos...
Nos restos de comida onde as moscas governam ele achará solidão.
Será arrancado de dentro dele pelas palavras a torquês.
Sairá entorpecido de haver-se.
Sairá entorpecido e escuro.
Ver sambixuga entorpecida gorda pregada na Barriga do cavalo –
Vai o menino e fura de canivete a sambixuga:
Escorre sangue escuro do cavalo.
Palavra de um artista tem que escorrer substantivo escuro dele.
Tem que chegar enferma de suas dores, de seus limites, de suas derrotas.
Ele terá que envesgar seu idioma ao ponto de enxergar no olho de uma garça os perfumes do sol.
(BARROS, 2010, in: Retrato do artista quando coisa pp.11-2)

Sou artista, mais ainda por estar na academia, e por isso mesmo tomei o rumo no qual minhas palavras chegaram enfermas de dores, de limites, de derrotas, deixando escorrer substantivo escuro das palavras escolhidas, envesgando de uma ciência régia para enxergar uma ciência nômade com potencial de acolher a arte e falar de coisas ínfimas, - refiro-me ao clinamen, que é o lugar onde se localiza o Teatro da Fragilidade, que se reconhece frágil, líquido e que, segundo a Física, é gerador de força.

A dissertação que construí revela um caso de amor com a escrita, uma declaração de meu encantamento por ela, - sou levada a reconhecer que poderia ter usado muitas imagens e que não fiz – brinquei com as palavras, fiz amor com elas e gerei imagens, tive um prazer enorme na produção desse texto, elas me levaram por caminhos que até então não conhecia; instaurei mistérios; me arrisquei, corri perigo e onde há riscos há erros e acertos e uma porção de coisas mais; por ora, espero servir como inspiração e porta para que outros caminhos sejam trilhados com o apoio dessa ciência excêntrica na pesquisa pelas coisas ínfimas.

Referencial Bibliográfico:

- A Bíblia Sagrada.** Obra literária de vários escritores escrita em diferentes séculos. Trad. João Ferreira de Almeida. 2ª edição. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível** – na história do pensamento. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- AIRES, Milton. Relato obtido pela pesquisadora. Via email de Goiânia, GO, 2015.
- ALTER, Robert. **A arte da narrativa bíblica.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ALVES, Castro. **Poesias Completas.** Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa e prosa.** 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. **Os escritos de Antonin Artaud.** In.: Coleção Rebeldes Malditos vol.5. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1983.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação do sagrado na literatura ocidental.** São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BALZAC, Honoré. **A mulher de trinta anos.** Porto Alegre: L&PM Pocket, 1988.
- BARROS, Manoel. **Livro de pré-coisas.** In: [coleção] Manoel de Barros. São Paulo: LeYa, 2013.
- _____. **Livro sobre nada.** In: [coleção] Manoel de Barros. São Paulo: LeYa, 2013.
- _____. **Poesias.** In: [coleção] Manoel de Barros. São Paulo: LeYa, 2013.
- _____. **Retrato do artista quando coisa.** In: [coleção] Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.
- _____. **Tratado geral das grandezas do infinito.** [coleção] Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. **Paraísos Artificiais.** Porto Alegre: L&PM, 2007.
- _____. **Paraísos Artificiais.** Porto Alegre: L&PM Pocket, 1998.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaio sobre literatura e histórias da cultura. Obras escolhidas, v.1, 7ª edição. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega.** Vol.I, Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.
- _____. **Teatro Grego** – Tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BREMER, Jan; HERMAN, Roodenburg. **História geral do humor.** Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico** – a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CROATTO, José Severino. **As linguagens da experiência religiosa:** uma introdução à fenomenologia da religião. São Paulo: Paulinas, 2010.
- BUKOWSKI, Charles. **O amor é um cão dos diabos.** Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 2014.
- CASTANEDA, Carlos. **O fogo interior.** Rio de Janeiro: Editora Record, 1984.

- CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário etmológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2ª edição, 1986.
- DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol.1. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.
- . **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996.
- . **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol.3. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996.
- . **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed.34, 1997.
- . **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol.5 Rio de Janeiro: Ed.34, 1997.
- . **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1997.
- DESCARTES, René. **Discurso do método**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DIAS, Gonçalves. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.
- ESPANCA, Florbela. **A mensageira das violetas**. Porto Alegre, RS: L&PM, 1997.
- FRANCO, Maurício. Relato obtido pela pesquisadora. Belém, PA, 2014/2015.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **O minidicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- GOIANO, Edielson. Relato obtido pela pesquisadora. Belém, PA, 2008.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Fausto: uma tragédia**. São Paulo: Ed.34, 2004.
- GULLAR, Ferreira. **Literatura comentada**. Comentarista: Beth Brait. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- JAEGER, Werner. **Paidéia**. São Paulo: Palas Atená, 1989.
- KAWABATA, Yasunari. **A casa das belas adormecidas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Lisboa: Edições 70, 2003.
- LIMA, Nando. Relato obtido pela apresentadora. Belém, PA, 2008.
- LIMA, Wlad. **Dramaturgia pessoal do ator**. Belém: Grupo Cuíra, 2005.
- LINS, Daniel. **Nietzsche e Deleuze - Pensamento Nômade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e desportos do Estado, 2001.
- LUZI, Mario. Entrevista a Philippe Renard, em 28 de Dezembro/1980. In: **Literaturas-entrevistas do Le Monde**. São Paulo: Ed.Ática S.A, 1990.
- MACHADO, Roberto. **Gilles Delleuze: Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado; tradução Fátima Saade, Ovídio de Abreu, Roberto Machado**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MARTINS, Bene. **Nos fios da memória, a emaranhada tessitura do ser**. In: Revista Ensaio Geral, v3, n.5, Jan-Jul/2011. Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança.
- MARX, Karl. **O capital – Para a crítica da economia política**. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 1989.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- . **Memórias de minhas putas tristes**. Rio de Janeiro: Record. 2005.

- MELO NETO, João Cabral de. **Poesias completas**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1975.
- MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNSP, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Carlos Duarte e Ana Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- _____. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **A origem da tragédia**. São Paulo: Companhia da Letras, 1986.
- OSHO. **Vida, amor e riso**. São Paulo: Editora Gente, 2001.
- PERLIN, Sandra Terezinha. **A estrutura dos ritos sagrados nos espetáculos teatrais**. Belém-PA: Universidade do Estado do Pará - UEPA. Dissertação de conclusão de curso em Ciências da Religião, 2009.
- POE, Edgar Allan. **Aventuras de Gordon Pym**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1974.
- _____. **Ficção completa, Poesia & Ensaios**. Rio de Janeiro, GB(sic): Companhia Aguilar Editôra (sic), 1965.
- PROENÇA, Edyr Augusto. **ÁVIDA VIDA**. Belém: Editoração eletrônica: Floriano Z Neto, sem data de publicação.
- PONTES, Eloy. Prefácio, in: **Aventuras de Gordon Pym**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1974.
- QUINTANA, Mário. **Esconderijos do tempo**. São Paulo: Globo, 2005.
- REVEL, Judith. **Dicionário Foucault**. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2011.
- TORRANO, Jaa. **O sentido de Zeus**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- WILLER, Claudio. Prefácio. In: **Escritos de Antonin Artaud**. In: Coleção Rebeldes Malditos vol.5. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1983.
- VAZ, Iracy. Relato obtido pela pesquisadora via email, Aveiro, Portugal, 2015.

O TEXTO: AMANHÃ BEM CEDO (III)

Canovaccio – Amanha, bem cedo.

(III)

- I- Um dia muito especial (O ritual da dormida o acordar)
- II- Perdoa-me Gular
- III- Décima falando com a lindinha
- IV- O poder isola- A chegada do Nona.
- V- Improviso numero 1 (Por que é que tu falas assim?)
- VI- Quem é a Décima
- VII- Os tesouros do Nona.
- VIII- Verdades e certezas absolutas- paradigma científico
- IX- Chegada da Morta
- X- Descrição do lugar nenhum e Juliano Moreira
- XI- Feminices
- XII- Improviso completo
- XIII- Um dia muito especial (O ritual da dormida o acordar)

→ 3 em 1
→ IMPROVISO COMPLETO
→ DORMIDA

Inicio
e
Fim

Sandra T. Perlin

2



"UM DIA MUITO ESPECIAL" - VÃO TODOS PARA O LUGAR ~~NINGUM~~ NENHUM

(A Décima acordando)

DÉCIMA: (se espreguiçando) Tanta procura, tanto sofrimento... É hoje Lugar Nenhum que eu vou te conhecer.

