



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

ANDREH SAMPAIO ANDERSON

(ARAÉLIZ)

**BUBUIOLOGIA:**

Pensando dibubuísmo como estética e metodologia em uma prática teatral

Belém - Pará  
2018

ANDREH SAMPAIO ANDERSON

(ARAÉLIZ)

**BUBUIOLOGIA:**

Pensando dibubuísmo como estética e metodologia em uma prática teatral

Exame de defesa apresentado ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar

Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação em Artes

Belém - Pará  
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- S192b Sampaio Anderson (Araéliz), Andreh  
Bubuiologia : Pensando dibubuismo como estética e metodologia em uma prática teatral / Andreh  
Sampaio Anderson (Araéliz). — 2018  
124 f. : il. color
- Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.  
Orientação: Prof. Dr. Cesário A. Pimentel de Alencar
1. Dibubuismo. 2. Processo de criação. 3. Drama contemporâneo. 4. Ivan Vyrypaev. I. A. Pimentel de Alencar, Cesário, *orient.* II. Título
- 

CDD 792.01



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 nove (29) dias do mês de Junho do ano de dois mil e dezoito (2018), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência do orientador professor doutor Cesário Augusto Pimentel de Alencar 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 Andreh Sampaio Anderson, Intitulada: **BUBUIOLOGIA: Pensando dibubuismo como estética e metodologia em uma prática teatral**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Cesário Augusto Pimentel de Alencar (UFPA- Presidente), Ana Flávia Mendes Sapucahy (UFPA- Membro interno), Ana Karine Jansen de Amorim (UFPA- Membro externo). Dando início aos trabalhos, o professor doutor Cesário Augusto Pimentel de Alencar, passou à palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, 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*

\_\_\_\_\_ A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Cesário Augusto de Alencar 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 pelo mestrando. (CASO O ALUNO NÃO ENTREGUE A VERSÃO FINAL NO PRAZO DE 30 DIAS, CONTADOS DA DATA DA DEFESA, ESTA ATA PERDERÁ A VALIDADE)  
Belém-Pa, 29 de Junho de 2018.

Prof. Dr. CESÁRIO AUGUSTO DE ALENCAR

Prof.ª. Dr.ª. ANA FLÁVIA MENDES SAPUCAHY

Prof.ª. Dr.ª. ANA KARINE JANSEN DE AMORIM

ANDREH SAMPAIO ANDERSON

*Cesário Alencar*

*Ana Flávia Mendes Sapucahy*

*Ana Karine Jansen de Amorim*

*Andreh Sampaio Anderson*

Dedico esse memorial ao leitor, que, podendo ler alguma grande obra da literatura, prefere depositar sua fé em um pesquisador que depende da verificação ortográfica automática para escrever seus textos.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao contribuinte, que mesmo atacado por tantas crises, financiou minha pesquisa climatizada enquanto penava sob o nosso sol tropical.

Ao Governo do Brasil, que sob ameaça de sequestro, latrocínio e outras violências, toma dinheiro desse contribuinte.

Ao Ministério da Educação, cria do Governo do Brasil, nutrido pelos espólios desse saque barbárico.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, que toma um pedaço de tais espólios, os transforma em bolsas de estudo e então as entrega para que pessoas como eu possam ter uma vida sossegada.

*“É melhor ler do que estudar.”*

*(Ziraldo)*

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal a análise do processo de pesquisa que gerou o espetáculo “Ó”, baseado no texto dramático *Oxigênio (Кислород)*, de Ivan Vyrypaev (1974 -), e no filme homônimo. Durante o processo, o conceito amazônica de dibubuísmo, cunhado por João de Jesus Paes Loureiro, é expandido, modificado e utilizado como metodologia teatral e pilar estético, permeando decisões dramáticas, trajetórias de atuação, escolhas sonoplásticas, decisões de iluminação e todo o tom da direção cênica. Atravessadas por tal dibubuísmo, rotinas de ensaios, desafios de produção, estratégias de encenação e opções estéticas são descritas e expostas como ferramentas para entender, não apenas a obra russa, mas como o próprio conceito de dibubuísmo poderia vir a ser explorado para além da cena, como metodologia de pesquisa acadêmica. Ambiciona-se aqui entender suas qualidades, respeitando todas as especificidades inerentes à bubuia, suas virtudes e seus defeitos, procurando imaginar situações onde um artista-pesquisador seria melhor servido por uma abordagem dibubuísta.

Palavras-chave: Ivan Vyrypaev. Processo de criação. Drama contemporâneo. Dibubuísmo.



## ABSTRACT

This work has, as its main goal, the analysis of the research process that generated the play “Ó”, based on the drama *Oxygen* (*Кислород*), from Ivan Vyrypaev (1974 -) and on the homonymous film. Through the process, the Amazonian concept of dibubuism, crafted by João de Jesus Paes Loureiro, is expanded, modified and used as theatre methodology and aesthetical pillar, permeating dramaturgical decisions, acting routes, soundtrack choices, stage lighting decisions and all the tonus of the play’s directing. Crossed by such dibubuism, rehearsals routines, production challenges, staging strategies and aesthetical options are described and exposed as tools for the understanding, not only of the Russian drama, but also as how the concept of dibubuism could be used beyond the scene, as an academical research methodology. It is ambitioned that its qualities might be understood, respecting all the specificities inherent to the bubuia, considering its virtues as well as its flaws, trying to imagine a situation where the researcher-artist could be better served by a dibubuist approach.

Keywords: Ivan Vyrypaev. Creation process. Contemporary drama. Dibubuism.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>PRIMEIRO ATO: EXPOSIÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>SEGUNDO ATO: AÇÃO ASCENDENTE</b> .....	<b>21</b>
<b>3</b>	<b>TERCEIRO ATO: CLÍMAX</b> .....	<b>34</b>
<b>4</b>	<b>QUARTO ATO: AÇÃO DESCENDENTE</b> .....	<b>48</b>
<b>5</b>	<b>QUINTO ATO: DESFECHO</b> .....	<b>61</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>66</b>
	<b>APÊNDICE A - DRAMATURGIA FINAL PARA ENCENAÇÃO DE “Ó”</b> .....	<b>69</b>
	<b>APÊNDICE B - PROTÓTIPO DE CARTAZ</b> .....	<b>86</b>
	<b>APÊNDICE C - CARTAZ FINAL DA PRIMEIRA TEMPORADA</b> .....	<b>87</b>
	<b>APÊNDICE D - PANFLETO E CARTAZ ALTERNATIVO</b> .....	<b>88</b>
	<b>APÊNDICE E – Ò</b> .....	<b>89</b>
	<b>APÊNDICE F – CRONOGRAMA INICIAL</b> .....	<b>90</b>
	<b>APÊNDICE G – PROTÓTIPO DE MAPA DE LUZ</b> .....	<b>91</b>
	<b>APÊNDICE H – CARTAZ DESCARTADO</b> .....	<b>92</b>
	<b>APÊNDICE I – FLYER</b> .....	<b>93</b>
	<b>APÊNDICE J – NOTAS DE DESESPERO</b> .....	<b>94</b>
	<b>ANEXO A – DRAMATURGIA UTILIZADA PELA “COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO”, TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO DE MARCIO ABREU</b> .....	<b>96</b>
	<b>ANEXO B – TRADUÇÃO DE YANA ROSS DAS FALAS DO FILME “КИСЛОРОД”</b> .....	<b>114</b>

## 1 PRIMEIRO ATO: EXPOSIÇÃO

Nasci em Belém<sup>1</sup>, mas não sou belenense, tampouco paraense. Desde que me recordo de recordar, tal senso de pertencimento nunca foi instaurado em mim, talvez por ter levado uma vida nômade durante meus anos formativos, talvez pelos paraenses legítimos<sup>2</sup> sempre me olharem como um forasteiro durante primeiros encontros, ou quem sabe simplesmente por ter em mim um impulso de dromomania tão forte que profibe tais laços.

Então, quando, pela primeira vez, literalmente na minha primeira aula dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, eu ouvi o Professor Doutor João de Jesus Paes Loureiro (1939-)<sup>3</sup> falar sobre bubuia, o conceito de *dibubuismo* e o que estava por trás dele, nada mais natural que brotasse em mim o mais honesto e puro espanto.

Ele assim o define, especificando diferenciações relativas ao estigma e ao lugar comum, voltadas a desabonar, se não a postular com negligência, porque sem conhecimento da alteridade, um adjetivo inerente à cultura regional manifesto no labor criativo a devanear pelos trabalhos do espírito<sup>4</sup>:

Uma das atitudes do homem ribeirinho da Amazônia que inundam a bacia semântica de seu imaginário é o que denomino de dibubuismo. O dibubuismo é o modo fenomenológico transacional entre o homem e a natureza que permite o usufruto dela por ele, enriquecendo a cultura enquanto a cultura o enriquece. Consiste no aproveitamento das circunstâncias do meio ambiente em benefício do descanso do corpo, enquanto a imaginação trabalha em suas oficinas do imaginário. Não se trata de busca do ócio criativo, como se tem defendido como benéfico ao gesto criador. Nem de preguiça, como tem sido o estigma cravado com sua lâmina aguda no comportamento do homem rural-ribeirinho da Amazônia. Trata-se de uma forma de atitude produtiva e formadora assumida estrategicamente pelo homem da terra, conceitualmente aplicável ao mundo extralocal, de relação funcional entre o homem e a natureza como realidade exterior, em benefício da liberação do corpo de seu esforço físico, disponibilizando o espírito para os trabalhos prazerosos do devaneio. Quando o corpo descansa, o espírito trabalha. Fusão dialética e ultrapassadora e sem maniqueísmo da alegórica fábula da cigarra e a formiga. Porque não se trata de um devaneio gratuito em oposição ao trabalho, mas dos acréscimos de construções do imaginário, de complexa elaboração e constituidor de um dos relevantes fatores de configuração do que entendo por amazônico do imaginário cultural na Amazônia. (LOUREIRO, 2014 p. 37)

---

<sup>1</sup> Santa Maria de Belém do Pará, Cidade das Mangueiras; não confundi-la com algumas das outras seis beléns brasileiras.

<sup>2</sup> Aqueles nascidos e criados no estado durante os anos formativos.

<sup>3</sup> Nascido em Abaetetuba (PA), é professor e poeta, autor da tese de doutoramento *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*, defendida na Sorbonne, em Paris, em dezembro de 1994.

<sup>4</sup> Entendendo por espírito tudo aquilo que é imaterial do ser humano.

É sem embaraços que eu admito que, com o estigma mencionado cravei a informação que estava recebendo durante aquela aula – sem embaraços e sem culpa. Nunca vi opiniões como sendo partes de mim, mas coisas que carrego com total desapego<sup>5</sup>, sempre pronto para descartá-las quando encontro algo que melhor me sirva ou mais elegantemente explique o mundo onde estou inserido. Então, quando a primeira opinião que formei era coberta pela aura de ridículo, não me apressei em mudá-la – mantenha os olhos abertos e a vida encarregar-se-á de apontar teus erros!

A figura que é evocada pelo professor Paes Loureiro, do caboclo descendo o rio de bubuia, com sua canoa amarrada em um marapatá ou periantã<sup>6</sup>, deixando de remar para simplesmente deixar-se levar pela correnteza, era simplesmente a antítese da visão de mundo que eu carregava, e que carregava a mim.

Na minha cabeça, uma situação favorável como a da correnteza estar alinhada com o destino do navegante jamais seria motivo para abdicação ou redução do trabalho, qual uma desculpa para reduzir o remar, tratando-se, em verdade, apenas de recurso natural a ser explorado para que o objetivo – chegar a algum lugar – fosse atingido mais celeremente.

Não havia espaço para a bubuia dentro do que acreditava ser o meu processo criativo naquele momento, isso porque não havia espaço para qualquer *dibubuísmo* dentro de uma pessoa que não enxergava em tal rio algo além de uma trilha para ser percorrida ou obstáculo a ser transposto.

Pensando nas minhas afinidades pessoais, elas não se encontravam na água, estando tão distantes da alma do rio que sequer estavam alinhadas com a terra que o rodeava e suportava. Eram puramente entrelaçadas com o ar, que, alimentando o fogo, formava com ele uma simbiose cujo magnetismo me atraía para algum lugar bem longe daquele cenário impossivelmente idílico.

Se fosse para pensar em um percurso, que o que interessasse fosse chegar de um ponto até o outro o mais rápido possível, não em uma canoa cavada a fogo num tronco de uma árvore

---

<sup>5</sup> Desapego no referente ao emocional, claramente existe algum apego ou eu nem as carregaria por aí, mas tal apego se dá pela utilidade da ideia e não qualquer outra característica como senioridade ou comodidade.

<sup>6</sup> Como explica Loureiro, marapatás e periantãs seriam pequenas ilhas de terra caída das margens dos rios que seguem flutuantes boiando na correnteza. (LOUREIRO, 2014)

amazônida, de maneira alguma em uma igarité<sup>7</sup> com seus remos, o idealizado seria um caça Lockheed SR-7<sup>8</sup>, atravessando o mundo em uma velocidade três vezes superior à do próprio som<sup>9</sup>, alimentado por combustível especializado para um caça como ele, fruto de pesquisas e esforços coletivos de todo um mundo.

Para que uma igarité existisse<sup>10</sup>, bastaram os Tupinambás<sup>11</sup> e suas próprias terras, que com ferramentas feitas com recursos próximos e tecnologia inventada pelos seus pares, transformaram árvore em embarcação.

Para que um Lockheed SR-7 existisse, foram necessários milênios de cooperação global, para que conhecimentos pioneiros da África, Europa e Ásia pudessem ser trocados e dar início ao que conhecemos por ciência hoje, para então, séculos depois, após os sonhos de inventores diversos<sup>12</sup>, termos balões de ar quente, depois dirigíveis, até finalmente um modelo funcional de avião conseguir atravessar os ares.

Evitando o desdobramento por todos futuros avanços tecnológicos que preencherão o abismo entre esses primeiros aviões e um caça moderno, ainda temos que pensar no próprio extrativismo de diversos recursos naturais e complexos processos de manufatura de ferramentas, máquinas, componentes elétricos, componentes eletrônicos, combustíveis, dentre outros itens indispensáveis para que o avião corte os ares – extrativismo e processos impossíveis de se completarem sem a utilização de recursos e mão de obra espalhada por uma área imensa, assim como uma logística capaz de conectar tudo isso.

Estando em uma situação em que era incapaz de achar qualquer valor no conceito, permaneci sem pensar ativamente nele por algum tempo, prosseguindo então com o percurso de mestrado, descobrindo-me soterrado durante a experiência.

---

<sup>7</sup> Para Antonio Houaiss, igarité significa “embarcação cargueira com capacidade até 2 t, a remo, sirga [“cabo para reboque de navios; corda que serve para puxar embarcações junto da margem de rios, freq. utilizando-se a força de cavalos”] ou motor”, tendo sua etimologia derivada da língua indígena “tupi *ĩare'te* 'espécie de canoa grande e resistente' (< *ĩ'ara* 'canoa' + *e'te* 'verdadeiro') (HOUAISS, 2009).

<sup>8</sup> O SR-7 foi um caça de reconhecimento estadunidense, e até hoje detém recordes de velocidade na sua categoria, todos registrados na Fédération Aéronautique Internationale. (FAI, 2007).

<sup>9</sup> Assumindo aqui uma velocidade sonora de 340 m/s, implicando que o avião ultrapassa 3672 km/h.

<sup>10</sup> O trabalho de Antônio Jorge Pantoja Gualberto, articulando outros diversos pesquisadores, nos dá uma ideia de como tais embarcações eram feitas, utilizando fogo como principal ferramenta. (GUALBERTO, 2012).

<sup>11</sup> De acordo com Eduardo Bueno, Tupinambás eram o povo indígena brasileiro, que habitavam o litoral do Pará, dentre outras regiões. Podem ser encontrados hoje principalmente no estado da Bahia.

<sup>12</sup> Desde contribuições como o mito de Dédalo e Ícaro, que contribuíram para o imaginário, até plantas da Máquina Voadora de Leonardo da Vinci.

Com uma formação formal limitada às artes cênicas<sup>13</sup>, dando meus primeiros passos como pesquisador, me vi de encontro com todo tipo de novidade que se é de esperar em um programa com tantas propostas interdisciplinares, encontrando-me em uma situação onde abandonava opiniões quase tão rápido quanto as adquiria – e, com elas, iam embora também os mais diversos objetos de pesquisa. Descartava-os tão logo descobrisse algo na pesquisa que me satisfizesse, feliz em deixar para outro dia a continuação daquela jornada em prol de iniciar nova investigação.

O que estava por trás dos requisitos do mestrado era o interessante, ou seja, o que eu poderia criar dentro daquilo com o que me era oferecido era o que me incentivava, mas algo espontâneo, não diretamente ligado com o meu objeto de pesquisa, como era aconselhado pelos docentes. Se, pelo bem das práxis, eu tivesse que fazer de conta que sabia o que estava pesquisando e que tinha em mente um horizonte específico e muito bem delimitado, que assim fosse<sup>14</sup>.

Pegar o que para mim era novo em cada etapa, experimentar, com aqueles conceitos, o que deles brotava, testar suas fronteiras, priorizar o encontro presencial e o debate como forma de obter conhecimento puro<sup>15</sup>, deixando sua aplicabilidade e possíveis ganhos para a minha pesquisa maior<sup>16</sup> de lado.

O valioso era se enxergar pelos olhos do público: colegas e professores. Ao mesmo tempo, eu passava a enxergar o objeto de pesquisa se revelando naturalmente com o avançar do tempo, não era preciso abdicar do que era interessante naquele momento para acelerar o meu encontro com ele. Ou seja, sem perceber, já havia abraçado o *dibubuísmo* como a minha metodologia de pesquisa.

Mas o que seria tomar a bubuia como método para uma pesquisa, do que trataria uma metodologia *dibubuísta*? Intuo ser mais fácil alcançar essa resposta ao primeiro esclarecer o que ela não é:

Atitude de imobilismo conformado não pode ser, tanto que há o deslocamento de um para outro espaço. Não é, apenas, um deixar-se levar pela correnteza do rio porque o caboclo foi quem tomou essa decisão e pode renunciar a ela no momento que deseje.

---

<sup>13</sup> Mais especificamente, um bacharelado em artes cênicas com habilitação em teatro.

<sup>14</sup> Não defendo ou acuso tal prática. Mas esse é um memorial do que aconteceu, então se faz mister estar sempre atento para que as memórias mantenham o maior nível possível de fidelidade em relação aos ocorridos.

<sup>15</sup> Em contrapartida com conhecimento aplicado a uma pesquisa.

<sup>16</sup> Entendo por pesquisa maior, no mundo do mestrado, aquela diretamente ligada com a dissertação de conclusão.

Há, nesse *dibubuismo*, uma integração funcional com o fluir das águas do rio, quando o caboclo se faz parte do dinamismo de seu movimento. Mas ele não está nadando ou remando ou interferindo no ritmo desse devenir. Trata-se de uma espécie de repouso no movimento. Imobilidade móvel e sem imobilismo. Esse gesto revela preguiça? Creio que não. Denota sabedoria? Creio que sim. Por que gastar energias físicas quando não é necessário e se pode deixar que apenas o espírito, a imaginação, o devaneio trabalhem? (LOUREIRO, 2008 p. 130)

De fato, não vejo como *dibubuismo* pode se tratar de alguma forma de preguiça, como eu confesso que originalmente tinha pensado. Vejamos: no dicionário, define-se preguiça por “aversão ao trabalho”; “morosidade”; “negligência”; “moleza”; “indolência”; “vadiagem”; “nome comum de todos os mamíferos xenartros da família dos bradipodídeos” (BUENO, 1996 p. 524).

Ora, não estamos falando de deixar de fazer alguma coisa para que nenhuma outra tome o seu lugar. Estamos, pelo contrário, optando por aproveitar condições agradáveis para agir duplamente, extrair daquela situação singular algo que não seria possível se continuássemos remando.

Portanto, no lugar de uma aversão ao trabalho, temos uma busca pelo preenchimento, o que naturalmente gera ainda mais trabalho, quando o corpo é ocupado pela imobilidade móvel enquanto o espírito dedica-se às atividades produtivas. Laborar em função do prazer, seja para ser fruído individualmente, ou compartilhado em algum outro momento, não deixa de ser trabalho<sup>17</sup>, como poderá atestar qualquer profissional do entretenimento ou pessoa que tenha um passatempo dedicado.

Afirmar morosidade seria confundir causa e efeito. Ao deixar de lado a ideia de que a única coisa que está em jogo é um resultado singular e unificante, observamos que a lentidão é inexistente.

Por outro lado, o que temos é um deslocamento acelerado, cuja velocidade pode ser entendida pela soma da agilidade com que o corpo *bubua* pelo rio e da ligeirice com que se impulsionam as ideias dentro da mente engajada nesse devenir.

---

<sup>17</sup> Na Física, para que uma força realize trabalho, é necessário apenas que haja deslocamento e que haja força ou componente de força na direção desse deslocamento. Entre o deslocamento de todos componentes envolvidos no pensamento mais devaneio e as forças eletromagnéticas, podemos ao menos assim legitimar a laboração regida pelo prazer.

Quem é o sujeito da tal negligência? Talvez, se seguirmos uma mentalidade medonha que defenda que a existência do caboclo no nosso exemplo só se possa justificar única e exclusivamente pela relação com algum outro agente, tendo sua atividade legitimada somente ao finalizar o que é esperado dele ao servir a terceiros, o dito agente realmente sofra alguma negligência, sendo dela objeto.

Mas, no momento em que o consideramos como um indivíduo pleno<sup>18</sup>, que serve primeiro a si, para só então criar condições de servir aos outros; e no instante em que entendemos que a construção do imaginário faz parte das atividades que ele prioriza, concluimos que negligência seria furtar-se de tal momento de bubaia, descurando-se de seus deveres para com o seu chefe (que nessa lógica é o próprio caboclo) ao produzir apenas parte do que foi combinado por ele.

Se produzir apenas para o espírito, ignorando a matéria, é uma negligência que eventualmente leva à morte, seja pela fome ou doença precoce; produzir tendo em vista apenas o materialismo também precisa ser uma negligência, carregando consigo suas próprias mazelas e fatalidades com características específicas.

Uma integração funcional com o rio precisaria envolver, tomando para si características dele, como fluidez e flexibilidade. Isso não é o mesmo que moleza, um corpo mole não se achata, essencialmente não podendo ser um corpo fluido ou flexível. Essa imobilidade móvel que carrega em si potencialidades de um dinamismo de movimento, portanto, trata-se de algo naturalmente incompatível com qualquer noção de moleza.

Se o *dibubuismo* se dá justamente em função da sensibilidade, para que se inicie uma jornada nos mundos do sensível, fica claro que não há espaço nele para qualquer forma de indolência. Antítese disso, o que ele evoca é uma vigorosa diligência na busca de assuntos que tangem o espírito.

Já a vadiagem, essa só é encontrada na falta de ocupação, no deslocar-se sem destino. Loureiro nos deixa claro que não há ócio e o nosso caboclo do exemplo sabe muito bem onde desembocam as águas do rio. Então, como seria possível haver algum tipo de vadiagem quando

---

<sup>18</sup> Um indivíduo pleno, aqui, seria um que não precisa de outros indivíduos para alcançar sua completude.



o trajeto e o destino que estão sendo trilhados são previamente conhecidos e há plena atividade durante a empreitada?

A meu ver, das preguiças apresentadas pelo dicionário, apenas os mamíferos xenartros da família dos bradipodídeos<sup>19</sup>, símbolos e mascotes do deboísmo<sup>20</sup>, possuem algum tipo de compatibilidade com o *dibubuísmo*, já que alguns deles contêm inata afinidade com a Amazônia e todos espécimes priorizam a economia de energia física como modo de vida e estratégia de sobrevivência.

Tampouco estamos falando de procrastinação, procrastinar necessariamente implica em que algo será adiado em função de alguma outra coisa. Não é o que ocorre no caso do *dibubuísmo*, onde nós temos ação dentro do constante movimento do caboclo que segue fisicamente pelo rio ao mesmo tempo em que alguma outra ação do espírito também está sendo efetuada.

Nem os assuntos do espírito nem as questões físicas vividas estão sendo deixadas para algum outro momento, o que talvez possa ser observada é a diminuição no ritmo dessas duas atividades, e mesmo que haja uma redução na intensidade<sup>21</sup> com que elas são executadas, ainda não temos algo que possa ser configurado como interrupção durante o duplo-agir. São fazeres concomitantes, não intervalares.

Talvez o *dibubuísmo* seja uma sabedoria ligada à falta, podemos indagar se nosso caboclo em tal exemplo teria devaneios se tivesse ao seu alcance algum meio de transporte mais rápido. Mas então, ainda antes dessa indagação, é necessário perguntar se o devaneio que ocorre nessa canoa que bubuia em tal rio poderia ocorrer em qualquer outro lugar do mundo ou se nós estamos tratando de um espaço realmente diferenciado, com propriedades únicas e recursos singulares.

Porque se existe algum outro local em que seja possível experimentar atividade semelhante, onde esse espírito labore enquanto o corpo descansa, e se lá alcançamos devaneios

---

<sup>19</sup> Além de serem conhecidos como preguiças e bichos-preguiças, também são popularmente identificados como aís, aígues e cabeludas.

<sup>20</sup> Neologismo sobre um dogma recente que trata de como se portar nas redes sociais, como visto em “Conheça o ‘deboísmo’, a nova filosofia ‘de boas’ da internet.” (MATSUURA, 2015)

<sup>21</sup> Falo aqui de uma intensidade quando comparada a uma possível predominância dos assuntos do espírito sobre os assuntos físicos, ou vice-versa, supremacia essa passível de atingir o exagero, o extremo, caso alguma das atividades fosse executada com exclusividade.

com resultados equivalentes aos que teria seguindo o *dibubuismo* como nos é apresentado pelo professor Paes Loureiro, talvez seja melhor procurar meios de instalar um motor na canoa para fruir desse estado de bubuia em localização quiçá mais interessante ou detentora de melhor companhia<sup>22</sup>.

Ainda assim, se apenas nas primeiras condições seu devenir consegue alcançar localizações únicas e lhe presentear com contemplações impossíveis mediante outras circunstâncias, Loureiro acerta, e estamos tratando de uma tecnologia da mais alta sabedoria e que está bem distante de qualquer obsolescência, porque um saber ou uma visão de mundo só tornam-se de fato ultrapassados quando tudo neles já foi trocado por algo que exerce a mesma função de forma superior - enquanto isso não ocorre de forma plena, obsolescências não podem ser afirmados, mesmo com prudência.

Tentemos então, positivamente, esboçar o que seria uma metodologia *dibubuista*. Continuando com o mesmo exemplo, pensemos nos seus elementos: temos o caboclo, a canoa, o rio, algo onde a canoa é amarrada, a presença física do caboclo na canoa, o seu cérebro junto com o espírito trabalhando em uma jornada rumo a algum lugar que não é o destino do corpo, e esse destino corpóreo.

O caboclo é aquele envolvido no processo e por quem tudo ocorrerá, podendo ser pensado como o pesquisador dentro de uma metodologia *dibubuista*. É ele quem quer descer o rio, e temos um ponto importante aqui, porque o *dibubuismo*, na sua concepção, não pode ser aplicado como metodologia em todos os casos.

É preciso que existam certas condições para sua aplicação e talvez a mais importante delas seja a presença de algum fluxo favorável entre o ponto de chegada e o ponto de partida, que seja constante e potente o suficiente para propeler o caboclo, sua canoa e tudo que aos dois está anexado.

A canoa é o instrumento utilizado para apoiar todas as ações, como o bubuiar pelo rio e permitir tanto a viagem corpórea como a espiritual, podendo ser pensada como a própria pesquisa, se seguirmos a metáfora.

---

<sup>22</sup> Nem que tal companhia continue sendo apenas do caboclo, subtraído dos carapanãs e outros elementos potencialmente nocivos da fauna amazônica.

O rio atua como estrada, determinando o trajeto a ser percorrido, mas não apenas estrada, servindo também como meio de propulsão para a canoa. Muitos parecem ser os fatores capazes de cumprir essas duas funções; no meu caso, o próprio currículo e exigências do mestrado exerceram tal papel, desenhando uma rota com seu cronograma e atividades obrigatórias ao mesmo tempo que impulsionavam a pesquisa com elementos oriundos desse todo.

Aquilo onde se amarra a canoa provê certo nível de estabilidade e propulsão para o veículo, sendo também propelido pelo rio. O que pode cumprir tal papel dentro da metodologia? Provavelmente algum autor, artista, professor, grupo de colegas, dependerá muito do caboclo e da sua canoa. Voltando a olhar para a minha trajetória de pesquisa, amarrei minha canoa em nada mais que a fé na minha capacidade de lidar com as intempéries conforme elas fossem se apresentando<sup>23</sup>.

É importante esclarecer que, embora o corpo do caboclo possa parecer imóvel sentado na canoa enquanto ela bubuia, essa é uma impressão superficial, pois todo tipo de atividade física ainda é executada para mantê-lo naquela posição, com literalmente centenas de músculos trabalhando ativamente para preservar o equilíbrio, enquanto a canoa, afetada pela correnteza que tudo conduz, desestabiliza seu corpo. De maneira semelhante, as exigências da academia e particularidades da canoa demandavam uma alíquota de suor para que minha postura fosse mantida.

O cérebro labuta em função do espírito, aquilo que não é palpável, que não faz parte do material. Similarmente, seguindo essa metodologia o pesquisador almeja construir naquele espaço o que está além da rotina, seja através de outros tipos de pesquisas ou as mais diversas atividades. Algo que não se dá em benefício de acelerar sua pesquisa, mas edificar-se, indiretamente tornando sua perquirição mais potente à medida que ele mesmo torna-se mais robusto após exercitar-se em outros campos, desenvolvendo músculos e pontos de vista até então atrofiados.

Tendo pensado sobre os outros itens, chegamos ao destino, para o fim de realizar alguma tarefa. Tanto o local alvo quanto o afazer já são sabidos no começo do processo, e o caboclo

---

<sup>23</sup> Algo que não recomendaria. É preciso um tipo especial de hipermetropia para que algo assim tenha alguma chance de funcionar e ainda se corre o risco de que a dita fé se choque com algum obstáculo e seja colocada à prova – podendo emborcar a canoa com seu passageiro, possivelmente afogando-o.

segue com aquilo que foi acrescido pelo espírito. Assim, ao chegar ao meu destino, seja qual seja a dissertação, posso executá-la com um olhar diferenciado: viajei mais<sup>24</sup>.

Por fim, é preciso entender que o *dibubuismo* com o qual pretendo trabalhar parte daquele cunhado por Paes Loureiro, mas possui suas divergências. Heráclito já dizia<sup>25</sup> que ninguém entra em um mesmo rio uma segunda vez, então nada mais natural que modificações ocorram ao me apropriar do conceito inicial e tentar sua expansão.

A natureza ocupa papel importantíssimo no conceito dele, já eu a utilizo puramente como metáfora. Nada mais coerente, já que a natureza amazônica bruta<sup>26</sup> é elemento importante em boa parte da obra<sup>27</sup> de Loureiro, preenchendo muito da sua poesia assim como exercendo certo protagonismo em seu trabalho acadêmico.

Eu, entretanto, já não tenho a mesma relação, seja com a natureza bruta, seja com a cultura amazônica. Sou, e bem sei que sou, fruto do tempo onde estou, e embora minha geração compartilhe essa terra com a geração de Loureiro, acredito haver um abismo que separa o que é essencial para um do que o é para outro.

Sabendo disso, uma bateria de perguntas pode se formar na mente do leitor: Como é possível a relação de um não-ribeirinho com a bubuia, uma vivência tão intimamente ligada ao mundo dos ribeirinhos? Quais tipos de imaginário serão criados? Como se darão os devaneios na mente do forasteiro?

Para responder tais perguntas, lembro, que apesar de eu mesmo ser do século XX, essa é uma pesquisa do século XXI, onde passei a maior parte da minha vida. Meu objetivo é sim entender o *dibubuismo* de Loureiro, mas no intuito de então tentar torna-lo algo precioso para mim e minha vivência artística.

O que eu tenho é uma lealdade para com o conceito dele e o que com ele foi aprendido, uma franqueza e sinceridade na busca de respostas e entendimentos de mundo, um princípio norteador para ser seguido enquanto tento avançar o alcance daquele que agora é o meu

---

<sup>24</sup> O que não significa que viajei melhor. É difícil defender, objetivamente, que um passeio onde você passou oito horas em um bairro desconhecido é melhor do que o que poderia ter tido se passasse oito horas deambulando por todo resto da cidade ao seu redor.

<sup>25</sup> KAHN, Charles. **The Art and Thought of Heraclitus: Fragments with Translation and Commentary**. Londres: Cambridge University Press, 1979.

<sup>26</sup> Por natureza bruta quero dizer aquela que teve pouca ou nenhuma alteração através da atividade humana.

<sup>27</sup> Como pode ser observado em seu Currículo Lattes.

conceito. Já a fidelidade, algum compromisso com mantê-lo puro, ou uma busca por manter o conceito dilatado semelhante ao que lhe gerou, isso jamais assumi ou assumirei. Se além de leal acabei por também ser fiel, isso foi pura obra do acaso.

Estando aqui, o imaginário que intenciono criar é um imaginário da dualidade, que engloba com força questões amazônidas, mas questões urbanas<sup>28</sup>, ao mesmo tempo que caça ideias que extrapolam as fronteiras do local. Porque se tal imaginário engloba questões amazônidas, o faz com força apenas pelo aqui onde me encontro ser território amazônida, estivesse eu em algum outro lugar do mundo, tais questões certamente perderiam muito da sua força.

Como era de se esperar, meus devaneios são também urbanos, me levando para urbanidades impossíveis, isso é, rearranjos quiméricos das ligações humanas, com suas próprias encantarias e todo um folclore latente.

Entendamos, finalmente, que o *dibubuísmo* sobre o qual falaremos carrega o potencial de tornar-se algo bem distinto do conceito homônimo que o precede. Se não se entra em um mesmo rio uma segunda vez, não se bubuia sobre um mesmo rio uma segunda vez, tampouco sendo possível falar sobre um mesmo *dibubuísmo* duas vezes.

---

<sup>28</sup> Urbano, não porque necessariamente acontece na cidade, mas dela parte, mesmo quando voltado para ambientes e situações totalmente desprovidos de urbanidade.

*“Não é triste mudar de ideias, triste é não ter ideias para mudar.”*

*(Barão de Itararé)*

## 2 SEGUNDO ATO: AÇÃO ASCENDENTE

Eram quatro de setembro de dois mil e dezessete e a última apresentação de um espetáculo dirigido<sup>29</sup> por mim havia sido no dia três de abril de dois mil e treze, somando mil seiscentos e dezesseis dias sem atuar como diretor teatral.

Ou melhor, mil seiscentos e dezesseis dias sem atuar com sucesso<sup>30</sup> como diretor teatral, porque tentativas de dirigir processos criativos foram feitas em mais de uma ocasião e múltiplas vezes meus esforços foram frustrados. A situação já chegava a uma etapa tão ridícula que me sabotava antes mesmo de começar algo, inventando dificuldades puramente quiméricas ou bolando propostas absolutamente inviáveis.

O que dizer de um artista assim? Quanto tempo você pode ficar sem exercer um ofício até que não possa mais clamar estar habilitado para exercê-lo? O quão patético é não ter dirigido uma única cena qualquer, depois de não apenas ter entrado em um mestrado de artes, mas já ter passado mais de um ano dentro dele?

Para adicionar insulto à injúria, foi justamente na linha de poéticas e processos de atuação em artes que entrei<sup>31</sup>, justamente na linha onde deveriam estar aqueles que poetizam e iniciam processos artísticos. Me vendo nessa situação, entendi estar aquém de um artista praticante: não estávamos mais falando de um artesão do sensível, mas de qualquer coisa que não deu muito certo. Seria possível modificar a conjuntura, encontrando uma função que eu ainda pudesse exercer de forma satisfatória?

Perguntas como essas me perseguiram, conclusões semelhantes vinham até a mim e me caçavam como tubarões buscam sangue. O incômodo pelo tempo parado não iniciara naquele momento, em verdade, soava cada vez mais forte desde que iniciara o estágio docente em maio

---

<sup>29</sup> Montei “Eu gosto de girafas, você de hipopótamos”, drama de minha autoria, com colegas do curso, de forma totalmente independente. Mais informações podem ser encontradas no meu próprio TCC. (ARAEIZ)

<sup>30</sup> Por sucesso aqui falo de terminar a maratona com dignidade, não importando a posição. As vezes fazer já é vencer.

<sup>31</sup> Cujas propostas são abraçar estudos prático-reflexivos relativos à produção e atuação artística, considerando-se a diversidade de expressões, linguagens, performances, espetacularidades, metodologias, suportes e tecnologias. Além dela, meu programa de pós-graduação conta com uma linha de Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes e outra que lida com História, Crítica e Educação em artes.

daquele ano<sup>32</sup>. Todavia, as vésperas da finalização do estágio acabaram por pressurizar o desassossego, condensando-o em ódio.

Como parte da proposta disciplinar, alunos tinham que reunir-se em grupos, selecionar algum trecho entre textos dramáticos previamente selecionados e então interpretá-los. Se por um lado auxiliar os discentes nas suas montagens e nas questões que delas surgiam satisfazia minha vontade de dirigir atores, por outro, as restrições naturais de sala de aula<sup>33</sup> eventualmente elevaram tal vontade ao nível de necessidade.

Deste modo, munido de ódio contra mim mesmo e da certeza que eu não passaria mais um único momento deixando por reparar essa minha falha de caráter<sup>34</sup>, decidi começar minha chamada por atores. Eu desconhecia totalmente o que iria montar, com quantos atores iria encenar ou sequer tinha alguma noção de como viabilizaria toda montagem, mas sabia que ainda naquele ano teria um espetáculo pronto para estreia.

Na noite seguinte, durante a finalização da disciplina, informei os alunos que estava procurando atores para montagem profissional e que todos estavam convidados para inscrever-se. Ressaltei que por profissional queria dizer que haveria pagamento<sup>35</sup>, ainda que modesto, em moeda corrente, não em itens alimentícios, bebidas ou algum outro tipo de escambo tão comum no teatro.

Foi a primeira vez que tentei tal estratégia, em todas minhas experiências anteriores coloquei retornos financeiros como algo a ser buscado, mas sem garantias prévias, simplesmente a promessa de divisão de eventuais ganhos materiais entre o grupo. De tal maneira, efetivamente colocava todos no mesmo patamar, onde cada um virava um empreendedor dentro da trupe, investindo tempo por nada mais além da promessa de que a bonança chegaria.

---

<sup>32</sup> Tive a honra de partilhar a docência da disciplina de Práticas Corporais com o Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar.

<sup>33</sup> Falo aqui da necessidade de deixar alunos procurarem soluções e sempre tentar oferecer conselhos abertos, ainda mais tratando-se de uma disciplina que priorizava o corpo e percepção. Estava lá em benefício do aprendizado deles, não da minha satisfação pessoal.

<sup>34</sup> Porque não há outro termo para definir alguém que sabe o que quer, possui meios de encontrar o alvo do seu desejo e mesmo assim priva-se da felicidade.

<sup>35</sup> Entendo que profissão é aquilo que gera subsistência, se não o faz, trata-se de hóbi. Por mais que algumas pessoas exerçam hóbis com mais afinco do que tantas outras exercem sua profissão, não é o grau de esforço que definirá o que é ou não uma profissão.



Nada obstante, também era a primeira vez que me encontrava em uma posição onde realmente tinha condições de assumir tais riscos. Então, aconteceu que, pela primeira vez na minha vida artística, tive tal opção ao meu alcance – a qual abracei sem hesitação, mesmo com plena consciência dos riscos<sup>36</sup>.

Investir moeda corrente, um recurso que me era mais escasso que o tempo, parecia uma boa maneira de ancorar-me ao projeto e gerar incentivos e outros sentimentos fortes<sup>37</sup> que me ajudassem na sua conclusão. Da mesma forma, entendendo a dificuldade de encontrar trabalho remunerado como ator na região, acreditava que, estando em uma capital cuja universidade federal forma atores tanto através de uma licenciatura em teatro como através de um curso técnico, teria ampla captação de talento com a medida.