(Abrindo os olhos)

Acorda Nona... chegou o dia, a hora o minuto de a gente ir pro lugar nenhum.

(Repara que a morta não está no lugar dela)

Cadê a Morta? Nona acorda, cadê a velha?

Infanti ligada

NONA: (Levanta sonolento) Que velha, que morta? Não sei... (Torna a deitar)

DÉCIMA: A Morta sumiu seu desorganizado.

NONA: (Ainda deitado falando calmamente) Será que ela foi embora sozinha?

DÉCIMA: Claro que não seu bagunceiro. Ela depende de ti prá tudo...

NONA: (Levantando e rindo da Décima) Por que não? Não é ela a única proprietária e responsável pelo endereço do lugar nenhum?

DÉCIMA: (Com um tom de raiva) Tu perdeu a Morta seu irresponsável. Acha ela agora que eu não sou nenhuma filha da puta prá ta pronta há anos e chegar na hora de eu ir pro Lugar Nenhum e não ir por culpa da tua bagunça.

(Nona sai chamando e procurando a morta)

(Décima levanta e vê a Morta)

DÉCIMA: Tu tá aí? Que vida própria foi essa que tu resolveu ter de uma hora prá outra? Tu já fez tuas necessidade?

(Enrola prá chamar o Nona)

Nona... Nona... volta, a velha tá aqui.

NONA: (Voltando e se dirigindo todo carinhoso prá Morta) Mortinha meu amor, resolveu despertar com os raios da aurora ainda por nascer foi?

DÉCIMA: Que raio por nascer o que, o sol já tá é quente. Endireita logo ela que eu quero ela toda arrumadinha. Eu quero tá lá antes do almoço... a comida mais boa e limpinha do mundo.

NONA: (Ajeitando a Décima e falando prá si mesmo) Antes do almoço.... comida saborosa e higiênica..... (Se dirigindo a Décima) Você nem sabe onde é...

(NONA canta prá Morta enquanto termina de arrumá-la)

Oh linda imagem de mulher que me seduz...

(Décima resolve trabalhar pela última vez e abre seu porta jóias)

3

Décima

NONA: (Acabando de endireitar a Morta e se dirigindo a ~~ela~~) Chegou o grande momento. Imbuído dos meus mais sinceros sentimentos eu te pergunto: pronta?

Agora come p/ pega sua sacola.

DÉCIMA: A vida toda. Mas antes eu quero fazer pela última vez.

NONA: A derradeira vez aqui nesta cidade... Cederei a mais um de seus caprichos.

(Se armam e vão trabalhar: Improviso número Um: Ta faltando um pedaço. Eles estão mudos)

NONA: É cega.

(Décima testa)

DÉCIMA: Não, cega essa pessoa não é.

NONA: Ela é muda. Tenta mais uma vez..

(Se armam e repetem acrescentando os gestos de afirmação e negação com a cabeça) (Como a pessoa não vai responder nada a Décima determina:)

DÉCIMA: Caso perdido.

(Nona insiste e eles começam a discutir)

NONA: Tenta de novo.

DÉCIMA: Não vai adiantar, essa pessoa daí ta completamente fora da realidade.

NONA: Tenta

DÉCIMA: Não, não, já disse que não.

NONA: (Se dirigindo a Décima e falando pausadamente) Calma, vamos pedir a opinião de nossa experiente idosa.

DÉCIMA: Velha o que é que tu acha?

NONA: (Se dirigindo pela frente da Morta) Manifeste sua valorosa opinião experiente Anciã.

DÉCIMA: (Se aproximando também) Ela ta esquisita.

NONA: Morta, morta...

DÉCIMA: Ela tá diferente...Deu algum defeito nela.

NONA: (Aumentando o desespero) Morta, morta, morta..

DÉCIMA: Velha o que é que tu tem?

4

NONA: (Pegando no cabelo dela) Morta o que foi? Fala comigo minha querida...

DÈCIMA: (Percebendo que o Nona ta pegando no cabelo da Morta) Nona olha o que tu ta fazendo... Ta pegando no cabelo dela...(Décima se afasta e depois volta prá pegar o cabelo da Morta)

DÈCIMA: Nona, nós perdemo ela.

(a Décima repete como um mantra)

-Ela esqueceu tudo

-Ela não se lembra de nada

-E agora?

NONA: (Interrompendo esse mantra) Vamos colocá-la em seu leito.