Logo depois, fiz alguns anúncios em redes sociais repetindo a chamada e procurando aumentar minhas opções. Explicito aqui que não tenho o costume de trabalhar com atores e atrizes desconhecidos, mas como não conhecia muitas pessoas na cidade e parecia arriscado depender apenas do interesse de alunos de uma graduação como uma licenciatura em teatro, que demanda tantos esforços dentro e fora da sala de aula, me abrir para essa possibilidade era quase que inevitável.

Não demandava nenhuma característica física exclusiva na chamada, não fazia distinção de gênero ou mesmo pedia algum nível específico de experiência. O requisito maior era a disponibilidade e boa vontade para trabalhar<sup>38</sup>, pois naquela instância já havia decidido que seriam as possibilidades emanantes do elenco<sup>39</sup> e não as minhas vontades que ditariam os rumos a serem tomados durante o processo criativo.

Sabendo que, se demorasse para agir, poderia acabar por abortar a empreitada, tendo em vista a quantidade de assuntos do mestrado que precisariam ser resolvidos naquele terceiro

---

<sup>36</sup> Não quero dizer aqui que estava me condenando ao fracasso, mas sim que a possibilidade de perder dinheiro não era tão importante no momento.

<sup>37</sup> Pensando de outra forma, se eu não acredito no meu projeto o suficiente para alinhar minha carteira com minhas palavras, quem irá acreditar nele?

<sup>38</sup> Combinação mais rara do que aparenta, visto que quem tem boa vontade para trabalhar no que quer que seja em pouco tempo encontra-se com pouca disponibilidade.

<sup>39</sup> Se acreditarmos que atores e atrizes possuem uma vida finita e, portanto, um número finito de papéis que podem interpretar; e se também aceitarmos que há diferença na qualidade de tais papéis, concluímos que cada ator e atriz possui um número limitado de grandes papéis para representar. Prego que um bom encenador fará o possível para encontrar papéis que melhor compactuem com seu elenco.

semestre, depois de pouco tempo de conversas com artistas interessados preparei um breve questionário para o elenco em potencial, descrito a seguir.

“Qual teu nome?” iniciava o questionamento. Pergunta simples e direta, que revela mais do que uma análise superficial indicaria. Afinal, em um mundo onde tantos fazem questão de disponibilizar na internet vastos aspectos das suas vidas, uma simples pergunta utilizando um nome completo<sup>40</sup>, aliada com um tanto de paciência, é capaz de revelar todo o tipo de informação sobre uma pessoa – inclusive dados para checar a veracidade de outras respostas e a idoneidade do entrevistado.

Em seguida, tínhamos “Qual tua idade?”, seguindo linha parecida com a primeira e me permitindo ter alguma ideia geral sobre o tipo de obra que poderia ser montada – porque ter um Rei Lear<sup>41</sup> de dezoito anos gera uma montagem completamente diferente daquela que ocorre quando temos um ator de oitenta invernos interpretando o papel.

“Qual tua experiência com teatro?” era a terceira pergunta, e existia mais com a finalidade de ajudar na escolha de uma dramaturgia do que de selecionar os atores com maior vivência. Diferentes textos<sup>42</sup> suscitam diferentes concepções que por sua vez demandam diferentes tipos de habilidades, algumas muito difíceis de existirem de forma desenvolvida em principiantes, enquanto certas outras características praticamente só podem ser encontradas naqueles com pouca experiência.

A quarta posição “Qual estado atual da tua disponibilidade e rotina?” aparecia de forma discreta, camuflada, quando na verdade tratava-se da principal pergunta. Eu podia não saber muito sobre os detalhes do que queria naquele instante, mas sabia que queria vários ensaios semanais e que meu objetivo seria estreiar entre o final de novembro e começo de dezembro daquele ano.

---

<sup>40</sup> No seu livro “1984”, George Orwell nos mostra uma sociedade massacrada pela vigilância constante de teletelas, uma espécie de televisão que também gravava tudo que acontecia ao seu redor e nunca era desligada. Hoje, mais de um bilhão de pessoas, espontaneamente, acessam o Facebook diariamente para se exporem aos olhos do mundo.

<sup>41</sup> Personagem de drama homônimo, descrito como um rei britânico bem velho. (SHAKESPEARE)

<sup>42</sup> Não estava absolutamente certo disso naquele momento, mas sentia que o mais provável é que fosse iniciar o trabalho a partir de algum dramaturgia já pronta, minha ou de algum outro ator. Criar toda uma peça, sem ao menos esse amparo, era uma possibilidade bem distante, tendo em vista que queria estreiar em poucos e meses e tais processos exigem todo um tempo extra.

Aqui era o ponto onde compromissos se provavam, muitas vezes, incompatíveis com o trabalho a ser levado a cabo. Então, quando recebi respostas como “Alguma.”, ou “Melhor horário é de manhã, a tarde faço o curso Técnico na Ufpa, à noite estou comprometida dia de quarta e sexta com ensaio, sábado eu trabalho e dia de domingo outro ensaio.”, sabia que não havia ali terreno fértil – não que meu elenco não pudesse ter uma vida fora do processo, mas se fosse para o processo ser visto apenas com uma pequena atividade extra, comparável a uma noite dedicada para algum passatempo qualquer, não seria possível equilibrar a desarmonia entre as ambições.

“Qual tua motivação para fazer parte do processo?” era questão determinante para que ninguém fosse logrado durante essa etapa da seleção. De nada adiantaria montar grupos movidos por interesses muito distintos, buscando chegar a lugares diferentes ao caminhar juntos.

Uma parcela queria apenas adquirir experiência, outra parcela queria talvez tentar formar um grupo, alguns queriam desafiar-se em cena e uns últimos honestamente afirmaram simplesmente estarem atrás de algum trabalho renumerado. São todas boas motivações, cada impulso uma justificativa digna para se fazer teatro, mas isso não significa que eu estava apto a conciliar todas elas.

“No palco, qual é a tua maior força?” era uma brecha para que interessados no processo expusessem aquilo que acreditavam ser o seu melhor, apontando quais tipos de talentos eu teria em minhas mãos, ao mesmo tempo em que forçava um exercício de introspecção e revelava indícios dos seus egos.

Servindo função semelhante, a indagação seguinte “Ainda no palco, qual tua maior fraqueza?” contrastava a questão anterior e exercia função de carta branca para que todos expusessem suas vulnerabilidades sem medo. Considero essencial que um artista da cena possua vulnerabilidades e tenha ciência delas, acredito ser nos defeitos que encontramos o Humano e ainda não estava interessado em um teatro de robôs<sup>43</sup>.

Ao perguntar “Possuis experiência com música, canto, circo, dança, mágica, pintura ou similar?”, queria estar atento para possibilidades de hibridação de diferentes linguagens

---

<sup>43</sup> Tal falta de interesse não se sustenta no presente. Hoje desconfio que seria justamente fora de um ser humano que experienciaríamos pedaços inexplorados de humanidade.

artísticas no composto cênico, assim como saber que tipo de ajuda poderia receber fora do palco, com questões de cenografia, sonoplastia, figurino e afins – tanto nos quesitos práticos como discussões teóricas.

Na nona pergunta, “Com qual estilo de direção te dá melhor?”, eu tentava estabelecer uma abertura para a direção que melhor agradasse todos envolvidos, otimizando resultados<sup>44</sup>. Na minha vivência, conheci alguns atores que só funcionavam em processos de criação totalmente coletiva, e também aqueles que não se sentiam confortáveis sem um diretor que lhes oferecesse todas as respostas.

Sempre tendi para uma encenação onde iniciava processos, cheio de certezas, sabendo como e aonde pretendia chegar com o texto. Portanto, saber se isso era agradável ou não para os atadores que se candidataram era algo de grande relevância.

Com “Como é teu processo de construção de personagem?” não apenas queria saber as fundações teóricas por trás da formação dos interessados, mas também tomar a medida de processos anteriores e qual era a relação do artista com o conceito de personagem. Terei em cena *Cyrano de Bergerac*<sup>45</sup>, sendo indispensável que ele seja personagem complexo e robusto caso tenhamos uma montagem clássica, ou uma mulher, que pode ser qualquer dentre tantas mulheres, encenando *Psicose 4:48*<sup>46</sup>?

“Como classificarias tuas habilidades com improvisação?” me daria indícios sobre as potencialidades de cada ator para a construção de uma dramaturgia inédita no processo, partindo de ensaios. Também indicaria o cuidado necessário durante a concepção de cenas antes dos ensaios, oferecendo suporte ao elenco quando fosse necessário, ou, em oposição, a possibilidade de criar peça pautada puramente no jogo com o público.

Se minha décima segunda pergunta é “Qual o estado atual da tua saúde?”, não o é por ordem de importância. Concebia um trabalho que precisava ser plenamente executado em um

---

<sup>44</sup> Também me ajudava a entender o que eles entendiam por direção. Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, fala sobre uma direção de atores, responsável por guiar e aconselhar os atores da peça; uma direção de cena, que lida com todos aspectos materiais; assim como uma noções diversas de encenação. Não me aprofundarei em tais distinções nesse trabalho, tendo em vista que acabei por exercer todas funções além das dos atores e do dramaturgo.

<sup>45</sup> ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. São Paulo: Abril Cultural- Victor Civita, 1976.

<sup>46</sup> KANE, Sarah. *Teatro Completo*. Portugal: Campo das Letras, 2004.

curto período de tempo, para depois tentar o sucesso em temporadas de durações até então indefinidas.

Logo, não havia espaço em meus planos para enfermos, fossem quais fossem suas outras qualidades. Em segundo plano, saber sobre certas questões médicas, como problemas de coluna, respiração e afins, me auxiliava a descartar peças que poderiam ser danosas para a saúde e perpetuidade do grupo.

“Qual teu nível de conforto com nudez em cena?” estava ali como proteção. Ignorando qual seria o texto utilizado, não havia como saber da necessidade ou não de nudez, fosse parcial ou total, todavia, queria deixar claro qual o nível de desinibição em que o elenco ainda encontrava conforto<sup>47</sup>.

Se lhes pergunto “Qual tua cor favorita?”, o faço de forma séria em tom de brincadeira. Seguindo estudos acadêmicos também sérios<sup>48</sup>, é fácil ver algo que vai além de uma mera preferência ou simples gostar, revelando segredos do subconsciente alheio. Na minha meticulosidade, e de forma nada séria, gosto de me imaginar mais esperto por achar que sei tais coisas sobre os entrevistados.

“Qual tua peça favorita?”, indiretamente, perguntava qual espetáculo a pessoa gostaria de montar, assim como me indicava seus gostos teatrais. Acredito ser sempre mais fácil obter sucesso fazendo aquilo que se gosta. Além do mais, ao mapear as afinidades, auxiliava-me no processo de escolha de uma dramaturgia<sup>49</sup>.

Em seguida vinha “Qual personagem sempre quiseste interpretar?”, que exercia função semelhante à anterior, com o bônus de propiciar um saber sobre as particularidades reprimidas de cada membro do futuro grupo.

A décima sétima e última pergunta, “Qual deveria ser a última pergunta neste questionário?”, procura dar uma chance para que os candidatos escrevam, de forma livre e

---

<sup>47</sup> Afinal, como desafiar o elenco e tentar tirá-lo da sua zona de conforto sem saber um pouco sobre as fronteiras desta?

<sup>48</sup> Psicologia das cores é um ramo de estudo que estabelece que cores carregam significados específicos. O significado delas é baseado em significados aprendidos ou biologicamente inatos, a percepção da cor causa avaliação automaticamente naquele que a percebe, o processo de avaliação força comportamentos motivados por cores, cores exercem sua influência automaticamente e que seu significado e efeito também estão relacionados com contexto específico. (WHITFIELD e outros)

<sup>49</sup> Seguindo Henning Nelms, trataremos por dramaturgia o texto escrito com o intuito de inspirar alguém a encená-lo, exercendo atividade teatral.

criativa, sua opinião sobre todo processo de questionamento e levantar uma dose merecida de indagações.

No total, quatorze interessados me enviaram respostas no prazo que estabeleci para essa etapa, quatro homens e dez mulheres. Decidi marcar entrevistas com os homens para definir minha escolha, conseguindo encaixar todos eles no dia dezenove de setembro. No final da tarde, havia escolhido meu ator, privilegiando a segurança demonstrada no encontro, experiência e flexibilidade dos horários.

Chegando à casa e examinando o material que me foi enviado pelas atrizes, seus horários, experiência e estado de saúde, acabei optando por escolher uma atriz para quem havia lecionado durante o estágio docente. Ela era alguém que já conhecia e havia demonstrado ter a seriedade e disponibilidade que o trabalho demandava. Em vista disso, pensava ter alcançado algum resquício de equilíbrio, com o total desconhecido que fora inserido no processo tendo sido balanceado por uma pessoa mais familiar.

O ator escolhido respondeu o questionário, na ordem em que as perguntas aparecem, exatamente da seguinte forma: "Carlos Eduardo Santoro de Souza, Nome Artístico: Kadu Santoro", "33 anos.", "Trabalho com teatro há 15 anos, com uma média de um espetáculo por ano! Tenho formação superior em "Formação do Ator" pela UNIVERCIDADE/RJ e "Licenciatura em Teatro" pela Estácio de Sá/RJ.", "Atualmente trabalho como motorista UBER, logo monto meu horário! ", "Sempre trabalhei com teatro na minha cidade natal, RJ. Faço parte de uma cia de bonecos aqui em Belém, mas sempre quem posso entro em novo processo.", "Potência física", "Desproporcionalidade na potência física", "Tanto canto quanto dança estudei em trabalhos específicos!", "A que dá espaço de criação para o ator!", "Crio minhas personagens baseado na troca com outros atores e direção", "Mediana", "Saudável", "Se fizer um real sentido na proposta cênica não vejo problema", "Dependo do momento! Hoje gosto do azul e do vermelho", "Ricardo III", "Ricardo III" e "Vamos conversar pessoalmente?"

Já a atriz, retrucou assim<sup>50</sup>: "Suzi Cristina da Silva Lacerda", "31 anos", "Iniciei no Teatro aos 14 anos quando fiz parte por 7 meses do grupo Cacilda Becker. Depois no Ensino Médio participei de várias montagens no grupo de teatro da escola. Aos 19 trabalhei pela

---

<sup>50</sup> Reforçando que todas respostas estão aqui como me foram enviadas, sem qualquer tipo de edição, ou mesmo correções ortográficas.

primeira vez profissionalmente na Vila Encantada, um evento natalino que ocorria todos os anos no Grêmio Português. Trabalhei de 2005 a 2011 nesse tipo de evento, uns em Belém e outros em outros municípios do estado. Em 2015 fiz parte do grupo Cena Especial e apresentamos uma montagem inclusiva no mesmo ano chamada "Pelos Olhos Dela". Neste ano, 2017, fiz parte do espetáculo "Receitas de Olhar" do grupo "Operárias da Palavra", o qual apresentamos 4 vezes, a estreia no Sesc Boulevard e as outras no espaço Criança na Feira do Livro.”, “Sou microempresária e minha rotina é um pouco complicada, mas as manhãs de segunda, quarta e sexta já estão reservadas para o processo.”, “É teatro é é uma experiência diferente com um diretor com o qual nunca trabalhei.”, “Seriedade no que faço ali.”, “As vezes com medo de "errar" fico muito engessada em movimentações no palco e por vezes não consigo atingir o estado de prontidão.”, “Ainda no Ensino Médio fiz parte do grupo de dança da escola e dançávamos toadas de Parintins. Em 2009 conheci a arte circense e treinei várias habilidades, tecido acrobático, trapézio, um pouco (bem pouco) de malabares e muitas acrobacias de solo. Não tenho habilidades com saltos, mas sou relativamente boa com acrobacias em dupla. Nessa época fiz parte de várias apresentações com o grupo, sendo algumas profissionais. Em 2013 fiz parte de uma oficina de Dança jazz e Trapézio no projeto "Um pas de quatre acrobático" e ao final apresentamos um espetáculo no qual fiz meu primeiro solo no tecido acrobático.”, “Estou ainda trabalhando para conseguir uma maior autonomia em cena, mas sou acostumada com uma direção que me dá a responsabilidade e depois me ajuda no corte de excessos. Gosto também de uma direção que direciona o ator, mas não trata como marionete.”, “É sempre olhar para o texto (um erro, talvez) e imaginar o que o personagem está sentindo a cada palavra dita e a partir daí iniciar uma construção de quem ele é. Acabo assim tendo dificuldades na construção de corpo e voz.”, “Em exercícios que envolvem muita pressão para improvisar muito rápido eu não me saio muito bem, mas no geral consigo trocar com o colega em cena.”, “No geral está bem, mas estou com uma dor no joelho que merece ser investigada. No que se refere a estados crônicos de saúde, tenho miopia e astigmatismo e sou portadora de escoliose em "S".”, “Nenhum. Acho que a nudez em cena tem que estar bem atrelada a um objetivo específico e por hora não me sinto nenhum pouco à vontade para estar assim em cena.”, “Azul”, “Não tenho peça favorita.”, “Não tenho uma escolha.” e “Estás vivo e pronto?”.

Optei por fechar um grupo com apenas um ator e uma atriz por questões financeiras, organizacionais e de produtividade. Acordamos que cada um receberia sete reais e cinquenta centavos por hora de trabalho<sup>51</sup>, metade dessa quantia a ser entregue no final da estreia.

O valor era o que eu tinha condições de pagar<sup>52</sup>, enquanto que a divisão de metade durante os ensaios e metade na estreia gerava alguma segurança contra desistências e incentivo para que a estreia de fato acontecesse brevemente.

Nenhum contrato, além do verbal, foi utilizado para chegar nesses acordos, então sentia necessidade de alguma proteção, por mais que mínima. Em adição a isso, combinamos que assim que o investimento total da peça fosse pago (orçado em dois mil reais) e eu recebesse pelas minhas horas de trabalho (sete reais e cinquenta e um centavos<sup>53</sup> para cada hora que o grupo trabalhou), os lucros futuros seriam repartidos entre o grupo, com metade ficando comigo e um quarto da quantia destinado para cada ator.

Mais atores diretamente custariam mais e reduziriam as chances de algum retorno financeiro, algo que eu queria saber se era possível ao investir sem ajuda ou fomento alheio, razão pela qual optei por seguir com um elenco reduzido – algo que constantemente procuro fazer durante meus processos criativos.

Como optamos por ensaiar três vezes por semana, nas segundas, quartas e sextas, das oito ao meio dia, aumentar o elenco também elevaria as chances de imprevistos e desencontros acontecerem, gerando todo tipo de atraso no trabalho.

Com o grupo fechado, era momento de ir atrás de um texto. Inicialmente havia pensado em realizar montagem de “Agronegócio”<sup>54</sup>, mas aos poucos fui notando que algo nele não era certo para essa montagem. O texto era excelente e minha proposta de encenação era animadora, mas não parecia possível chegar no nível de qualidade almejada e estreiar em dez semanas, como planejado.

A dramaturgia propõe trabalhar suas falas através de gravações. Se o fizesse, teria que investir ao menos um mês estudando o texto com o elenco, para então investir outra semana

---

<sup>51</sup> Concordando que trabalho seria o tempo dispendido nos ensaios e nas apresentações em si.

<sup>52</sup> Seguindo a sabedoria popular que dita não ser sábio investir dinheiro que não se pode perder.

<sup>53</sup> Tendo mais funções, me soaria injusto não receber mais que eles, mesmo que apenas uma diferença de um centavo. Princípios importam.

<sup>54</sup> CATALÃO, Marco; FRANÇA, Alexandre. **Agronegócio**; Grimorium. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2013.



gravando em um estúdio até ter amostras suficientes para me sentir confortável e poder iniciar os ensaios propriamente ditos – que não levariam menos de dez semanas.

Ao optar por modificar o drama como idealizado, gastaria tempo semelhante junto com os atores realizando trabalho de adaptação, experimentando propostas ainda como ideias e voltando atrás antes mesmo de um primeiro ensaio oficial<sup>55</sup>.

Continuei conversando com o grupo e pensando, chegando a cogitar a montagem de “Carta Aberta ao Diretor de Teatro”<sup>56</sup> seriamente, até abdicar do plano ao decidir que não queria montar algo direcionado apenas ao público que faz e pensa teatro na cidade.