(Os dois deitam a morta)

DÈCIMA: E agora Nona, como vai ser prá gente ir pró Lugar Nenhum?

NONA: Mulher ignóbil e egoísta... não estás vendo que ela está sem condições ideais de viagem?

(Décima revira as coisas da Morta e pega a tesoura)

NONA: (Nona olha a Décima pegar a tesoura e fala com desprezo apontando a ação) Eis um humano primitivo na prática de sua barbárie. (Ordenando firmemente) Devolva agora a ferramenta para o lugar de onde tirou.

DÈCIMA: Devolvo nada, tu não ta vendo que ela não vai mais usar?

NONA: Ela vai se recuperar...

DÈCIMA: Vai nada, daqui é prá pior, Esse mundinho aí que ela embarcou, é passagem só de ida. (Pára , pensa, mais calma em tom doce e suave) Vem comigo, eu não vou conseguir viver longe de ti. (Pausa esperando resposta) Tu ama mais a ela do que eu.

NONA: (Aborrecido) Verborragia de inverdades mais uma vez. Não amo você nem mais nem menos do que ela. Amo você. Amo a morta. Amo pessoas. O amor não tem tamanho, espaço determinado, não dá prá medir. Não é exato, racional, cartesiano. Você, pensa o amor como algo que se guarda em jarras de cristal, tinas de madeira, potes de barro, caixas, caixas, cheias de amor... ela necessita de mim mais do que você.

DÈCIMA: Nona, posso te pedir uma última coisa?(Nona confirma com a cabeça) Já que tu não quer ir , eu posso levar teus tecido?

5

NONA: (Explodindo e jogando sua sacola em cima da Décima) Leva ser humano pérfido, ignorante e desalmado. Leva tudo daqui.
(Se deita e ignora todo o resto da micagem dela, se controlando)

DÉCIMA: Morta, eu te amo viu?
Eu gostei muito de ti conhecer...
Precisando de mim...
Prá qualquer coisa...
Tu me procura ta?
Eu vou rezar muito por ti
(Saindo) E por ti também Nona.

(A DÉCIMA VAI)

(A DÉCIMA VOLTA) – (Não consegue carregar sozinha todas as ferramentas. O poder total e absoluto lhe pesa.)

DÉCIMA: Voltei só prá te ajudar...

NONA: Não Décima, você retornou por causa de si mesma. Não conseguiu sozinha. Eu gostaria muito de saber, se me permite uma linguagem mais chula, como era a porcaria da sua vida antes daquele nosso primeiro e definitivo encontro?

6

PERDOA-ME GULLAR

"O homem sórdido não é aquele que copia, é aquele que não confessa. Não é G.G.M.?"

O homem na vida ocupado.
Homem, homem de alarmante inteligência, guerreiro, contemporâneo. Amoroso,
racional, saudoso e religioso.
De olhos bem abertos, em guarda, armado contra a morte, passeia e trabalha.

Mede os passos. Pára.
Olha para um lado, olha para o outro, dentro do silêncio
-que faço entre coisas?
-de que me defendo?

Anda pela rua.
Saindo do táxi o asfalto esquece o seu último passo.

Homem: sentimentos eternos que florescem da carne silenciosa calados pela dura
ordem, pela falta de memória, pelo desleixo sem amor.
Grave solidez.
Em que se apóia tal arquitetura?

Não saberá que no centro de seu corpo um grito de morte se elabora?

Como, porém conter, uma vez concluído, o destino já traçado?

Olha de um lado, olha de outro, se esgueira, se esconde, se cuida...

Esquecer?
Rememorar?
Se perder no infinito esquecimento evitando a dor...
O que há por construir e para quê?

Mas o asfalto, o sol ao meio, o próprio racional homem subsistem ao grito.

Vê-se: a disciplina do aviso e do cuidado é inútil.

O homem permanece —apesar de todo o seu porte altivo e real— só, desamparado numa
esquina do mundo.
Ausente e sem memória.

Pobre homem guerreiro.
Pobre general angustiado.

Outro grito cresce agora no sigilo de seu corpo: grito que, sem as grades, sem as armas,
sem os homens e suas armas e suas grades e sobretudo sem esse olhar de ódio, não seria
tão rouco e sangrento.

Grito, fruto obscuro e extremo dessa árvore: homem.
Mas que fora dele é mero complemento de prazer e dor.

7

DÉCIMA FALANDO COM A LINDINHA

Décima - Com este cabelo tu não vai entrar
Mas não te preocupa
Eu vou te ajeitar direitinho pra tu poder ir
Não adianta reclamar não, tu não ta vendo que assim tu não vai
Tinha muita graça depois de tanto trabalho eu ser barrada de entrar no lugar nenhum só por
que tu ta toda bagunçada
Reclamona te endireita por que com estas roupas com estes modo tu não vai entrar
Toma termo e para de reclamar se não eu vou costurar mais é a tua boca
O lugar nenhum deve de ser muito lindo
O pai deve de ta lá, a mãe... o Diquinho/ chegando lá tu vai te que ter vida própria, não vou
ter tempo pra ti não, eu vou tornar a ajudar a mamãe com o Diquinho
Será que o doutor vai ta lá?
A lugar nenhum que saudade ... é tudo organizado... cada um com suas coisinhas , cada um
no seu canto... só entra quem a gente deixa... esse pessoal da pm é muito bom é muito legal
mas no lugar nenhum não vai entrar não.. cada um que cuide de seu cada um
Pode cantar , pode dançar, festa, festa direto... tudo sequinho...
Bicicleta muita bicicleta ... comida comida comida comida ... nova , comida que ninguém
mexeu ... só minha, tudo meu

costurando o pai
Pode dançar
festa, festa
direto

9

IMPROVISO NÚMERO UM

NONA: Décima porque você fala assim?

DÉCIMA: Porque tem muitos modelos de pessoa. Tem as cega, tem as surda, tem as muda e tem as de plástico.

NONA: Como você descobriu que essas pessoas não eram tão perfeitinhas como nós?

DÉCIMA: Um dia passou um homem com muito pão. Um monte comeu... Uns morreu na hora... Outros morreu depois... Eu gritei a noite toda... Muita dor, muita dor, muita dor... Ninguém escutou, ninguém ouviu, ninguém falou... Foi aí que eu entendi que tem muita gente cega, muita gente surda, muita gente muda.

NONA: Praticamente uma epidemia. Mas o que foi que te deram?

DÉCIMA: Acho que foi comida de matá rato.

NONA: Por que fizeram isso com você?

DÉCIMA: Prá cidade ficar limpinha.

NONA: A Prefeitura.

Décima essas pessoas são muito perigosas...

DÉCIMA: Não, só as de plástico. Não fica na frente delas, porque elas te pisa.

NONA: TÁ COMPLETAMENTE SEM ACABAMENTO

DÉCIMA: NÃO TEM VIES LAVE DE JEITO.

Quem é a Décima ?

Nona- Que menina lindinha, que é?

Décima- Ela é a menina lindinha.

Nona- Ela nasceu aonde?

Décima- Abaetetuba

Nona- Longe, muito longe, é quase no fim do mundo ... fica do outro lado de Castanhal, passando por Belém. É Jupijuba, Papuá, Mojú, Abaetetuba, Belém. Vindo de baixo para cima.

Décima- Ela tinha pai

Ela tinha mãe

Ela tinha irmãos

Ela tinha avó

Ela tinha nove anos

Apareceu na casa o homem doutor e uma mulher doutor com nome de santo

Nona- são Pedro, santa Helena, são Benedito, santa Clara

Décima- bela, bela, mais que bela, mas como era o nome dela

Nona- Santa Helena, são Cosme, são Damião, Santa Bárbara guerreira, são Ciprião...

Santa Tereza, santa Nara, santa Vera

Décima- Era. Ai eles a menina pra cuidar dos meninos que moravam no buchão dela a menina lindinha ia estudar, ficou feliz, alegre, contente, maravilhosamente eufórica.

Quanta coisa se perde nesta vida.

Nona- é

Décima- Ela não sabia mais de que tecido era feita a sua carne.

Nona- Do que te defendes?

(pausa)

Nona- Do que te defendes?

Décima- o homem doutor bolinou as parte dela

Dias, meses, ano

A doutora Vera viu

Fez nela o que fez nos gatinho da portaria...

Botou no saco e jogou na rua pra todo mundo pegar

A menina trabalhou um tempão no Ceasa nesse serviço de pega e joga

E agora ela tá aqui

Nona- E depois de tanto, que importa? te cubra de flor menina, te chamo de todos os nomes. Voais comigo sobre continentes e mares

Décima- Mudou de cara e cabelos, mudou de olhos e risos, mudou de casa e de tempo, mas ainda tá comigo.