Carta Aberta é um texto que me seduzia, mas como o nome indica, procura catarse em um público bastante restrito. Sua montagem é dificultada por ter sido escrita em formato de palestra, exigir um bom número de referências para a fruição plena e por carregar um texto convoluto. Quando percebi que o elenco também estava com um pé atrás, abortei o projeto.

O passo seguinte foi cogitar utilizar algumas dramaturgias próprias, mas conhecendo-me, sabia que era inevitável investir tempo demais reescrevendo cenas até encontrar algo que definitivamente me agradasse, novamente criando conflito entre o tempo disponível e o tempo necessário para a empreitada.

Com medo de atrasar demais o início do processo por falta de um texto, folheava freneticamente meu acervo dramaturgico, consultava anotações de oficinas já tomadas e pesquisava por peças novas entre aquelas premiadas recentemente. Nada me satisfazia, e no auge da minha frustração, por acaso, quando pesquisava por receitas de pão de mel, que me levaram para outras receitas de iguarias russas, lembrei-me de uma oficina de dramaturgia que havia feito com Marcio Abreu<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Ou ao menos é assim que eu imagino possibilidades de montagem da obra em questão.

<sup>56</sup> GUÉNOUN, Denis. **Lettre au directeur du théâtre**. Paris: Le Revest-les-Eeaux: Les Cahiers de l'Égaré, 1996.

<sup>57</sup> Ator, diretor e dramaturgo, natural do Rio de Janeiro. Diretor da companhia brasileira de teatro desde 1999, orientador do Núcleo de Direção do SESI PR e orienta regularmente desde os anos 1990, oficinas, cursos, seminários e palestras relacionados ao trabalho do ator e à criação dramaturgica. Disponível em <<http://www.companhiabrasileira.art.br/quem-somos/>>. Acesso em: 19jan2018.

Mais especificamente, lembrei-me dele porque lembrei da peça “Oxigênio”<sup>58</sup>, que foi montada pela Companhia Brasileira de Teatro<sup>59</sup>, dirigida por ele, e à qual assisti alguns anos atrás. Pesquisando mais sobre a peça em mecanismos de busca, encontrei informações sobre o filme baseado nela, e procurando mais detalhes sobre ele<sup>60</sup>, consegui acesso à obra cinematográfica, legendada em inglês.

Em menos de dez minutos assistindo ao filme, já sabia qual seria a minha próxima encenação, imediatamente buscando mais material ao termina-lo. Procurei em livrarias por algum livro digital que a contivesse, até apelar para possíveis escaneamentos da peça.

Encontrei a dramaturgia que havia sido adaptada por Marcio Abreu na internet, e confirmando com o diretor que se tratava da peça original, iniciei o processo de adaptação e logo encaminhei ao novo grupo notícias sobre o que encenaríamos.

O que não sabia na ocasião e o que só descobriria algum tempo depois é que tal dramaturgia, assim como seu autor, ocupava uma posição de destaque no teatro russo do nosso milênio. “Oxigênio foi quase que imediatamente identificado como o mais importante drama russo do novo século”, diz Ross<sup>61</sup>; “Como uma expressão de impasse emocional da nova juventude russa, a peça de Vyrypaev é insuperável”, complementa Dugdale<sup>62</sup>.

Com seus diversos impasses emocionais e frustrações de um povo tão afastado do palco global ao mesmo tempo que é tão afetado por ele, Oxigênio é uma peça que permite diversas ligações entre questões russas e questões brasileiras. Mas eu ainda não sabia disso, não me importava com isso, tudo que tinha era uma sensação boa, um sentimento difuso e quente ao pensar na sua montagem.

O importante é que não se faz teatro sozinho, e eu não estava mais sozinho, não só tinha garimpado companhia da melhor maneira que consegui imaginar, mas também agora tinha um destino para buscar com eles e para eles. Era só começar.

---

<sup>58</sup> Dramaturgia original de Ivan Vyrypaev. (2003)

<sup>59</sup> “A **companhia brasileira de teatro** é um coletivo de artistas de várias regiões do país fundado pelo dramaturgo e diretor **Marcio Abreu** em 2000, em Curitiba, onde mantém sua sede num prédio antigo do centro histórico. Sua pesquisa é voltada sobretudo para novas formas de escrita e para a criação contemporânea. Entre suas principais realizações, peças com dramaturgia própria, escritas em processos colaborativos e simultâneos à criação dos espetáculos[...]”. Disponível em <<http://www.companhiabrasileira.art.br/quem-somos/>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

<sup>60</sup> Roteiro e direção também de Ivan Vyrypaev. (2009)

<sup>61</sup> ROSS, Yanna. **Russia's New Drama**. Theater, Durham/NC, v. 36, n. 1, 2006. p. 32. Tradução de Araújo.

<sup>62</sup> DUGDALE, Sasha. **Oxygenating Theater**. Theater, Durham/NC, v. 36, n. 1, 2006. p. 46. Tradução própria.

*“Enquanto os sábios pensam sem certeza, os idiotas atacam de surpresa.”*

*(Henfil)*

### 3. TERCEIRO ATO: CLÍMAX

Meu primeiro ensaio com o grupo foi marcado para o dia vinte e nove de setembro, oito e meia da manhã<sup>63</sup>, no auditório do PPGARTES. Menos de setenta e duas horas separavam minha decisão de montar a obra de Ivan do começo dos ensaios que tornariam tal montagem realidade.

Um abismo se instaura entre a decisão de montar uma certa peça até ela estar pronta para ser ensaiada pelos atores que darão vida a ela. O papel do bom diretor é preencher tal abismo com uma ponte resistente, conectando o que foi escrito ao que será adotado como drama para aquela montagem, ou pelo menos foi assim que sempre enxerguei meu ofício. O faço estendendo a seguinte visão:

Dentro de cada boa peça vive uma questão. Uma grande peça faz grandes questionamentos que sobrevivem através do tempo. Nós encenamos peças para nos lembrarmos das questões relevantes; nós nos lembramos dessas questões nos nossos corpos e as percepções se dão ao vivo em espaços reais. (BOGART, 2001 p. 21)<sup>64</sup>

Bogart prossegue falando sobre como tal questão, imitando uma doença, irá expandir-se pelo inconsciente do diretor e então contaminar cada pessoa envolvida. Ela procura fazer com que cada experiência na vida cotidiana seja vivida em relação à essa pergunta, que penetre seus sonhos, partindo daí para exercer a direção.

Entendia que explorar essa questão é alimentá-la e alimentá-la é estudá-la. Então, tendo encontrado um texto, o passo seguinte é explorá-lo até que essa questão adquira as devidas proporções, que preencha o abismo entre o querer e o manifestar.

Apenas após essa construção é que via possibilidade de iniciar uma criação conjunta, munido de uma série de certezas sobre meu trajeto e destino, direcionado todo trabalho dos atores para que fosse de encontro com o meu trabalho prévio de diretor. Não que eu tratasse meus atores como algo moldado nas supermarionetes<sup>65</sup> de Craig, mas existe uma diferença vital entre alguém perguntar-lhe algo e alguém pedir sua ajuda para procurar perguntas.

---

<sup>63</sup> Para melhor acomodar o elenco, o horário inicial das oito ao meio-dia havia sido substituído por um novo, das oito e meia até meio-dia e meia.

<sup>64</sup> Tradução minha, original em inglês.

<sup>65</sup> CRAIG, Edward Gordon. **The actor and the über-marionette**. Florença: The Mask, vol. 1 no. 2, 1908.

Quando iniciei aquele primeiro ensaio, nada parecido com tal ponte havia sido erguido, nem mesmo sua questão havia sido plenamente identificada. Como seria possível? Eu não apenas tive menos de três dias para pensar em todo espetáculo e todas as funções que abraçaria, mas tais dias foram preenchidos com outras obrigações<sup>66</sup> relacionadas com o mestrado, além da necessidade de articular questões práticas, como assegurar nosso espaço de ensaio<sup>67</sup>. O que eu tinha, era algo bem mais próximo do modo com que Peter Brook vê suas peças durante o início dos processos criativos:

Quando começo a trabalhar numa peça, parto de uma intuição profunda, amorfa, que é como um perfume, uma cor, uma sombra. Essa é a base do meu trabalho, minha função - a preparação para os ensaios de qualquer peça que faça. Estou convencido de que esta peça precisa ser feita hoje, e sem esta convicção não posso fazê-la. Não tenho uma técnica. (BROOK, 2001 p. 19)

Na minha mente, naquele momento, tal intuição amórfica era como um ritmo, um zumbido, qualquer coleção de sons que antecederse uma música propriamente dita. Brook diz que sua preparação é ir atrás dessa ideia, citando criar e descartar cenários, figurinos, palhetas de cores, tudo em busca de uma forma. Não era uma forma sólida que eu estava procurando, minha busca era por elementos que harmonizassem e completassem o que ecoava na minha cabeça, a forma que procurava era uma onda<sup>68</sup>.

Já meu primeiro ensaio, ele sim foi totalmente como Brook afirma que um primeiro ensaio devia ser, com tudo em aberto e sem imposições rígidas. Pedi apenas que o elenco decorasse o refrão da primeira cena da tradução de Abreu (Anexo A) e organizei o essencial para criar a atmosfera por ele citada, onde eles se sentissem livres para mostrar tudo que tinham para contribuir.

Naquele dia, levava comigo três copos de plástico de quatrocentos mililitros, um caderno espiral de papel reciclado, duas canetas azuis, meu cartão de meia-passagem, uma nota de dois reais com mais algumas moedas, um computador portátil com alguns cabos de áudio, um pen drive, meu celular, o cartão do meu banco, uma cópia do texto daquilo que seria nossa

---

<sup>66</sup> Meu objeto de pesquisa era outro naquela data, precisava articulá-lo para uma comunicação que ocorreria no Fórum Bienal de Pesquisa em Artes; além de ocupar-me com a disciplina Seminário de Pesquisa em Artes, com aulas nas quintas.

<sup>67</sup> Por mais que o PPGARTES, onde os ensaios aconteceram, tenha facilitado os trâmites e seus servidores sejam competentes e prestativos, burocracias serão burocracias.

<sup>68</sup> Como na física, algo que não transportasse matéria, mas apenas energia.

primeira cena (Apêndice A), uma cópia do texto que viraria nossa terceira cena, duas cópias do cronograma (Apêndice F) que pautaria nossas próximas semanas e uma mochila preta espaçosa onde guardei tudo.

Preenchi os copos<sup>69</sup> com água antes de iniciar o ensaio, para manter todos hidratados durante as quatro horas, eles serem de plástico facilitava o deslocamento e subtraía preocupações relacionadas com ter pedaços de copos espalhados na minha mochila. Mostrar que eu estava preparado e havia pensado no bem-estar do elenco também era algo vantajoso para um primeiro dia.

O caderno espiralado nada mais era do que o meu trabalho de conclusão de curso da graduação, o papel reciclado na verdade sendo as costas das folhas do trabalho. Existe algo de poético em reaproveitar resíduos de antigas atividades e coloca-los em prol de uma nova tarefa, o que fez com que eu tomasse tal caderno com a finalidade de tomar notas do espetáculo. As duas canetas estavam lá porque precisaria de uma para viabilizar as anotações e de outra na eventualidade de que a primeira falhasse.

Meu cartão de meia-passagem reduzia os custos da peça, as moedas sendo o troco da passagem de ida<sup>70</sup> enquanto a nota possibilitava a volta via ônibus. Os custos nominais poderiam ser ainda mais reduzidos ao realizar o trajeto andando, entretanto, os riscos de assalto<sup>71</sup>, calor e possibilidade de chuva justificavam o investimento na passagem.

Levei o computador portátil para garantir que teríamos música no encontro. Já naquele instante sabia que música seria um aspecto importante no nosso espetáculo<sup>72</sup> e queria experimentar diferentes estilos desde o começo. Os cabos estavam lá para conectar o computador à caixa de som que geralmente era deixada no auditório enquanto o pen drive havia sido levado para testar sua compatibilidade com a mesma caixa de som, me poupando de trazer o computador no futuro<sup>73</sup>.

---

<sup>69</sup> Cada copo havia sido destinado para um membro específico do elenco, sendo diferenciados pela cor. Cada um tinha um copo da cor apontada como favorita no questionário.

<sup>70</sup> A meia-passagem de ônibus custava R\$1,65 na época.

<sup>71</sup> Havia sido assaltado com sucesso menos de três meses antes, realizando o mesmo trajeto. Não tinha porque pensar que isso não aconteceria de novo.

<sup>72</sup> Influenciado pela trilha sonora da montagem da **companhia brasileira de teatro**.

<sup>73</sup> O que reduziria o peso da mochila e prejuízo caso fosse novamente assaltado.

O celular, além de ferramenta para manter contato com o elenco, através de um grupo do WhatsApp<sup>74</sup>, exercia a função de agenda, relógio, cronometro, máquina fotográfica, gravador de voz e filmadora<sup>75</sup>. O cartão bancário estava lá para que, se necessário, eu pudesse resolver problemas de produção rapidamente sem ter que primeiro passar em casa, aproveitando a localização privilegiada do PPGARTES.

Nosso cronograma foi pensado de forma apressada<sup>76</sup>, tendo em mente a duração das cenas dividida pelo tempo disponível, sempre dividindo parte dos ensaios para que fosse retomado o que já havia sido criado até então. Imaginava que o espetáculo finalizado teria cerca de uma hora de duração, julgando serem suficientes noventa e duas horas de ensaio para alcançarmos uma boa qualidade.

Tal estimativa é fruto de minha experiência empírica<sup>77</sup>. Para cada minuto de espetáculo, preciso de uma hora de criação, cada cena precisa ser repetida individualmente ao menos dez vezes e o espetáculo precisa ser ensaiado do começo ao fim outras dez vezes até termos algo minimamente pronto para uma estreia. Desta forma pode-se seguir uma expressão da forma  $PE=80*TE$ , onde PE é o tempo de preparo do espetáculo e TE o tempo tomado pelo espetáculo finalizado<sup>78</sup>.

As cenas que trazia haviam sido adaptadas na noite anterior. O seguinte princípio guiava meus caminhos nessa construção dramaturgica:

Para usarmos os termos mais simples e correntes, a tarefa básica de qualquer pessoa preocupada em apresentar qualquer espécie de drama a uma platéia consiste em captar a atenção desta e prendê-la pelo tempo que for necessário. Somente quando esse objetivo fundamental houver sido atingido é que poderão ser alcançados objetivos mais elevados e ambiciosos tais como a transmissão de sabedoria e compreensão, a poesia é a beleza, o divertimento e o relaxamento, o esclarecimento e a purgação de emoções. Quando se perde a atenção do público, quando se fracassa no objetivo de se fazê-lo ficar concentrado no que está acontecendo, no que está sendo dito, tudo está perdido. (ESSLIN, 1978 p. 47)

<sup>74</sup> WhatsApp Messenger é um aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas e chamadas de voz para smartphones.

<sup>75</sup> Todas essas funções tornavam o aparelho indispensável, mesmo com o risco de ser assaltado.

<sup>76</sup> A pressa daquele que não pode esperar e não aquela de quem que não sabe aguardar.

<sup>77</sup> Não é que tudo que tenha seguido tal estimativa tenha dado certo, mas todos meus processos que tiveram menos tempo do que isso de preparo me geraram insatisfação.

<sup>78</sup> Preparo do Espetáculo = Sessenta vezes o tempo do espetáculo (para cada minuto de peça, uma hora de ensaio) mais dez vezes o tempo do espetáculo (cada cena individual terá que ser passada dez vezes, somando-as, temos todo espetáculo sendo encenado dez vezes) mais dez vezes o tempo do espetáculo (os dez ensaios totais necessários).  $PE=60TE+10TE+10TE=80TE$ .

Continuando com Esslin, “[...]a criação do interesse e do suspense (em seu sentido mais lato) está por trás de toda construção dramática”. Entendo o que ele quer dizer com isso, concordo quando fala dos diversos recursos para gerar expectativa, mas como usarei isso ao trabalhar com aquele texto em específico?

Buscava nos diálogos do filme a minha dramaturgia, apoiando-me na tradução do texto original de Oxiênio durante o processo. Contudo, não sabia qual seria o resultado final, quanto de cada obra estaria presente no meu trabalho, se ele acabaria como algo totalmente distinto ou mesmo o que eu queria com aquele texto. Novamente, não havia uma questão, havia intuição, o imperativo era que queria aquilo, mesmo desconhecendo vários detalhes atrelados ao que procurava.

A tática adotada naquelas duas cenas, que seria mantida ao longo do trabalho, foi ater-me ao presente, ignorando detalhes das cenas seguintes, todavia sem esquecer sobre aquilo que já havia sido criado. Não entender a peça, primeiro encontrando sua questão, para só então montá-la, mas encená-la para entendê-la e assim encontrar o questionamento essencial que a sustentasse.

Foi assim que iniciei meu trabalho simplesmente comparando as falas do filme com a dramaturgia da peça, sempre priorizando o filme quando haviam conflitos. Inicialmente mantive o sistema de composições, versos e refrãos para estruturar o texto, não vendo necessidade de mudanças na ocasião.

Foram tão poucas minhas mudanças, inclusive, que a primeira cena era diferente da tradução apenas pelo corte do trecho “todos suspeitos como ele” do segundo e terceiro verso. O motivo? Não era assim que estava no filme, se sentisse falta desse trecho, o colocaria, mas não senti. A terceira cena demandou mais alterações<sup>79</sup>, mas todas seguindo a mesma lógica da primeira.

Estava aberto para novas mudanças dependendo de como o elenco se comportasse, mas isso seria em outro momento. Aquelas cenas não seriam utilizadas ou sequer lidas naquele

---

<sup>79</sup> No primeiro verso, “nem mesmo a maconha já tinha agido em seu corpo” ao invés de “nunca tinha agido em seu corpo”, “orgulho pomposo dos grandes impérios” no lugar de “uma febre, uma paixão nacional” e eliminei o “regados com sucos de frutas” do segundo verso.



primeiro ensaio, que era mais um primeiro encontro entre desconhecidos, visando gerar intimidade entre eles, do que um ato buscando gerar material cênico de forma direta.

Antes da chegada do elenco, preparei o auditório, afastando as cadeiras de modo a maximizar o espaço disponível, me livrando do eventual lixo encontrado espalhado pelo espaço<sup>80</sup>, enchendo os três copos com água, ligando o ar-condicionado e fazendo os devidos testes na caixa de som. Assim o faria em todos ensaios seguintes<sup>81</sup>, chegando antes dos outros para otimizar nosso tempo de ensaio.

A medida que o elenco chegava, pedia para que eles se concentrassem, aquecendo e alongando o corpo como achassem melhor. Enquanto isso, deslocava-me pelo espaço, olhando, procurando conhecer os corpos a serviço do trabalho que ali se iniciava. Música preenchia o ambiente, e em seguida pedi para que eles dançassem, inicialmente sozinhos, então em conjunto, calados no começo, para então comunicar-se usando apenas o refrão que havia pedido que decorassem, sempre procurando variações, sempre objetivando mostrar-me algo diferente do que já haviam feito.

Diversas composições foram utilizadas, com grande variação de velocidade, ritmo, estilos e afins. Aquele momento era para que eles encontrassem seus parceiros de cena e eu encontrasse cada um deles. Também era uma oportunidade de iniciar a busca por melodias que fluíssem com aqueles corpos.

Essa busca foi longa e se deu de várias formas. Inicialmente contatei músicos locais com trabalhos que pareciam interessantes para descobrir se seria possível que eles compusessem músicas próprias para o espetáculo.

Não tinha certeza se eles tocariam ao vivo ou se teria que usar gravações, mas muito me agradava a ideia de conseguir uma trilha sonora única para aquele processo. Infelizmente, o custo da mão de obra local tornava tal ideia, mesmo sem apresentações ao vivo, impraticável dentro do orçamento que havia sido planejado.

---

<sup>80</sup> Lixo esse que era encontrado pelo chão em uma quantidade muito maior do que se esperaria de um lugar por onde praticamente todos que transitam são mestrandos, doutorandos e doutores.

<sup>81</sup> Com uma exceção em outubro, quando vergonhosamente me atrasei.

Indo além dos meus arredores, procurei em plataformas de serviços freelance, como Fiverr e Gigbucks<sup>82</sup>, por músicos para exercer a mesma função. Mesmo encontrando preços mais acessíveis e me sentindo mais seguro como cliente<sup>83</sup>, os custos ainda eram maiores do que eu poderia pagar naquele projeto.

A solução encontrada foi continuar procurando por melopeia, cantilena ou balada que se adequasse ao que estávamos criando e seguir testando, ensaio após ensaio, até chegar em uma sonoplastia adequada.

Analisando o espetáculo do ponto de vista da sua estrutura e do modo como as se articulam e se organizam dentro de um conjunto, veremos que a sonoplastia pode ser um recurso viável, por exemplo, na junção de cenas e no preenchimento de espaços vazios. [...] Muito mais do que um mero recurso de preenchimento, portanto, o efeito sonoro transforma-se, nestas ocasiões, em mais um componente dramático que se acrescenta à peça, para que o espectador também o interprete como parte orgânica de um todo. (CAMARGO, 1986 p. 61)

Assim foi pensada a sonoplastia, sendo usada como tal recurso e um pouco mais. Exerceu a função de ligar nossas diversas cenas, mas também era um elemento para receber o público logo no começo do espetáculo e procurar algum diálogo com os atores e aquelas palavras que proferiam.

Ao fim daquele primeiro ensaio, me sentia revigorado, com minha estadia naquele espaço onde ensaiávamos finalmente justificada. Estava, inegavelmente, finalmente exercendo papel de artista, fossem qual fossem os resultados, que, aliás não importavam tanto – o importante era estar preparado. Afinal, nessa terra, o fracasso é inevitável e o sucesso um acidente.

As palavras-chave aqui são “preparação” e “sorte”. Elas são inseparáveis. Você não tem sorte se não está preparado, e não há sentido em estar preparado sem estar aberto para a possibilidade de um acidente glorioso. [...] Algumas pessoas ressentem a ideia de sorte. Aceitar o papel do acaso nas nossas vidas sugere que nossas criações e triunfos não são totalmente nossos, e de que alguma forma nós não somos merecedores do nosso sucesso. Eu digo, supere isso. É assim que o mundo funciona. Em esforços criativos sorte É uma habilidade. (THARP, 2003 p. 120)

---

<sup>82</sup> Em tais plataformas pessoas são livres para anunciar os serviços que prestarão e eventuais clientes interessados nos seus serviços podem entrar em contato, contando com a mediação da plataforma para sua segurança.

<sup>83</sup> Não conhecia bem nenhum dos músicos brasileiros com quem entrei em contato. O que faria caso algum conflito ocorresse? Mesmo com contrato formal, a Justiça Brasileira é de uma incompetência atemorizante, tais plataformas citadas resolvem satisfatoriamente em dias o que o Poder Judiciário não resolve em anos.

Preparação, aqui, era estar em ação, pensar na ação, propagar ação, abolir aquela inércia criativa que me atormentava. Sorte seria angariar qualquer tipo de sucesso. Já o azar, se ocorresse, não seria uma ausência de sucesso, mas sim qualquer força que superasse a preparação, qualquer evento que interrompesse as ações desencadeadas.

Seguimos os ensaios na semana seguinte como planejado, sem grandes contratemplos ou obstáculos. Analisando a totalidade dos nossos ensaios, tivemos apenas dois problemas com aquilo que fora programado.

O primeiro, pontual, ocorreu quando o auditório do PPGARTES foi roubado e teve que ser fechado para averiguação pela perícia federal. Em retrospectiva, eu realmente deveria ter assegurado algum espaço físico alternativo para os nossos ensaios, pois apesar de geralmente termos tido salas alternativas para ensaio, haviam dias onde o Programa era ocupado na sua totalidade, o que nos fez remarcar alguns ensaios e perder alguns que não haviam como ser substituídos.

O segundo, nada pontual, era causado justamente pela impontualidade. O ator tinha alguns problemas no gerenciamento dos seus horários, o que eventualmente fez com que nosso horário de ensaio fosse remarcado uma segunda vez, das nove até as doze e trinta, medida que não foi suficiente para resolver o problema.

Agravando a situação, em pouco tempo a atriz, que até então mostrava-se extremamente pontual, também aderiu ao atraso, fazendo com que na prática ensaiássemos uma média de três horas a cada encontro, ao invés das quatro inicialmente planejadas<sup>84</sup>.

Isso me incomodava, não apenas por uma questão de civilidade ou formação de caráter, como diz Thayer ao afirmar que “Uma vez formado o hábito da pontualidade se estenderá para tudo – [...] cada relação e ato, por mais trivial que pareça ser para os observadores.<sup>85</sup>”. Meu incômodo era mais utilitarista e menos ético, cada minuto de espera era um minuto onde não

---

<sup>84</sup> Nos colocando em uma situação precária. Se antes tínhamos em torno de noventa e duas horas de trabalho para investir no processo, a nova dinâmica nos deixava com apenas sessenta e nove, onze a menos do que o mínimo necessário.

<sup>85</sup> THAYER, William Makepeace. **Tact, Push, and Principle**. Boston: James H. Earle Publisher, 1882 p. 224. Minha tradução.

apenas eu não estava fazendo arte, mas também não estava fazendo qualquer uma das tantas coisas que eram imperativas naquele momento.

Pontualidade é uma tecnologia social incrível e não conseguia ver motivos para abrir mão dela, tanto que, dirigindo em outras ocasiões, não era incomum que trocasse atores incapazes de adotá-la. Mesmo assim não cogitei tal substituição, alguma coisa em mim queria ver até onde aquilo chegaria e como se deslocaria. Tentei conversar de leve com todos e aplicar uma pressão sutil, medidas cuja eficácia não tive como medir.

Com mais ensaios, mais fragmentos da obra eram adaptados para nossa montagem, sendo geralmente entregues aos atores no segundo ensaio de cada semana, que ocorria nas quartas-feiras. Isso me permitia ver o que eles traziam para a cena atual, ensaiada pela primeira vez no primeiro ensaio semanal, antes de fechar alguma ideia por trás da cena seguinte.

Mantendo a fidelidade ao filme, optei por usar “ensopados de sémen” ao invés de “cheios de porra” na segunda cena, optando por evitar vulgaridades explícitas em uma cena que via como lírica. Também utilizei “escassez de oxigênio” ao invés de “falta”, dentre outras pequenas divergências entre o meu “Ó” e o “Oxigênio” da dramaturgia.

Divergências maiores em “Ó” seriam primeiramente fruto das divergências entre o filme e a peça, começando pela quarta composição, que no filme acaba onde a quinta composição começa na dramaturgia. Procurei montar minha quarta cena como no filme, realizando pequenos cortes e reajustes após os ensaios.

Ainda seguindo o filme, descartei grande parte das questões levantadas na quinta composição da dramaturgia, tendo em vista que não tinha qualquer vontade naquele momento<sup>86</sup> de falar sobre incesto, relação entre maiores de idade com menores de idade, pornografia ou Igreja.

Optei também por cortar os trocadilhos em relação ao autor, que sempre soavam vazios quando ensaiávamos, assim como o rap, já que eu e o elenco não tínhamos muita afinidade com o estilo. No lugar de tudo isso, preferi me focar no embate direto entre ator e atriz, tomando-o

---

<sup>86</sup> Não que eu não considere tais questões importantes, pelo contrário, as considero questões importantíssimas. E é por isso que não as coloquei em cena, por não julgar que o texto as trata com a intensidade que merecem – intensidade essa que para ser atingida demandaria obra que orbitasse exclusivamente ao redor das ditas questões.

da peça, onde ele é mais longo e intenso, mas ainda cortando as questões que não queria abordar. A “boate Liqüe” virou “a boate do momento”, “Curitiba” virou “Belém”, “os japoneses cujas casas foram levadas pelo tsunami” foram substituídos por “os brasileiros que foram afetados pelo desastre de Mariana” e então “para os envenenados de Barcarena, porque você mora em Belém”.

No filme, o que é a sexta composição na dramaturgia é tratada como bônus, sem falas, então a descartei por completo. Sair da tensão provocada pela cena anterior para falar de impotência não me parecia ser algo que traria algum ganho para o trabalho. Já a cena após ela, na dramaturgia, era em muito parecida com a do filme, com exceção do refrão, que eu abracei julgando benéfica a quebra que ele exercia no fluxo do discurso.

A oitava faixa do filme foi ensaiada e testada um bom número de vezes, mas após termos criado todas cenas, nem eu nem o elenco conseguimos fazer com que ela exercesse qualquer efeito dramático dentro do que já havia sido construído – e sua composição equivalente na dramaturgia também não parecia nutritiva<sup>87</sup>. Assim, foi completamente descartada.

Na nona faixa do filme, vemos o rap que eu já havia optado por cortar. Sem ele, toda faixa comportava-se de maneira idêntica à nona composição do drama, não exigindo modificações significantes no texto.

Por fim, temos a parte final em ambas as obras, com várias semelhanças. Segui minha linha de fidelidade ao filme, cortando aquilo que antecede o primeiro verso na dramaturgia, mas vendo um melhor final nela do que no filme, abracei sua finalização – e sentindo falta de mais palavras minhas, achei por bem trocar a última frase por outra que melhor adereçasse a grandiosidade do cosmos.

Tendo em mãos uma dramaturgia com começo, meio e fim, fiz outras pequenas modificações. Primeiro, decidi por trocar “Ato” por “Drama” no começo da peça, definindo as fronteiras intencionadas pelo texto ao clarificar que aquilo era teatro. Em seguida, encontrei uma fonte mais próxima da fonte utilizada na minha cabeça quando penso em “Ó”. Por fim,

---

<sup>87</sup> A oitava composição carregava várias ligações com elementos trazidos em composições anteriores que haviam sido cortados, dificultando sua digestão dentro da composição que tínhamos.

cortei a estrutura de composições, versos e refrãos da dramaturgia original, preferindo adotar meros espaços vazios e cenas com títulos no seu lugar – se alguém no futuro tiver interesse na minha adaptação, que a tenha como eu digeri, facilitando seu trabalho para transformá-la em qualquer outra coisa.

Se minha ação com a dramaturgia era sutil, praticamente tímida, a com os atores mantinha tal sutileza, mas sem nenhuma timidez durante a direção. Guiado pela intuição e o princípio básico de manter a atenção da plateia, ainda assim tinha poucas certezas sobre meu trabalho, dependendo de ouvir e ver meu elenco antes de falar e ser visto, deixar ser guiado para então guiar.

Justifico tal atitude ao lembrar que ambos atores afirmaram desejar amplas responsabilidades e liberdades na execução do seu ofício<sup>88</sup>. No meu entendimento, seguir isso era estar com eles a cada ensaio, ajudando com eventuais dúvidas e oferecendo direções específicas apenas quando mais nada partia deles.

Não apenas deixava ações e movimentações partirem primordialmente deles, mas também abria espaço para que cada um tivesse sua própria concepção sobre o espetáculo, sem tentar instaurar visões sobre o que estávamos falando. A ideia era que no final do processo a concepção resultante fosse um equilíbrio formado por outras três concepções individuais.

Com a proximidade do fim de novembro, “Ó” ganhava novas dimensões na minha vida, quando finalmente relacionei toda aquela vivência com o que veio a se tornar meu objeto de pesquisa. Entre a perda de alguns ensaios e a redução do tempo útil dos nossos encontros, optei por realizar uma pré-estreia no próprio PPGARTES, deixando para que em janeiro ocorresse nossa estreia oficial<sup>89</sup>.

Questões sobre cenografia, figurinos, maquiagem e afins iam ganhando volume nesse período e eu precisava decidir qual linha iria seguir. Optei por aquela que permeia a imensa maioria das minhas decisões estéticas em cena, pautada em conceitos claros:

---

<sup>88</sup> Durante o questionário.

<sup>89</sup> Não que uma seja mais ou menos séria que a outra, para mim, tal divisão é feita pelo benefício do público, com o propósito de não criar nele falsas expectativas. Além disso, diferencio-as ao considerar desonesto cobrar ingressos em uma pré-estreia.

O Teatro Rico baseia-se em uma cleptomania artística, tomando de outras disciplinas, construindo espetáculos híbridos, conglomerados sem espinha dorsal ou integridade, embora apresentados como trabalho artístico orgânico. [...] Tudo isto é uma tolice. [...] A aceitação da pobreza no teatro, despojado este de tudo que não lhe é essencial, revelou-nos não somente a espinha dorsal do teatro como instrumento, mas também as riquezas profundas que existem na verdadeira natureza da forma de arte. (GROTOWSKI, 1992 p. 17-19)

“Ó” existia puramente em função do essencial. Foi pelo essencial que esculpi a dramaturgia até encontrar seu cerne, foi o essencial que procurei incentivar no elenco em cada cena e tal essencialidade precisava estar presente em qualquer outro elemento que fosse inserido no espetáculo.

Essencialmente, o meu Sasha era qualquer um com qualquer roupa gasta de qualquer lugar, então foi esse seu figurino, as roupas cotidianas do ator acrescidas de qualquer camisa longa que pude enfiar dentro das calças. Já o figurino essencial da minha Sasha, era qualquer um com o qual ela sentisse preencher o ar com oxigênio<sup>90</sup>, então procuramos juntos algo que satisfizesse tal critério.

O essencial do meu cenário era aquele ambiente de proximidade, onde o espectador pudesse ver o espetáculo e também se ver em outro espectador que com ele observava o mesmo espetáculo. Mas faltava alguma coisa, que eu só fui descobrir no final do processo: a árvore magnífica, chamada Deus<sup>91</sup>. Com ela, a cenografia estava completa

Restava agora tomar decisões finais sobre a iluminação. No meio do processo, na elaboração da quinta cena, havia pensado em um mapa de luz básico (Apêndice G). O fiz pensando no seguinte:

A iluminação talvez seja o mais poderoso dos elementos de design cênico. Na sua forma mais simples, a luz revela aquilo que precisa ser visto. [...] A preocupação primária da iluminação é, e sempre será, visibilidade (uma regra que o iluminador nunca deve esquecer). [...] Uma boa iluminação une os aspectos visuais do palco e apoia a intenção dramática da produção. (Wolf e Block, 2013 p. 308)<sup>92</sup>

<sup>90</sup> Mas o oxigênio sobre o qual se fala durante a peça toda, não o O<sup>2</sup> com o qual enchem tubos de mergulho.

<sup>91</sup> E se Deus foi interpretado por três plantas distintas, foi em honra à sua mutabilidade. Primeiro, por uma estrela-do-natal (*Euphorbia pulcherrima*), depois, pela orquídea (*Orchis militaris*) e no final por um antúrio (*Anthurium andraeanum*).

<sup>92</sup> Original em inglês, tradução minha.

O aspecto chave aqui era ater-me à preocupação primária. O mapa de luz era básico porque os recursos de iluminação muitas vezes são limitados fora de palcos tradicionais e eu não queria estar preso a tais espaços. Ao chegarmos na pré-estreia, esse mesmo mapa de luz foi abandonado<sup>93</sup>, restando apenas a preocupação com a visibilidade – alcançada com uma mistura de diversas gambiarras.

Duas semanas antes da nossa pré-estreia, havia contatado uma artista no Fiverr para que ela elaborasse o que viria a ser nossa cartaz base de divulgação. Uma semana antes da nossa apresentação, ela nos enviou um cartaz tão ridículo (Apêndice H), mas tão ridículo, que fui obrigado a criar um cartaz apenas para aquele momento (Apêndice B) enquanto ela não chegava em um resultado razoável.

Dessa maneira, fomos de encontro ao público pela primeira vez.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Não haviam refletores ou estrutura para reproduzi-lo no auditório em que apresentaríamos.

<sup>94</sup> Na verdade, segunda. O Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar havia assistido um dos nossos ensaios abertos previamente, partilhando opiniões e conselhos muito necessários e igualmente bem-vindos.



*“Nada a vê isso aí que você falou.”*  
*(Will Leite)*

#### 4 QUARTO ATO: AÇÃO DESCENDENTE

Nossa pré-estreia ocorreu no dia quatorze de dezembro de dois mil e dezessete, às dezenove e trinta de uma quinta-feira, representando um atraso de três semanas em relação ao que fora planejado. Quando optei por trocar a estreia por uma pré-estreia, a flexibilização da data inicialmente escolhida parecia também ser desejável, tendo em vista as muitas horas perdidas durante nosso processo e o tempo extra de preparo a ser ganho com algumas semanas extras.

Tanto o dia quanto horário foram escolhidos para que apresentássemos pouco mais de uma hora após o término da minha aula semanal no PPGARTES. Esperava poder angariar público entre meus colegas e os professores da disciplina, conversando sobre aspectos diversos após o encontro. É importante entender que os docentes e discentes da UFPA<sup>95</sup> carregavam a maior parte das minhas expectativas em relação ao público da peça.

Somando na época cerca de oitenta alunos, entre mestrandos e doutorandos, o PPGARTES foi a comunidade onde concentrei a divulgação daquela pré-estreia, com cartazes espalhados por todo espaço físico do programa e divulgação feita pela secretaria. Além disso, camaradas e afetos diversos foram convidados por mim e pelo elenco para assistir o resultado final dos nossos quase três meses de trabalho.

Cheguei bem antes do início da minha aula para preparar o espaço, dar uma rápida varrida no local, posicionar equipamento e realizar testes de som. Sem uma mesa de luz, não teria como operar sozinho a iluminação e a sonoplastia ao mesmo tempo, abraçando um arranjo luminoso estático que em nada me desagradava<sup>96</sup>.

Iniciamos tudo pontualmente no horário combinado<sup>97</sup>, tendo um público total de três pessoas, nenhuma delas tendo qualquer ligação com o PPGARTES. Algumas fotos do espetáculo, assim como de outros momentos, vídeos e conteúdo diverso; podem ser acessadas através de um portal feito com esse propósito.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Mais especificamente, aqueles da ETDUFPA e do PPGARTES.

<sup>96</sup> Estática ou não, fornecia uma visibilidade plena.

<sup>97</sup> Relógio sincronizado com o horário em <https://time.is/GMT> .

<sup>98</sup> <http://txti.es/xy038>

Terminamos a peça com um público atento, mas em pleno silêncio, sem saber se aplaudia, ia embora ou me pedia direções enquanto eu desmontava tudo – o que considerei um sucesso.

Era claro que meu público naquele momento tinha o olhar aceso citado por Desgranges<sup>99</sup>, sua imobilidade acentuada não deixando de ser uma ação desperta. Me incomodava não ter tido mais público, era um pouco desagradável ter minhas expectativas frustradas tão espetacularmente, mas era preferível ter aquelas três pessoas ali, todas conosco, do que trezentas em separado, cada uma prisioneira do seu próprio espaço desconectado do presente.

Que justificativa eu tinha ao ficar chateado por ninguém dentre as pessoas esperadas ter estado lá? A expectativa era minha, assim como uma possível presunção sobre interesses alheios, se qualquer coisa, eu era o único a ser culpado pelas minhas frustrações naquele instante.

A apresentação fez bem para a moral do grupo, sair da rotina de apenas ensaiar elevou os ânimos e me permitiu enxergar melhor nossos pontos mais frágeis. Acima de tudo, me serviu como alívio, oficialmente quebrando o longo período de “inércia artística” pelo qual estava passando.

Um outro fator importante para o adiamento da nossa estreia era a questão de não ter garantido um espaço físico. Nossa peça como idealizada não funcionaria muito bem nas ruas de Belém, precisando de um local que permitisse uma atmosfera mais intimista e conquistar tais espaços não era algo fácil.

Pouco antes da decisão de modificar o prazo do cronograma original, um elemento armado rendeu um dos responsáveis pela segurança do PPGARTES, mudando as medidas de precaução envolvidas no programa, o que acabou tornando inviável qualquer noção de ter uma estreia ali, mesmo que curta. A porta da casa que abriga o programa era fechada no começo da noite e cada desconhecido era visto com desconfiança.

---

<sup>99</sup> DESGRANGES, Flávio. A Pedagogia do Espectador. São Paulo: Perspectiva, 2003 p. 31.