O caso muito entre Nona e Décima

pegaram

*daí se
vão
e daí
a daí
vão
vão*

A BRINCADEIRA

Os tesouros do Nona

Décima: Nona, tu te lembra do caso da D.Ivete do seu Bacuri, aquela senhora minha amiga, lá da beira de Icoaraci, perfeitinha que nem nós?

Nona: Caso gravíssimo...Depois que o seu Bacuri desencarnou, os filhos se apossam mensalmente de sua pensão.

Décima: Tu já separou o pedaço dela?

Nona: Já, ta aqui...É de origem do mesmo material que eu usei numa emergência para consertar o destino do Dalai Lama em fuga...

Décima: O Dalai tinha buraco?

Nona: Tinha não, tem. Buracos irremediavelmente imensos... Buracos que serão fechados com sua volta ao Tibet.

Décima: Nossa...

Nona: Que tháuma inútil e sem propósito Teeteto. Olha pra ti mesmo e valoriza o Santo Sudário.

Décima: O Santo Sudário!!!!!!!

Nona: Sim, o legítimo, direto da casa de Lázaro.

Décima: E eu vou poder andar normalmente com isso?

Nona: Ignorante, a essência é inodora.

Décima: É muito tecido!

Nona: Olha

Décima: Um mais lindo do que o outro

Nona: Todos são destino certo...

Décima: Este aqui é de quem?

Nona: Pedaço do destino dos Aiatolás na retomada da Pérsia.

Este especificamente é o do Komeini.

Décima: E este aqui?

Nona: Do Xá Reza Pahlevi, exilado na Europa.

E estes são dos bahais fugindo do Irã, tempos depois pelas montanhas geladas do Afeganistão.

Décima: Nossa... este parece muito especial.

Nona: Realmente... 1947. Mahatma Ghandi. Independência do Paquistão.

Décima: O Ghandi não é aquele que já morreu?

Nona: Morreu não, fez a passagem.

Décima: Pois é...Se o Ghandi já fez a passagem pra que guardar o destino dele?

Nona: Ignorantezinha, por causa da Samsara, a Roda da Vida.

Décima: Tudo vai, tudo volta...Igual balanço. Será que tem balanço no Lugar Nenhum?

Nona: Claro que tem.

Décima: Tu conhece o Lugar Nenhum?

Nona: Claro, eu vim de lá.

Décima: Se tu veio de lá, soube vir... Tu sabe voltar.

Nona: Sabes nadar?

Décima: Por que?

Nona: Terás que nadar 482 quilômetros.

Décima: Tu sabes que eu não sei nadar.

(Décima com raiva, Nona mostra um pano grande e branco tentando fazer as pazes)

Décima: Que pano imenso...

Nona: E ele ainda está branquinho.

12

Décima: Tem alguém andando por aí sem esse pedaço?

Nona: Não, este pedaço é o primordial de todos. É a matriz. Daqui surgirão todos os outros. Pedacos que nunca acabam.

Décima: Então tem condição de tu pega um pedaço de raiva e junta mais esse pra mandar pra D.Ivete do seu Bacuri minha amiga lá da beira de Icoaraci perfeitinha quem nós.

Nona: Não. Não construo raiva, não construo amor, não construo sentimentos. Eu teço destinos.

VERDADES E CERTEZAS ABSOLUTAS. PARADIGMA CIENTÍFICO

DÉCIMA: Nona já que tu é tão sabido, onde que fica o lugar nenhum?

NONA: Fica ali ó....

DÉCIMA: Ali?

NONA: É... bem ali.

DÉCIMA: Ali não, ali eu conheço, e ali não é o lugar nenhum.

NONA: Você conhece?

DÉCIMA: Conheço, e muito bem.

NONA: Só que o lugar nenhum é dois passos e meio virando à esuer do ali.