Além disso, a política da UFPA de bloquear o acesso de grande parte de suas facilidades<sup>100</sup> após o início das tardes de sábado, e durante todos domingos, impossibilitaria que aproveitássemos os dias na semana onde as pessoas mais têm tempo para cultura. Ensaíamos ali e continuaríamos ensaiando ali, era e sou grato por isso, mas algum outro palco teria que ser conquistado para nossa estreia.

Espaços tradicionais da cidade, como o Teatro Cláudio Barradas, Teatro Margarida Schivasappa, Teatro Experimental Waldemar Henrique e o próprio Teatro da Paz não nos comportariam, não naquele momento. Cada um deles era proibitivo por algum motivo específico, sendo uma pauta pouco flexível e preços pouco atrativos algo que todos compartilhavam.

Procurei então ir atrás de espaços alternativos, estruturas controladas por artistas que servem de sede para as suas atividades e de seus grupos, mas também tendo uma política de receber outros coletivos - o que gerou outro tipo de problema, ao menos na nossa primeira temporada.

Ao entrar em contato com os responsáveis por tais espaços, adotando o máximo de cordialidade que me foi possível, assim como a melhor clareza de missão e intenção que conseguia projetar, falei sobre meu desejo de entender o que precisava fazer para conquistar o direito de ocupar seus espaços por um curto período, pois intencionava realizar estreia de uma peça.

Já sabendo que tais ambientes eram abertos para outros grupos, queria entender qual a lógica vigente na utilização daqueles locais, pronto para oferecer compensação monetária mas também aberto para qualquer outro tipo de troca. Se por ventura tais localizações estivessem indisponíveis por qualquer que fosse o motivo, também queria entender, já pensando no futuro e que desejaria outra temporada.

Mas as respostas, fossem qual fossem, não chegavam muito bem. Parecia haver alguma forma de bloqueio por parte das pessoas que abordei, alguma dificuldade em dizer sim ou dizer

---

<sup>100</sup> Além do próprio PPGARTES, lugares como a Biblioteca Central e o Restaurante Universitário seguem tal política.

não de maneira definitiva. Tudo parecia se resumir em um “a gente vê depois”, e então tal posterioridade nunca se apresentava ao presente.

Talvez, pessoalmente, tenha um problema com negociar com as pessoas? É crível que falte algo em mim que garantisse uma reação diferente por parte deles? Sim, sim, sem dúvidas, não tenho nenhum problema em estar aberto para tais hipóteses. Serei inclusive o primeiro a admitir que preciso trabalhar melhor em todos esses aspectos, e é importante que seja dito que qualquer uma das partes pode ser a responsável por uma barganha frustrada.

Mas é igualmente importante dizer que o mesmo eu que falhou em conquistar tais ambientes, com muito menos esforço e boa vontade, repetidamente vem conseguindo assegurar carne, leite, feijão, arroz, farinha, batata, tomate, pão, café, frutas, açúcar, óleo, manteiga, dentre outros tantos diversos produtos e serviços, todos os dias através de múltiplos anos, com todos tipos de pessoas, utilizando nas trocas cédulas, outros bens, outros serviços ou mesmo apenas pedidos educados.

Branagan diz que “Pobreza é um problema real entre praticantes das artes que falham em entender que vivemos em uma economia baseada na demanda do mercado.”<sup>101</sup>. Eu não apenas concordo com isso<sup>102</sup>, mas vou além e digo que é o dever do artista criar tal demanda e pensar mais praticamente<sup>103</sup> no seu mercado.

Porque eu sou uma pessoa de teatro e o meu ideal é que o Teatro seja tratado no mundo da mesma forma que o arroz, já que dentre todo agronegócio não haverá lavoura ou produto animal cuja produção seja tão valorizada<sup>104</sup>. Amando o que se faz, parece natural ter como objetivo proliferar tal atividade para se ter mais daquilo que se gosta.

Para isso, considero imprescindível não apenas pensar teatro como algo valioso, o que já fazemos, mas também tratar o aspecto econômico da produção teatral de forma similar à do

---

<sup>101</sup> BRANAGAN, Alison. **The Essential Guide to Business for Artists and Designers**. Londres: Bloomsbury Publishing. 2017 p. 17. Minha tradução.

<sup>102</sup> Deixando de lado qualquer julgamento de valores, ou se é ou não desejável que as coisas sejam isso, concordo que as coisas acontecem como ela diz baseado em experiências empíricas.

<sup>103</sup> Procurando desenvolver modos de pensar que culminem em ações capazes de gerar melhoras tangíveis.

<sup>104</sup> De acordo com a Food and Agriculture Organization (FAO), levando em conta o valor total bruto da produção anual.

arroz – que fazendeiro, ao discutir um arrendamento, se embaraça ao dizer se sua propriedade está ou não disponível ou encabula-se na hora de acertar um preço?

Acabei locando o espaço da Cia de Dança Marina Benarrós para minha estreia, próximo do final de novembro<sup>105</sup>. Assisti uma peça no espaço, confirmando que ele seria adequado, para depois manter contato com o responsável pelo telefone e só então fecharmos o negócio pessoalmente – de uma maneira que me causou um tanto de inquietação.

Nosso negócio foi fechado apenas através de palavras, não havia nada registrando os termos do acordo, dinheiro não trocou mãos, contratos não foram assumidos e apenas um aperto de mãos oscilante apoiava as palavras que trocamos. Quem me recebeu foi educado, mas frio, respondendo todas minhas perguntas de forma direta e pontual.

Deveria ter tentado formalizar aquilo de alguma forma? Talvez. Sou eu o culpado por julgar o maneirismo de outro? Provável. Tinha motivos compreensíveis para estar inseguro em relação a tudo? Indiscutivelmente.

Eu não conhecia aquela pessoa, eu não sabia do seu passado, minha experiência com aquele espaço era parca e tudo isso gerava grande ansiedade. E se ele decidisse que não teria como me alugar o espaço na data especificada, mais de dois meses depois? E se eu decidisse que não queria mais, o que ele faria, já que também não me conhecia e não tinha motivos para confiar em mim?

Era ele o responsável pelo espaço, deveria ser ele a pessoa com a maior carga de preocupações e experiência ao gerenciar aquilo, então a atitude blasé levantava três hipóteses possíveis. A primeira, era que ele não sabia se ia ou não cumprir o acordado, preferindo manter suas opções abertas e deixar o combinado de lado caso fosse conveniente. Na segunda, ele pretendia manter sua palavra, mas não tinha muita experiência e preferia lidar com tudo desse jeito mais solto. Por fim, nada impedia que ele simplesmente achasse incrivelmente divertida a noção de me fazer acreditar naquilo quando na verdade não tinha a menor intenção de abrigar meu espetáculo.

---

<sup>105</sup> Comecei a procurar espaços para nossa estreia desde outubro, entretanto.

Ao fim e ao cabo, aceitei a condição onde tinha me colocado e esperei. Acordamos um aluguel de duzentos reais por dia e como não tinha outro lugar que coubesse no nosso orçamento e/ou previsão de estreia<sup>106</sup>, decidi esperar pelo melhor dentro daquela incerteza. Disse para mim mesmo que se algum problema ocorresse com o espaço iria estrear na calçada à sua frente, e então tirei o problema da minha cabeça<sup>107</sup>.

No dia vinte e quatro de dezembro, após algumas tentativas infrutíferas e conversas com a artista, finalmente tínhamos a arte do cartaz oficial pronta para impressão (Apêndice C). Nove dias depois, já havia imprimido cinquenta cópias do cartaz em papel couchê, além de ter desenvolvido outro cartaz (Apêndice D), com cerca de cem cópias impressas em papel sulfite por ser mais barato.

Os cartazes em papel couchê foram distribuídos pelo Campus Guamá da UFPA, pelo PPGARTES, nos grandes teatros, pela ETDUFPA e também deixados no local onde iríamos estrear. Os cartazes em sulfite foram colados em pontos de ônibus, distribuídos diretamente para as pessoas e posicionados em alguns outros pontos estratégicos de alta movimentação. Ingressos também foram distribuídos gratuitamente para amigos e familiares.

Nossa divulgação também contou com divulgação no Facebook, através da criação de um evento para a peça, postagens nos grupos da cidade relacionados com teatro e mensagens diretas para contatos dentro da plataforma. Indo para outras redes sociais, também divulgamos através do Instagram e diversos grupos de WhatsApp. Por fim, no dia da estreia, tivemos nosso ator falando sobre o espetáculo no programa Sem Censura Pará, da TV Cultura.

Chegando nas vésperas da estreia, minhas inseguranças finalmente se dissiparam por completo quando cheguei ao nosso espaço prometido na manhã de sexta-feira. Muito bem recebido e auxiliado, não tive problemas ao organizar o ambiente e preparar todo equipamento necessário.

A organização dos elementos se deu de uma forma automática, não necessitando de grandes considerações, mas a iluminação demandou certo pensar. Cem cadeiras foram distribuídas e alinhadas para o uso do público; duas caixas de som foram conectadas ao meu

---

<sup>106</sup> Já havia decidido que não faria sentido alugar algum local para um dia de pré-estreia.

<sup>107</sup> Ou, pelo menos, diminuí em muito a frequência com que ele visitava meus pensamentos.

computador portátil, posicionadas e equalizadas em poucos minutos; já os nove refletores LED utilizados me requereram algumas horas de testes.

Não sabia naquele momento se usaria ou não cores, se preferiria o quente ou o frio ou mesmo se operaria os refletores ou os deixaria estáticos. Como as cores disponíveis não me agradavam e não via nada a ser ganho com mudanças de luz, decidi me ater aos princípios básicos de visibilidade, criando novamente uma iluminação estática, mas dessa vez fria<sup>108</sup>.

Antes da estreia, já sabendo que o espaço tinha dois andares, dos quais minha peça só usaria um, e tendo não apenas ouvido falar, mas vivenciado um público habituado ao atraso, tinha ocasionalmente pensado em qual seria a maneira mais elegante de me blindar contra esses dez ou quinze minutos habituais de tardança.

Imaginei abrir os portões do espaço com alguma coisa ocorrendo no térreo, disso tinha alguma certeza, mas o que iria ocupar aquele espaço ainda era uma incógnita. Após cogitar exposições de fotos, projeções, poemas e até mesmo uma segunda peça; achei mais sábio concentrar meus esforços no trabalho que tinha para estrear e não em criar um novo.

Foi assim que nas vésperas, levei minha televisão para o local e, com a ajuda de um pen drive, utilizei a exibição de *Um Cão Andaluz*<sup>109</sup> como minha primeira cena. A escolha foi feita primordialmente pelos dezesseis minutos do filme estarem bem próximos da expectativa de atraso que eu vim a esperar, mas é claro que a qualidade do filme também foi um forte fator em tal decisão. Com tudo pronto, restava apenas esperar o público.

No final da estreia, eu teria investido um total de dois mil e setecentos reais. Novecentos reais foram gastos com cada membro do elenco, seiscentos reais com o espaço, cento e cinquenta reais com divulgação, cem reais com figurino e o cenário além de outros cinquenta reais com transporte.

Minha esperança<sup>110</sup> era vender ao menos cem ingressos no total, somando os três dias, o que seria suficiente para recuperar o investimento com o espaço, figurino, cenário e transporte. Lucros adicionais poderiam ser obtidos com novas temporadas e em algum eventual

---

<sup>108</sup> Em contraste com a luz estática e quente da pré-estreia.

<sup>109</sup> **Un Chien Andalou**, de Luis Buñuel, 1929.

<sup>110</sup> Pautada apenas na fé e otimismo.



festival, possibilitando que eu também fosse pago pelo meu trabalho<sup>111</sup>. Esperava que os estudantes de artes cênicas da UFPA, além de seus professores, seriam a maioria dentro desses cem compradores<sup>112</sup>.

Minhas projeções mostraram-se bem aquém da realidade. Somando os três dias, tivemos um público de trinta e nove pessoas, dessas, mais da metade foram nossas convidadas diretas. Apenas dezessete espectadores foram pagantes, nos deixando com um caixa de cento e noventa reais, já que dois deles insistiram em não pagar meia-entrada<sup>113</sup>.

A recepção do público foi mista e de difícil avaliação. Havendo familiares e grandes amigos envolvidos, uma certa onda de aplausos, cumprimentos e felicitações foi prontamente oferecida por parte deles, e por mais que eu não duvide um único momento sobre a honestidade de tais demonstrações de agrado, acho difícil saber se aplaudiam a existência de um ente querido fazendo arte ou de fato a arte que por ele era produzida.

A forma como a peça é finalizada dificulta um pouco receber opiniões diretas sobre o público, críticas e elogios, mas isso não me incomodou nem um pouco – ali, da minha posição privilegiada, pude ouvir as críticas e elogios proferidos pelo corpo do meu público.

E o que ouvi foram pessoas totalmente engajadas com o que estava sendo criado ali, além de pessoas perplexas, outras pessoas indiferentes e também pessoas tomadas por um tédio irresistível – mas, pelo bem ou pelo mal, a maior parte dos que estavam ali realmente nos viram, e não é razoável pedir mais do que isso. Gostaria que todos amassem meu trabalho?

Sim, assim como também gostaria de mais público, e se vamos falar de desejos sem lastro, seria muito bacana se Ivan Vyrpaev, todo elenco de Kislrod, a companhia brasileira de teatro e Terry Jones fossem assistir minha peça no mesmo dia e saíssem de lá declarando que aquela era a obra prima do terceiro milênio e eu, seu diretor, patrimônio universal da humanidade.

---

<sup>111</sup> Pelas minhas funções, eu me devia novecentos e um reais e vinte centavos.

<sup>112</sup> Contando com mais de cinquenta anos de funcionamento, bastaria que uma pequena parcela dos seus discentes e docentes, contando ingressos e egressos, fossem nos assistir para que a meta fosse cumprida.

<sup>113</sup> Ao comprar ingressos, era perguntado ao público se preferia pagar meia ou inteira, deixando claro que a escolha era só deles e não dependia de carteira de meia-entrada ou qualquer coisa do tipo.

Adepto da sobriedade, prefiro trabalhar com o que tenho e com o que vi. Meu elenco estava contente quando tudo acabou, mais alegre do que na pré-estreia<sup>114</sup>, com todos concordando em tentar uma segunda temporada<sup>115</sup> quando nos reunimos duas semanas depois.

E eu, estava contente? Não sabia. Era um misto muito forte de sensações, transcendendo uma mera positividade ou negatividade atreladas a elas. Se por um lado havia o estímulo de finalmente ter tipo uma temporada e trazido parte da nossa visão artística para a realidade, por outro, tivemos vários problemas na execução da peça durante aqueles três dias.

Se fosse para tentar definir o que sentia em palavras, o mais próximo que conseguiria chegar de algo preciso seria “Eu me sinto como alguém que precisa de mais tempo e mais tentativas para saber como me sinto agora antes de ter tido esse tempo e essas tentativas.”.

Então, quando eu entendi o que havia acontecido, entendi o que precisava ser feito e entendi o que era esperado, já estávamos em abril. Confirmei novamente com todos se ainda queriam e podiam iniciar a nova temporada, para, tendo obtido suas bênçãos, iniciar os trabalhos para possibilitá-la.

Conicionados por problemas de tempo, optamos por realizar nossa segunda temporada em maio, iniciando os ensaios no começo daquele mês. Pedi para que desde abril o elenco estudasse com alguma regularidade o texto, para já retornarmos de forma vigorosa quando fosse a hora certa.

Ao buscar espaço propício, deparei-me novamente com os mesmos problemas de antes ao ir atrás dos “grandes espaços” convencionais. Felizmente, tive a oportunidade de evitar todos problemas previamente encontrados em espaços alternativos ao procurar pauta no Espaço das Artes.

Não apenas fui muito bem recebido, mas legitimamente tive uma impressão de ter encontrado alguém que queria que eu desse certo. O espaço me foi apresentado em detalhes,

---

<sup>114</sup> Apesar de que isso pode ter ocorrido simplesmente por terem acabado de ter sido pagos.

<sup>115</sup> Ela precisava acontecer, de qualquer forma, eu tinha jurado para o meu ator que não iria fazer ele ter todo aquele trabalho para apresentar um único final de semana.

tudo ocorreu com bastante ânimo, minhas perguntas foram respondidas de forma clara e objetiva, o que foi estimulante.

Ficou claro que eles também me ajudariam na divulgação e que havia um incentivo muito real para que eu desse certo: foi acordado que eles receberiam 30% da bilheteria, e como eu fui informado que eles alugavam parte das cadeiras do local, foi dissipada qualquer noção de que eles não colaborariam positivamente para nossa temporada<sup>116</sup>. Assim, quando combinamos uma data para a pauta, fechamos um acordo com nada além de um aperto de mãos, mas dessa vez, não havia inquietação nenhuma para me assombrar nas semanas seguintes.

Tendo encontrado um local, a parte seguinte seria a divulgação. Elaborei um novo cartaz a partir do anterior (Apêndice E), imprimindo-o quinze vezes em papel couchê, assim como um flyer (Apêndice I), que foi impresso cem vezes. Investi na mídia física mais por formalidade do que qualquer outro motivo, sabendo que na última temporada não tínhamos conquistado um único espectador através dela.

Em seguida, tratei de enviar todo material para a equipe do Espaço das Artes, que nos ajudou na divulgação através das mídias sociais, que executamos de forma semelhante à da primeira temporada, tendo conseguido também aparecer em alguns sites locais, como o Guiart<sup>117</sup>. Contudo, não tivemos convidados dessa vez, com uma única exceção, já que seria um pouco desonesto distribuir cortesias quando nossa lotação era de vinte pessoas e agora tínhamos sócios trabalhando conosco<sup>118</sup>.

Finalizando o processo, tratei mais uma vez de reservar espaço para ensaio dentro do PPGARTES, o que ocorreu sem qualquer dificuldade ou choque de horário<sup>119</sup>. O fiz ainda no começo de abril, evitando reservas de última hora.

Ao chegar na etapa dos ensaios, tive uma boa dose de descontentamento. Os quase quatro meses que separavam nossa primeira temporada da segunda haviam sido suficiente para

---

<sup>116</sup> Já que precisariam ao menos ter público suficiente para cobrir os custos do dito aluguel.

<sup>117</sup> <http://www.guiart.com.br/>

<sup>118</sup> Cogitei simplesmente não cobrar ingressos, para ver se assim teríamos público garantido, mas desisti, em parte pela questão de não estar naquilo sozinho e em parte para não terminar com a sensação que havia desistido sem nem lutar.

<sup>119</sup> Recomendo que qualquer estudante de artes cênicas em situação parecida faça o seu melhor para tomar proveito da oportunidade, seja através de ensaios ou mesmo elaboração de oficinas. Desperdiçar tal recurso e oportunidade é quase criminoso

que muito do que havia sido construído fosse perdido, me obrigando a focar-me em restaurar aquilo que havia desaparecido quando na verdade almejava inovar, procurando algo que ainda não tinha sido.

Nosso tempo de preparação havia em muito sido reduzido, tendo em vista a menor disponibilidade de horário do elenco, e os problemas de atraso eram desenfreados. Comecei a aproveitar o tempo sozinho na sala de ensaio para escrever notas (Apêndice J), decidindo por desistir delas menos de uma semana depois<sup>120</sup>.

Contrariando meus medos, nas vésperas do nosso retorno, tínhamos novamente um trabalho que merecia um público, tendo inclusive mais qualidades que aquilo que fora anteriormente apresentado. Algumas falas foram afinadas até chegar em um patamar superior de qualidade, assim como ações - tendo tido a oportunidade de se ver em cena através de gravações, o elenco por si só achou necessário ir atrás de novos ganhos.

O Espaço das Artes era bem menor do que os anteriores, um ponto positivo. Desejava mais intimismo na peça, mais proximidade, mas que não fosse fruto de artificialismos – algo que um espaço reduzido forneceu em abundância. Poder sentir a respiração dos atores sobre si, constantemente, fornecia uma nova experiência tátil para complementar outros sentidos.

Aproveitamos alguns paletes para criar uma espécie de banco, permitindo que os atores tivessem onde sentar em alguns momentos, algo desnecessário em apresentações anteriores, já que tanto o Auditório do PPGARTES quanto o espaço da Cia Marina Benarrós tinham em sua arquitetura lugares sentáveis.

Uma pequena caixa de som foi suficiente para nossa sonoplastia e os figurinos foram mantidos, assim como a cenografia. A iluminação, contudo, foi mudada.

Procurando explorar aquele intimismo, me permiti alguns experimentos enquanto íamos montando-a, procurando qualquer coisa que me cativasse – e encontrei. Nunca é cedo para se permitir mudanças, então, confirmando com o elenco, optei por tirar nossas luzes da inércia à qual tinham sido condenadas. Nossas transições de cena agora contavam com transições de luz,

---

<sup>120</sup> É melhor falar sozinho e deixar que o vento lhe purifique do que registrar seus momentos de ódio para toda história.

nossa sexta cena tornada visível por uma trêmula lâmpada incandescente e a sétima com um lampear que dialogava com a sonoplastia.

Tanto eu quanto o elenco concordamos que nossa segunda temporada foi em muitos aspectos melhor que a primeira. Infelizmente, poucos foram os que tomaram conhecimento do nosso espetáculo melhorado.

Nosso público foi composto por uma pessoa no segundo dia, duas no primeiro e três no terceiro. Das seis pessoas<sup>121</sup>, uma ficou totalmente encantada com o que viu, uma fez o seu melhor para tentar não cair no sono, uma conseguiu manter uma expressão neutra do começo ao fim e três comentaram que “É muito texto!”.

Todos estavam corretos, o freguês sempre tem razão, afinal. É sim muito texto, mas um artista precisa assumir suas escolhas – quem tenta agradar a todos, ninguém agrada. Ver sua plateia dormir, bocejar, procurar maneiras de sair de fininho... sem viver isso, como dar valor aos momentos onde seu trabalho é bem recebido?

Os três dias renderam oitenta reais de bilheteria<sup>122</sup>, cada membro do elenco recebeu cem reais, novas flores custaram cerca de vinte reais e eu optei por dar duzentos reais para o Espaço das Artes, o valor que seria devido caso tivéssemos lotado os três dias, ao invés dos vinte e quatro que lhes eram de direito<sup>123</sup>. Do começo ao fim, Ó me custou cerca de dois mil oitocentos e trinta reais mais trezentas horas de trabalho<sup>124</sup>.

Quarenta e cinco pessoas usufruíram de tal investimento, como público, e cada uma delas foi valiosíssima para que eu finalmente entendesse meus sentimentos em relação a todo processo: não só estava contente com o que havia feito, estava mesmerizado.

---

<sup>121</sup> O pessoal do Espaço das Artes estava na bilheteria, então não nos assistiu.

<sup>122</sup> Três pessoas optaram por não pagar meia, uma pessoa teve ingresso de cortesia.

<sup>123</sup> Gostei de trabalhar com membros do Espaço e não me sentiria bem em terminar tal encontro com prejuízo para eles.

<sup>124</sup> Somando o tempo gasto com todas funções, desde a seleção dos atores.

*“Eu sofro de mimfobia, eu tenho medo de mim mesmo e me enfrento todo dia.”*

*(Millôr Fernandes)*

## 5 QUINTO ATO: DESFECHO

*Dibubuísmo*, no seu âmago, é a entrega feita através de um risco calculado. Eu confio que o rio irá me levar até algum lugar, e entrego-me a ele, ativamente condicionando meu corpo para manter tal posição de entrega, confiante que através disso chegarei, com meu espírito, em algum outro lugar nunca imaginado<sup>125</sup>. Como metodologia de pesquisa, penso serem dois os seus usos.

O primeiro, exploratório, quando procuramos ampliar o alcance do olhar inquisitivo. Nesse caso estamos tratando de uma protometodologia, não iremos encontrar respostas para perguntas ou ampliar nosso conhecimento sobre um determinado objeto de pesquisa, mas sim identificar novos objetos e encontrar perguntas primárias, que então serão trabalhadas seguindo alguma outra metodologia.

Ao invés de utilizar a memória de vivências variadas para procurar pontos de inquietação, dentro daquilo que conhecemos ou ao menos reconhecemos, nos entregamos a forças alheias na esperança de chegar até o desconhecido. Aqui, a entrega e o devaneio alavancam a sensibilidade e forçam a contemplação de novos pontos de vista.

O segundo, logístico, quando pretendemos administrar recursos limitados. Se o nosso corpo, representando o trabalho físico, precisa chegar em algum lugar e o nosso espírito, representando a labuta mental, em outro, conseguir colocar o corpo em uma posição onde alguma força o impulsione para seu destino<sup>126</sup> enquanto ativamente acionamos o espírito para outra finalidade nos gera ganho de tempo.

Idealmente, não queremos trabalhar com a falta de recursos, mas a verdade é que a escassez de tempo é uma realidade constante. Por que não procurar métodos para lidar com ela? Assumir que queremos sempre trabalhar em condições ideais, mas já preparados para sua eventual impossibilidade. Não se constrói um navio para que ele afunda, não obstante, ainda o preenchemos com coletes salva-vidas.

No teatro, *dibubuísmo* pode acontecer quando o artista, ao selecionar um elenco, após tantas vezes selecionando elencos infrutíferos, desiste de tentar com tanta força alcançar o “elenco certo”, simplesmente não carregando nada além do desejo de ter um elenco. Criar um questionário que lhe sirva de canoa e jogá-lo na correnteza da internet, vendo o que sobra na sua cabeça depois da viagem – isso pode ser um *dibubuísmo* teatral.

---

<sup>125</sup> Portanto, o caboclo entrega seu corpo ao rio na esperança de chegar em algum novo lugar com seus devaneios, colaborando de forma inédita na construção do imaginário.

<sup>126</sup> Mesmo que lentamente.

Quem sabe, ao escolher uma peça para montar, *dibubuismo* seja ler um monte de frases soltas de dramaturgias esquecidas em uma gaveta mofada, escolhendo aquelas que deixam um gosto bom na boca para então deixar que outro indivíduo ou outras entidades selecionem dentro da sua seleção. Pode até ser tomar a decisão com ajuda de um dado!

Vai que uma direção<sup>127</sup> *dibubuista* é aquela onde o imperativo do diretor é dirigir o ator de forma que o atuante alcance uma autodireção teatral, onde o diretor nada faça além de guiar novamente o ator para um fluxo de autodirecionamento, na eventualidade dele se perder e não saber como voltar para o estado de autonomia total.

Nada impede que trabalhar *dibubuisticamente* com uma dramaturgia seja zarpar nela e deixar que o rio, a chuva, a fauna, a flora e o seu próprio peso sirvam como geradores de ruído para moldá-la em algo totalmente novo, pulsante e desejado do Amazonas até o Saara.

Por conjectura, pensar ondas sonoras como tendo fluutuabilidade, assim aceitando que elas bubuiam e também podem servir como veículo para uma concepção *dibubuista* de sonoplastia, onde estar flutuando em arranjos e propelido por composições baste.

Ao que tudo indica, em algum lugar, procurar luz é o suficiente para que se faça a luz, de modo que alguma nova espécie de fotossíntese retroalimentativa seja possível até que alguns milhares de lúmens *dibubuiantes* preencham um espetáculo inteiro.

Às vezes, mesmo que poucas vezes, alguém consegue erguer um castelo inteiro sem sair de um bote inflável que flutua em um igarapé curto. Esse castelo então abriga todos os contos de todos cavaleiros e de todas princesas e de todos dragões para serem encenados e reencenados para todo o sempre.

Porventura, no balé, alguma coreógrafa pode dispensar seu figurinista por completo, apenas observando cada uma das suas bailarinas até o dia em que elas se descubram nos trajes perfeitos para alguma coreografia que até então não havia sido pensada.

---

<sup>127</sup> Antidireção?



Aparentemente, não é possível uma divulgação que em si seja bubuia, mas em princípio, há alguém em algum instante que conseguiu atrair uma multidão para si sem jamais falar nada, ocupado totalmente com algo plenamente irrelacionado.

Alegadamente, alguém, apenas ao bubuiar, pode reunir para si não apenas toda matéria prima necessária para construir um novo planeta, mas também toda “noção prima” indispensável para construir uma nova filosofia que seja capaz de entender tal globo recém-nascido.

O que eu pretendo com tudo isso? Qual o objetivo de uma barragem de afirmações de tal estirpe aqui? Aonde eu quero chegar? No cerne da própria *bubuiologia*, aquilo que pretende entender o *dibubuismo* e desenvolver uma metodologia *dibubuista*.

Porque se muito dessas frases não faz sentido, ou se estão incompletas, é porque o próprio *dibubuismo* não pode, por si só, ser completo. É o devaneio que ele busca, não apenas com o intuito de encontrar, mas também sustentar e replicar.

Pois bem, alguma hora isso tudo, o pertinente ao espírito, precisará ser materializado<sup>128</sup> no mundo tangível – e alguma outra coisa terá que servir como complemento. Tendo vivido, sonhado, pensado e digerido o processo que descrevi aqui, compreendo agora que *dibubuismo* é uma ferramenta de exploração – e uma ferramenta poderosa!

Mesmo sabendo o seu destino, mesmo sendo um risco calculado, mesmo tendo remos ao alcance das mãos o tempo todo, a entrega é algo extremamente difícil. Ultrapassando tal dificuldade, encontro-me em algum lugar novo, totalmente distante da minha zona de conforto, onde observo coisas que eu jamais veria de outra forma, simplesmente porque não conseguia aceitar estar em tais situações. Literalmente alcancei regiões impossíveis através do *dibubuismo*! Portanto, seria tolice negar seu potencial como metodologia geradora de novos pontos de vista.

Assim como seria tolo não aceitar a urgência de empregar outras técnicas para desenvolver aquilo que foi descoberto. Peguemos o caboclo, o mesmo do primeiro exemplo do nosso primeiro ato. Ele desenvolveu todo tipo de imaginário, mas e agora? O que ele faz com

---

<sup>128</sup> Nem que seja através da voz, ao partilhar com outro o que foi sonhado.

isso? Se satisfaz com o proverbial diamante bruto encontrado pelo seu espírito ou engaja seu corpo para que a lapidação comece? Sendo honesto, quem vai decidir isso é ele, determinando o valor do que foi obtido com sua labuta. Mas para mim, não basta<sup>129</sup>.

*Bubuiei*, estabeleci um grupo fazedor teatro através de métodos que eu jamais teria me permitido empregar em outros tempos. Não satisfeito, abracei um texto por primeiras impressões e não por motivos lógicos. *Bubuiei*. Me deixei dirigir por atores, não alterei o elenco por motivos que já me fizeram dispensar grupos inteiros no passado, me permiti trabalhar em uma montagem sem saber detalhes do destino, deixei elementos críticos como meu local de estreia na mão da confiança sem embasamento... *bubuiei, bubuiei, bubuiei, bubuiei!*

Os resultados? Um grupo com quem eu pude trabalhar e aprender de formas totalmente inusitadas, disposto a seguir alguém que não sabia onde queria ir, uma peça infestada de possibilidades, a qual eu tinha prazer de assistir inúmeras vezes sem perder o encanto, a restauração da minha capacidade de confiar nas pessoas “porque sim”, entre outros tantos ganhos.

Suficiente? De maneira alguma. Tendo conquistado meu grupo e entendendo do que eles eram capazes por si sós, mas realmente entendendo, não apenas vendo a superfície, o próximo passo seria desenvolver, freneticamente, ferramentas para extrair deles aquilo que ainda não poderia ser extraído espontaneamente.

Tendo avistado dentro daquela dramaturgia a minha dramaturgia, restava então melhorá-la, não apenas permitindo que ela fosse uma fusão pacífica de duas interpretações, mas de fato devorá-la e usar seus nutrientes para compor algo que fosse ainda mais meu e ainda mais propício para a realidade ao meu redor.

Tendo entendido como funciona o público no que diz respeito ao que estão dispostos a pagar para ver<sup>130</sup>, e entendendo que minhas concepções sobre isso estavam tão erradas que me levaram a ter uma segunda temporada quase abandonada e um prejuízo próximo do total,

---

<sup>129</sup> Não que eu queira estabelecer alguma suposta superioridade entre nós dois, pelo contrário, se alguém consegue ser feliz tendo menos esforço que as outras pessoas, sendo todo resto igual, a superioridade objetivamente estará do lado de quem poupou suor.

<sup>130</sup> Mas realmente entendido, não apenas tendo criado hipóteses, mas pagado para testá-las.

desenvolver estratégia que permitisse alcançar tal público distante, ou um novo que bem o substituísse.

Tendo encontrado uma base embrionária de sonoplastia, iluminação, cenário e/ou figurino, ir atrás de alguém que me ajudasse a desenvolvê-la mais ainda, ou de conhecimento que me permitisse fazê-lo sozinho. Construir em cima das noções básicas que funcionaram, fosse no que fosse, para ampliar o imaginário adquirido através da exploração inicial.

Olhando para trás, procurando situações para aplica-lo, vejo que o *dibubuísmo* não oferece ganhos previsíveis, que seja possível intuir de antemão o que esperar de uma abordagem que seja pautada nele. Cada um deve reagir de forma drasticamente diferente com a noção de entregar-se, nenhum indivíduo acabará no mesmo lugar que outro – você se explora para então encontrar uma nova posição de onde explorar o mundo.

Não embarque na canoa se tiver necessidade de qualquer coisa que não seja a descoberta – para isso existem outros meios de transporte do pensamento. Bubuie apenas se estiver pronto para valorizar a viagem pela viagem, sem expectativas, ou se já está no rio e alguma coisa lhe impede de remar.

Realço que um processo criativo ou uma metodologia *dibubuísta* consegue abranger inícios, e embora o faça de forma exemplar, ainda precisa de alguma outra coisa<sup>131</sup> que a alavanque – o que a torna de difícil execução. Como entregar-se plenamente sabendo que em pouco tempo terá que mudar a postura, dominando aquilo ao que se entregou?

Eu realmente não sei. Mas entender que não há problema em não saber todas respostas em um determinado momento e que perguntas podem ficar em aberto foi o maior ganho pessoal que tive nessa pesquisa.

---

<sup>131</sup> Agora, mesmo que eu soubesse dizer que coisa ou quais coisas se encaixariam aqui, seria de um *antidibubuísmo* tão extremo que chegaria à rudeza, e isso eu simplesmente não posso permitir.

## REFERÊNCIAS

- ARAÉLIZ. **Zoofilia: Memorial artístico da peça "Eu gosto de girafas, você de hipopótamos"**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Cênicas) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.
- BUENO, Eduardo. **Capitães do Brasil: a saga dos primeiros colonizadores**. Rio de Janeiro. Objetiva. 1999.
- BOGART, Anne. **A director prepares: seven essays on art and theatre**. Londres: Psychology Press, 2001.
- BRANAGAN, Alison. **The Essential Guide to Business for Artists and Designers**. Londres: Bloomsbury Publishing. 2017.
- BROOK, Peter. **O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1994.
- BUENO, Francisco da Silveira. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: FTD: LISA, 1996.
- CAMARGO, Roberto Gill. **A Sonoplastia no Teatro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1986.
- CATALÃO, Marco; FRANÇA, Alexandre. **Agronegócio e Grimorium**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- COLLINS, William. **Collins English dictionary**. Nova Iorque: HaperCollins, 2012. Disponível em: <<http://www.dictionary.com/>>. Acesso em: 14 jan. 2018.
- CRAIG, Edward Gordon. **The actor and the über-marionette**. Florença: The Mask, vol. 1 no. 2, 1908.
- DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DUGDALE, Sasha. **Oxygenating Theater**. Theater, Durham/NC, v. 36, n. 1, 2006. p. 45-46.
- ESSLIN, Martin. **Uma Anatomia do Drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FAO, Food and Agriculture Organization. **Value of Agricultural Production**. Disponível em: <<http://www.fao.org/faostat/en/#data/>>. Acesso em 19 jan. 2018.

FREYTAG, Von Gustav. **Die Technik Des Dramas**. Charleston: Nabu Press, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de Um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1992.

GUALBERTO, Antônio Jorge Pantoja. **História e Memória da Carpintaria Naval Ribeirinha da Amazônia**. Em: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 6., 2012, Teresina. *Anais eletrônicos...* Teresina: UFPI, 2012. Disponível em: <[encurtador.com.br/erxUW](http://encurtador.com.br/erxUW)>. Acesso em: 16 jan. 2018.

GUÉNOUN, Denis. **Lettre au directeur du théâtre**. Paris: Le Revest-les-Eeaux: Les Cahiers de l'Égaré, 1996.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2009.

INTERNATIONALE, Fédération Aéronautique. **General Aviation World Records**. Disponível em: <[encurtador.com.br/dmGJU](http://encurtador.com.br/dmGJU)>. Acesso em: 15 jan. 2018.

KAHN, Charles. **The Art and Thought of Heraclitus: Fragments with Translation and Commentary**. Londres: Cambridge University Press, 1979.

KANE, Sarah. **Teatro Completo**. Portugal: Campo das Letras, 2004.

**Kislorod**. Direção: Ivan Vyrypaev. Produção: Krasnaya Strela e Ministério Russo de Cultura e Cinematografia. Intérpretes: Aleksey Filimonov, Karolina Gruszka e Varvara Voetskova. Roteiro: Ivan Vyrypaev. Frankfurt (DE): Constantin Film, 2009, 1 DVD.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A arte como encantaria da linguagem**. São Paulo: Escrituras, 2008.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Currículo do sistema currículo Lattes**. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/2018214713424265>>. Acesso em: 08 jun. 2018.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Mundamazônico: do local ao global. **Revista sentidos da cultura**, Belém/Pará, v. 1, n. 1, jul./dez. 2014. p. 31-40.

MATSUURA, Sérgio. “Conheça o ‘deboísmo’, a nova filosofia ‘de boas’ da internet”. **Jornal O Globo**, 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/tecnologia/conheca-deboismo-nova-filosofia-de-boas-da-internet-17392121>>. Acesso em: 07 jan. 2018.

NELMS, Henning. **Como Fazer Teatro**. Rio de Janeiro: Letras Artes, 1964.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: IBEP, 2003.

ROSS, Yanna. **Russia's New Drama**. Theater, Durham/NC, v. 36, n. 1, 2006. p. 27-43.

ROSTAND, Edmond. **Cyrano de Bergerac**. São Paulo: Abril Cultural- Victor Civita, 1976.

SHAKESPEARE, W., & FOAKES, R. A. **King Lear**. Londres: Thomas Nelson and Sons, 1997.

THARP, Twyla. **The creative habit: learn it and use it for life: a practical guide**. Nova York: Simon & Schuster, 2003.

THAYER, William Makepeace. **Tact, Push, and Principle**. Boston: James H. Earle Publisher, 1882 p. 224

**Un Chien Andalou**. Direção: Luis Buñuel. Produção: Luis Buñuel e Pierre Braunberger. Intérpretes: Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Luis Buñuel, Salvador Dalí e Jaime Miravilles. Roteiro: Luis Buñuel e Salvador Dalí. Paris: Les Grands Films Classiques, 1929.

WHITFIELD, T. W. A., & Wiltshire, T. J. **Color psychology: A critical review**. Genetic, Social and General Psychology Monographs, 1990.

WOLF, R. Craig; BLOCK, Dick. **Scene Design and Stage Lighting**. Boston: Cengage Learning, 2013.

## APÊNDICE A – Dramaturgia final para encenação de “Ó”.

# Ó

uma adaptação de Araújo da obra de Ivan Viripaev com auxílio das traduções de Márcio Abreu e Yana Ross.

**Este é um DRAMA para ser realizado agora.**

## OSCILAÇÕES

### ELE

Vocês ouviram o que foi dito aos antigos: “não matarás; mas aquele que matar será julgado”? Eu conheci um homem que tinha audição muito ruim. Ele não ouviu quando disseram “não matarás”, talvez porque estivesse usando fones de ouvido. Ele não ouviu “não matarás”; ele pegou uma pá, foi ao jardim e matou. Em seguida, voltou para casa, ligou a música num volume bem alto e começou a dançar. A música era tão ridícula, mas tão ridícula, que a sua dança se tornou ridícula no ritmo da música. E seus ombros se tornaram ridículos, e suas pernas, e seus cabelos e seus olhos. Os movimentos da dança começaram a empolgar, a fascinar e o arrastaram para algum país novo. Neste país, existia apenas o movimento, somente a dança, a dança. E a dança o atraía, o atraía e o atraía tanto que ele decidiu ficar para sempre nesse país, e decidiu que não viveria nem mais um minuto sem dançar, que iria só dançar e dançar.