DÉCIMA: Você tem certeza? ~~Tem~~ **TU TEM CERTEZA?**

NONA: ~~Tenho.~~ **TENHO. VEM ME CONSIGO.**

A Chegada da Morta

Morta- (entra procurando) Cadê minha lista?, foi com você que eu deixei? Não... Esse irresponsável sumiu com a minha lista. E agora, como vai ser esse jantar? Como vou me apresentar para o continuo do auxiliar do secretario do assessor de nosso presidente... Emilio Garrastazu Médice. Que constrangimento... quando que no tempo da mamãe era assim? Dona Leopoldina Malcher trazia mamãe em rédeas curtas...O que falta pra essa menina é um corretivo, outro dia se pós ir lá em baixo, no meio de uma patota de mini saia. A culpa é desses transviados que nem os militares estão dando jeito, ate Cassandra Rios já publica. O que era que eu estava procurando? Cadê esse menino? A hora da minha cesta é sagrada. (deita) essas camas baixas de hoje em dia acabam com minha coluna.

(Nona e Décima entram)

Décima- Quem é?

Nona- É velha . Ta morta.

Décima- morta?

Nona- Vamos fazer o funeral.

Décima- Endireita ela, que torta desse jeito não cabe em caixão nenhum. Deixa ela bem retinha.(nona ajeita a morta) parece que ta dormindo.

Nona- É melhor queima-la.

Décima- Todo mundo vai sentir o cheiro e vão achar que agente matou ela.

Nona- Os ritos fúnebres crematórios são obrigatórios.

(Décima e nona rezam. Morta acorda)

Décima:

Por esta minha
 Por Fagueja
 Por Gentileza

Morta - O que esta acontecendo? O que vocês estão fazendo aqui?

Décima - Como fazendo aqui? O que é que tu ta fazendo no meu aqui?

Nona - Acalme-se décima , esta anciã estava sendo apedrejada pelos adolescentes do reduto.

Décima - Os meninos de plástico?

Nona - Não, os moradores da outra praça. Será que ela é perfeitinha como agente?

Décima - É sim, olha ai ela escuta, vê e fala.

Morta - (se dirigindo a décima) A mocinha então chegou?

Décima - Ei velha chegou da onde? Ta doida?

Morta - Vou lavar a tua boca com sabão (décima ri a morta pega a tesoura) vou te dar um corretivo e é agora. E não corre. Agora chama tua patota.

Nona - (assustado) olha décima ela tem uma tesoura! *cuidado. cautela?*

Décima - Calma, é a tesoura.

Nona - se acalme , a senhora esta confusa. Ela não é quem a senhora esta pensando.

Morta - (para o nona) Essa não é a nazinha. (para a décima) Tu não és a filha da comadre Coló ?

Nona - Não, essa é a Décima.

Décima - Ei morta de onde é que tu veio ?

Morta - De lugar nenhum...

(Décima e nona se olham)

Décima - (falando para o nona) Ela sabe onde fica o lugar nenhum. Não sabe velha?

Morta - O lugar nenhum é o meu lugar.

Nona - sabe? e como é lá?

Morta - AH...tem uma mesa imensa, se alongando ate o fim da vista. Todas as pessoas que moram lá, almoçam e jantam juntas. Eu organizo os jantares por lá. Eles não sabem mas só comem o que eu determino.

Aquelas pessoas todas no banquete, comendo em loiças alvas, falando sobre todo o tipo de assunto. Ai os jantares....

Nona - (Em tom de brincadeira) Mas morta disseram-me que no lugar nenhum a ordem é invertida... Comemos escondidos e defecamos em publico.

Morta - Quem foi o comunista que te falou isso? Bobagem...

E O baile , no salão enorme todo tecido de vermelho e dourado, amarelo só o incandescente do lustre , enorme em detalhes de cristais.

A dama da central- Aracy de Almeida- canta e todos dançam, tantos,todos, tontos casais rodopiando , os vestidos balançam leve com o ar.

Do outro lado do salão Alacides sozinho, sozinho sem ninguém, esposa e filhos não participam. Ele me olha...e dançamos valsa sobre o céu plúmbeo, naquele dezembro dourado.

Gilda corre com as crianças por entre os casais.

Décima - A coisa mais incrível do mundo é alguém virar pensamento.

Nona - Como assim?

Décima - É... é quando uma pessoa que você conhece do nada, vira pensamento, vira lembrança, ate virar saudades e quando isso acontece, dói muito. Velha leva a gente pro lugar nenhum.

Morta - Agora, não pode.

16

Nona-(interrompendo) Décima, não esta faltando um pedaço na lindinha? (ensaio do improviso com a lindinha)

Nona- Que beleza de acabamento. Agora sim! (convidando a décima) Exerçamos os três o nosso ofício.

Décima- Agora não posso.

Nona- Por que?

Décima- Porque esta na hora do meu dormir.

(nona e morta se ajeitam para dormir junto com a décima)

Décima- Vai procurar casa. E cuida da velha. Será que eu não tenho direito ao meu individualismo?

(Décima vira sofá) – Cena do Juliano Moreira- homem objeto

Nona- Eu tenho uma saudades do Juliano Moreira.

Morta- Teu pai?

Nona- Não, que pai o que. O Juliano Moreira era a casa onde eu morava. Era a minha casa.

Morta- sua família era muito grande?

Nona- Imensa. Tínhamos hora para tudo; café da manha, merenda, banho, almoço,

merenda, banho, jantar. Mulher de um lado, homens de outro.

Morta- Posso te fazer uma visita?

Nona- eu não moro mais lá.

Morta- Por que?

Nona- Fomos despejados por ordem do governador.

Morta- Ele morava lá também ?

Nona- Não, gente desse nível não entrava.

(Décima acorda mal humorada) –Feminices-

Nona- (Se dirigindo à Décima) O que é que você tem?

Décima – Nada.

Nona- Você esta diferente.

Décima- Não tenho nada.

Morta- Se tu estas entediada vai brincar de elástico .

Nona: Ela está tão acabrunhada.

Morta: Pega três do meus biscoitos, mas pega os de coco, não mexe nos de chocolate, e dá pra ela.

(Décima recusa gestualmente)

Nona: O caso é gravissimo... mas o que é que está acontecendo?

Morta: (se dirigindo ao Nona) `só fastio pelas regras.

Nona: (Interessado se dirigindo a Décima com toda gentileza) Que recordações você tem de sua menarca?

Décima: (Grosseiramente) Tu acha que se eu tivesse menarca eu tava aqui?

Morta: (Se dirigindo e esclarendo a Décima) É o teu primeiro incômodo, teu primeiro bode, ignorante.

Nona: Mulher incauta e de pavio curto. Falta-te autocontrole.

Décima: (Se dirigindo ao Nona) Imagina que do teu pinto jorra, no minimo por três dias seguidos, sangue, sangue, sangue, muito sangue, todo mês, a vida toda, eternamente, sangue, sangue, sangue... Como é que o educadinho do home ia se sentir?

Morta: Quando acaba que não tem mais, dá uma saudade...fica tudo vazio, oco.

18

(O improviso completo)

Nona: A força do peso da gravidade também atinge aos homens.

Décima: Velha, tu teve filho?

Morta- Agora sim seu vestidinho esta alvo, depois que lavei , lavei, lavei muito ate sair a mancha marrom de sorvete.

Eu? Enterrar minha ? Deixa-la embaixo da terra, sozinha, só por que ela morreu? Nunca! Minha filha não fede , filho da puta! O cheiro de podre é dos ratos mortos no porão... não tira ela de mim, ela só ta dormindo.

Décima- então tu teve homem.

Morta- Tu estas indo embora e eu não consigo dizer nada, só esse nó na garganta...

Quero te dizer, tudo aquilo que quero te dizer, exatamente daquele jeitinho que ensaiei.

Mas nada... o que fica entre nos é só este silencio sepulcral das despedidas.

Quero te falar tudo aquilo que queres ouvir em um adeus...Nem a guerra te levou de mim.

Ele ta indo embora...

(Canta a música) Nosso amor que eu não esqueço, e que teve o

seu começo

Numa festa de São João

Morre hoje sem foguete, sem retrato e sem bilhete,

sem luar, sem violão

Perto de você me calo, tudo penso e nada falo

Tenho medo de chorar

Nunca mais quero o seu beijo mas meu último desejo

você não pode negar

Se alguma pessoa amiga pedir que você

lhe diga

Se você me quer ou não, diga que você

me adora

Que você lamenta e chora a nossa separação

Às pessoas que eu detesto, diga sempre que eu não

presto

Que meu lar é o botequim, que eu arruinei sua vida

Que eu não mereço a comida que você pagou pra mim

Morta- Escuta... O trem.

Décima- Que trem velha?

Morta- O da Pedro Álvares Cabral. Esta atrasado.

Décima- Agora pegou... eu é que rodo e essa velha que fica doida. Lá só tem asfalto.

Morta- Doida é (hum)? E te digo mais, amanhã antes da passagem desse trem vamos todos para o lugar nenhum.

Décima – E que horas passa esse trem?

Morta- Amanha, bem cedo.