Em cada homem há dois que dançam: o direito e o esquerdo. Um dançarino – o direito, o outro – o esquerdo. Dois dançarinos de ar. Dois pulmões. O pulmão direito e o esquerdo. Em cada homem há dois que dançam – o pulmão direito e o esquerdo. Os pulmões dançam e o homem recebe o oxigênio. Se você pegar uma pá e bater no peito de um homem na altura dos pulmões, as danças param. Os pulmões não dançam mais, o oxigênio não chega.

Este homem não tinha problemas para dançar, mas para ouvir. Enquanto ele dançava, seus amigos chegaram de carro na sua casa. Por causa da dança não foi possível ouvir quando eles entraram na sua casa. Por causa da dança não foi possível ouvir quando um deles começou a gritar: “Qual é a tua, Sasha, porra, enlouqueceu, o que você fez, caralho?! Porra, você cortou a sua mulher em pedaços. Sasha, não tá me ouvindo, porra? O que você fez, pirou, enlouqueceu?” Mas Sasha não ouvia o que seu amigo estava dizendo por causa dos fones de ouvido. E então o seu amigo bateu quatro vezes no seu rosto, duas vezes na sua barriga e uma no seu peito. Os dançarinos no peito pararam e Sasha caiu no chão procurando o oxigênio com a boca.

Em cada homem há dois que dançam: o direito e o esquerdo. Um dançarino – o direito, o outro – o esquerdo. Dois dançarinos de ar. Dois pulmões. O pulmão direito e o esquerdo. Em cada homem há dois que dançam – o pulmão direito e o esquerdo. Os pulmões dançam e o homem recebe o oxigênio. Se você pegar uma pá e bater no peito de um homem na altura dos pulmões, as danças param. Os pulmões não dançam mais, o oxigênio não chega.

E assim Sasha, deitado no chão e procurando o oxigênio com os lábios, sentiu, de repente, que os dançarinos no seu peito começaram a se mover novamente. Então perguntou a seus amigos: “O que vocês querem?”. E o seu amigo, aquele que o espancou, repetiu a pergunta a respeito da sua mulher esquartejada com a pá no jardim. E quando Sasha entendeu a questão, entendeu o que foi perguntado, entendeu o que eles estavam pensando, respondeu da seguinte forma: ele disse que massacrou a sua mulher com uma pá no jardim porque se apaixonou por outra mulher. Porque o cabelo da sua mulher era preto, enquanto o da outra, que ele amava, era ruivo. Porque numa garota de cabelo preto e de dedos curtos e gordos não pode existir oxigênio, enquanto que numa garota de cabelo ruivo, dedos finos e com o nome masculino Sasha, o oxigênio existe. E quando ele entendeu que a sua mulher não é oxigênio, mas a Sasha sim é oxigênio, e quando entendeu que sem oxigênio não é possível viver, pegou uma pá e cortou as pernas dos dançarinos, que dançavam no peito da sua mulher.

Em cada homem há dois que dançam: o direito e o esquerdo. Um dançarino – o direito, o outro – o esquerdo. Dois dançarinos de ar. Dois pulmões. O pulmão direito e o esquerdo. Em cada homem há dois que dançam – o pulmão direito e o esquerdo. Os pulmões dançam e o homem recebe o oxigênio. Se você pegar uma pá e bater no peito de um homem na altura dos pulmões, as danças param. Os pulmões não dançam mais, o oxigênio não chega.

Em cada mulher há dois que dançam, e cada mulher consome oxigênio, mas nem toda mulher é, em si, oxigênio. E se foi dito à humanidade: “Não matarás”, mas o oxigênio não foi fornecido em abundância, então sempre



haverá um Sasha de uma pequena cidade do interior que, para poder respirar, para que seus pulmões dançam no seu peito, pegará uma pá de oxigênio e matará sua mulher sem oxigênio. E ele poderá respirar a plenos pulmões. Porque, quando foi dito: “Não matarás”, ele tinha um fone nos ouvidos e os dançarinos no seu peito o atraíam para um outro país, um país onde há apenas dança e oxigênio. E todo aquele que lhe disser “Idiota”, será castigado. E todo aquele que lhe disser: “Louco”, será condenado ao fogo do inferno.

## ORGIAS

### ELE

Vocês ouviram o que foi dito aos antigos: “Não cometerás adultério”? E todo aquele que olhar para uma mulher com cobiça, já cometeu adultério em seu coração. Imagine que tamanho enorme deveria ter o coração de um homem para caber nele todas as mulheres que ele cobiça? Isso não é mais um coração, mas sim uma grande cama de casal com lençóis ensopados de sêmen. E assim, o meu amigo Sasha, de uma pequena cidade do interior, cobiçou, em seu coração, uma garota Sasha, da cidade grande, que ele viu sentada aos pés de uma estátua, enquanto ela fumava maconha com seus amigos.

E se foi dito: “Não olheis com cobiça”, isso significa: não deseje em seu coração. E aquele que olha para uma mulher com luxúria tem o seu coração aprisionado. E aquele que olha para uma mulher com luxúria, não é a ela que ele deseja preencher, mas é a si mesmo que ele deseja esvaziar.

E quando o meu amigo, o mesmo Sasha com os dançarinos de oxigênio no peito, viu a Sasha de cabelo ruivo, então a desejou tão ardentemente em seu coração, que o seu coração ficou como aquela grande cama de casal, com a única diferença que, nesta, os lençóis eram absolutamente limpos e brancos. E quando ele viu a Sasha, andando descalça aos pés de uma estátua, ele teve uma overdose de oxigênio, porque as overdoses de oxigênio acontecem com aqueles que sofrem com a escassez de oxigênio.

E se foi dito: “Não olheis com cobiça”, isso significa: não deseje em seu coração. E aquele que olha para uma mulher com luxúria tem o seu coração aprisionado. E aquele que olha para uma mulher com luxúria, não é a ela que ele deseja preencher, mas é a si mesmo que ele deseja esvaziar.

E a escassez de oxigênio acontece com aqueles que, durante muitos anos, respiraram ar pobre em oxigênio. Com aqueles que sentiram o cheiro de suor

e perfume barato nas mulheres, em vez do cheiro de sabonete de bebê, porque mesmo se você não tem dinheiro para comprar perfumes caros, é sempre possível dar um jeito e juntar moedas para o sabonete de bebê e o xampu de babosa. E se você não tem vestidos caros, é sempre possível costurar um simples de flores. Mas se você segue a moda das revistas e se você não sabe que a moda é algo que reflete o seu mundo interior, então nem o perfume, nem o sabonete, nem o vestido de flores vão preencher o ar com oxigênio, e todo homem ao seu lado vai sofrer com a escassez de oxigênio. Quanto à Sasha, ela era toda oxigênio. Ela tinha um vestido de linho, uma bolsa de lantejoulas, sandálias de rafia e olhos verdes. Sasha tinha óculos de sol caros acompanhando seus cabelos ruivos. E quando você vê uma garota destas, você entende que isso é o oxigênio. E quando você está ao lado de uma garota assim, você sente o cheiro de sabonete de bebê, de perfume caro e de xampu de babosa.

E se foi dito: “Não olheis com cobiça”, isso significa: não deseje em seu coração. E aquele que olha para uma mulher com luxúria tem o seu coração aprisionado. E aquele que olha para uma mulher com luxúria, não é a ela que ele deseja preencher, mas é a si mesmo que ele deseja esvaziar.

Portanto, se o teu olho direito for para ti origem de pecado, arranca-o e atira-o para longe de ti; pois é melhor que se perca um dos teus membros, do que todo o teu corpo seja lançado no inferno. E, se a tua mão direita for para ti origem de pecado, corta-a e atira-a para longe de ti, pelo mesmo motivo. Pelo mesmo motivo, exatamente pelo mesmo motivo, o Sasha de uma pequena cidade do interior, ao perceber que não estava olhando mais para a sua mulher com amor, mas sim com luxúria, pegou uma pá e, primeiro, bateu no peito dela, parando as danças dos seus pulmões; em seguida, furou seu olho com a ponta da pá e, depois, decepou sua mão, porque é melhor que os membros dela sofram do que lançar o seu corpo inteiro, que nem era tão bonito assim, no fogo do inferno.

## OPÇÕES

### ELA

Vocês ouviram ainda o que foi dito: “Não jureis de modo algum; nem pelo céu, porque é o trono de Deus; nem pela terra, porque é o pedestal de seus pés; nem por Jerusalém, porque é a cidade do grande Rei”? E eu nem mesmo sei quem é o rei de Jerusalém hoje e, parece que lá não há ninguém assim. Alguém que seja capaz de resolver tudo. Mas sei com certeza que jamais jurarei por essa cidade onde as pessoas explodem, em ônibus e nas praças públicas, feito melancias sob o sol escaldante. Mas, uma conhecida minha,

uma garota com um nome masculino Sasha, em toda sua curta vida, já tinha jurado duas vezes pelo céu e uma pela terra. A primeira vez, ela jurou quando um cara na rua a beijou, não na bochecha, nem na boca, nem na testa, nem na orelha, nem no pescoço, nem no ombro, nem no peito, nem na barriga, nem no quadril, nem na bunda, nem nas pernas, em nenhum desses lugares, mas simplesmente a beijou, no meio da rua, sem mais nem menos, em plena luz do dia. Então, ela jurou, pelo céu, que nem mesmo a maconha já tinha agido em seu corpo tão magicamente como aquele beijo escandaloso. A segunda vez, ela jurou pelo céu quando o seu marido, um moreno de uma beleza incrível, perguntou: “É verdade que você me trai com um pé-rapado do interior?” E ela disse: “Eu juro pelo céu que não.” E, por último, ela jurou, enquanto vomitava, pela primeira vez na vida, porque ela estava empanturrada de vodca e pastéis russos, que foram oferecidos pelos amigos do cara com quem ela tinha, pela primeira vez na vida, traído o seu marido. E então, ela jurou pela terra, na qual vomitava, que jamais iria comer esses produtos russos mortíferos, nos quais não há nenhuma partícula de oxigênio sequer, só a náusea e orgulho pomposo dos grandes impérios.

É melhor fumar maconha, comer maçãs e beber suco do que se espatifar pelo chão, ficar bêbado na frente da televisão, e jurar pelo céu, pela terra e por Jerusalém, que vocês foram seduzidos pela propaganda que, através da telinha, sugeriu as marcas dos produtos que vocês deveriam comprar para se ter o direito de viver nesta terra. E assim, para termos o direito de viver nesta terra, devemos aprender a respirar este ar, ter dinheiro para comprar este ar e, de maneira alguma, ficar viciado em oxigênio, porque se você se viciar em oxigênio, então, nem o dinheiro, nem os remédios, nem mesmo a morte vão satisfazer a sede de beleza e de liberdade que você vai ter.

A minha conhecida Sasha da cidade grande jurou apenas duas vezes pelo céu e uma pela terra, mas, pelo seu amor, ela jurou muito mais. Porque ela tinha um coração muito grande, feito uma grande cama de casal com lençóis floridos e coloridos. E toda vez, quando ela passava a noite com um homem – que não fosse o seu marido, é claro, porque ela se casou por acaso, e todas as outras ligações que ela tinha com outros homens não eram por acaso – toda vez ela experimentava o sentimento do amor. E toda vez que ela ficava a sós com um homem e ouvia suas palavras de amor, vinham em sua cabeça as mesmas palavras, mas é que a Sasha de uma cidade grande nunca tinha pronunciado essas palavras em voz alta. Ela expressava todos os seus sentimentos ou com um sorriso, ou com um meneio de cabeça, ou apertando os olhos maliciosamente. Porque esta minha conhecida Sasha sempre se comportou como uma atriz saída diretamente de um filme de amor. Porque somente nesse tipo de relação entre um homem e uma mulher é que há o oxigênio. Se você jurar amor e lealdade sem sentir nada, então é uma merda,

não um filme com oxigênio; e se amar e não jurar, é como um filme pornô; então, sair com homens diferentes, amando um só, isso já é quase como um verdadeiro filme nacional.

E veja, para termos o direito de viver nesta terra, devemos aprender a respirar este ar, ter dinheiro para comprar esse ar e, de maneira alguma, ficar viciado em oxigênio, porque se você se viciar em oxigênio, então, nem o dinheiro, nem os remédios, nem mesmo a morte vão satisfazer a sede de beleza e de liberdade que você vai ter.

É melhor fumar maconha, comer maçãs e beber suco do que se espatifar pelo chão, ficar bêbado na frente da televisão, e jurar pelo céu, pela terra e por Jerusalém que o seu coração pertence a um homem só, porque se o seu coração pertence a uma pessoa e o seu corpo a outra, pelo quê você vai jurar? É claro que não vai ser pelo trono de Deus e nem pelo pedestal de Seus pés e, menos ainda, por Jerusalém, onde a estupidez faz com que as pessoas enlouqueçam, mas você pode jurar apenas pelo seu amor. E “Sim” será sua palavra: “sim”, se é sim; “não”, se é não; e o que não for isso, será obra do Maligno.

## OBJETIVOS

**ELA:** Vocês ouviram o que foi dito: não resistais ao mau? Mas, se alguém te bater na face direita, oferece também a outra. E, aquele que quiser disputar contigo a tua camisa, entrega também o teu casaco. Já a garota de quem eu falo, sem fazer qualquer julgamento tirava toda a roupa se o homem de quem gostasse lhe oferecesse rum de Moscou com Coca-Cola e uma cama larga de cabeceira esculpida. No entanto, quando um destes homens bateu na sua face direita, ela se recusou categoricamente a oferecer a esquerda, e, em vez disso, foi até a cozinha, à cozinha do homem que tinha batido na sua face direita, pegou uma faca, voltou ao quarto onde tinha acontecido o golpe, e tentou acertar a faca em cheio na cara do homem. Mas ele segurou seu braço, levantou a mão contra a garota de quem falo, e bateu na outra face. E bateu tão forte, que o sangue dela começou a escorrer do nariz feito um riacho de primavera. Um riacho de primavera impetuoso, só que vermelho e durante o inverno.

**ELE:** E foi justamente durante o inverno, que eles entraram no trem para Serpukhov; o trem começou a andar e o vagão se encheu com os gritos dos vendedores de canetas, jornais e pilhas. E eles iam para Serpukhov, a cidade natal do Sasha, onde, em plena luz do dia, as pessoas caem nas ruas por causa do álcool e, nos apartamentos e marquises, os jovens enfiam as seringas nas veias transparentes das pernas. E eles iam dançar no quarto,

onde dançou este cara, depois de ter esquartejado a sua mulher no jardim. Eles iam fazer um boneco de neve com a neve que cobria o solo onde sua mulher tinha sido enterrada, Porque os amigos não contaram à polícia o que o amigo deles tinha feito. Ninguém sabia nada sobre isso, muito menos essa garota chamada Sasha, por causa de quem, precisamente, tinha sido cometido esse ato. E aquela mulher, aquela mulher de cabelos negros, descansava a 7 palmos de terra no jardim de Serpukhov, e essa coisa, o oxigênio, já não lhe servia, simplesmente, para nada.

**ELA:** E quando te baterem na face direita, não ofereça a esquerda, mas faça com que te batam também na face esquerda.

**ELE:** E quando quiserem disputar contigo a tua camisa, faça com que te condenem a 18 anos de prisão, com o confisco de todos os teus bens.

**ELA:** E se quiserem saber o que é o rum de Moscou, entrem em qualquer bar que vende álcool forte e olhem para a prateleira de conhaques.

**ELE:** E aquela garrafa, onde está escrito “Moscou”, será o rum local, que misturam com Coca-Cola.

**ELA:** E faça com que te batam também na face esquerda.

**ELE:** E faça com que te condenem a 18 anos de prisão, com o confisco de todos os teus bens.

**ELA:** E quando essa garota, a Sasha, desceu na plataforma de Serpukhov, logo percebeu em que cidade estava. Depois fez um boneco de neve no jardim, enquanto ouvia música com fones de ouvido.

**ELE:** E quando esse rapaz, o Sasha de Serpukhov, visitava a capital Moscou, via os rostos esnobes e ouvia o sotaque moscovita, cheio de vogais “a”, foi aí que ele entendeu claramente que não haveria pá suficiente, nem cemitério para caber toda essa massa humana que sufoca sem oxigênio, sob o buraco da camada de ozônio.

**ELA:** E nenhum par de óculos, nem de trezentos, nem de quinhentos, nem de mil dólares, pode te ajudar a enxergar, uma mulher respeitável escondida numa garota bêbada de chinelo e meia furada. Nem enxergar um homem, com algum objetivo na vida, no meio de um bando de rapazes à toa, na frente de uma loja de conveniências.

**ELE:** E quando ela caminhava com seu vestido de linho e de Amsterdam, pelas ruas da cidadezinha onde ainda hoje se fazem filmes sobre a revolução, sem nenhum cenário, até mesmo os cães tinham vergonha de sua pelagem provinciana. Porque se você pegar dois cachorros do lixão, um em Moscou

e outro em Serpukhov, vai perceber que as pulgas do cão moscovita descendem das pulgas que mordiam o cão de Stanislavsky, enquanto que as pulgas de um cão da cidade de Serpukhov são descendentes diretas daquelas que mordiam a cadela-vira lata do João Ninguémnikov, que, no seu tempo, comeu essas pulgas como remédio homeopático para a tuberculose.

**ELA:** E se colocarmos a questão desta forma e se pensarmos bem: quem é melhor, este ou aquele? Então, primeiro, será preciso resolver a questão de Jerusalém, a principal cidade do mundo, e só depois, passar aos casos particulares. Em qual país a vida é a mais correta: em Moscou ou na Rússia?

**ELE:** Porque, se um judeu pega um tanque e atravessa o rio Jordão, então qualquer um, mesmo sem religião, pode esperar por um atentado a bomba num lugar muito movimentado de qualquer cidade judaica, e isso é tão certo quanto o fato de que irá amanhecer.

**ELA:** E isso é tão certo quanto o fato de que o principal sinal do provincianismo da alma humana é uma sensação de inferioridade que o homem experimenta toda vez que ele se lembra das pulgas de Stanislavsky, e toda vez que uma mão invisível enfia o pulôver pra dentro das suas calças.

**ELE:** Que ela vá se foder, essa tua Sasha, é isso o que eu proponho a ela.

**ELA:** Que ele vá se foder, esse teu Sasha, é isso o que eu respondo a ele.

**ELA:** E quando ela caminhava, descalça, aos pés de uma estátua com seu vestido de linho, e quando ela viu um rapaz de pulôver enfiado pra dentro das calças, ela pensou: há um abismo entre nós. E logo depois sua suspeita se confirmou, pois o abismo entre eles era tão grande quanto é a diferença entre um arranha-céu e um avião que o atravessa.

**ELE:** E quando ele viu que ela fumava maconha, pensou: que, embora suas vidas fossem diferentes, eles tinham o mesmo objetivo. Como tem um único objetivo o piloto que conduz o avião em direção ao World Trade Center e o bombeiro que sufoca na fumaça de uma explosão gigantesca. Porque os pulmões de um e de outro procuram o oxigênio, para não sufocar na injustiça que governa o mundo.

**ELA:** Assim sereis os filhos de vosso Pai celeste, pois ele faz nascer o sol tanto sobre os maus como sobre os bons.

**ELE:** E faz chover sobre os justos e sobre os injustos. Pois se amais somente os que vos amam, que recompensa tereis?

**ELA:** Nenhuma, é este o problema.

**ELE:** Sem recompensa, e é só.

## ÓDIOS

**ELA:** Amor e insanidade são duas coisas tão diferentes quanto a consciência religiosa de um muçulmano do Iraque e a de um judeu americano. Aos olhos de um muçulmano, a visão de uma mulher gorda de calças compridas, que se entope de hotdogs, é tão revoltante quanto é para um judeu de Nova Iorque encontrar cabelos de mulher na soleira da sua janela depois da explosão de 11 de setembro, logo depois que a dona desse cabelo, uma loira roliça de calças, foi enviada ao inferno muçulmano, porque no seu estômago ainda existiam pedaços de carne de porco mal digeridos.

**ELE:** E se seguirmos essa lógica, se compararmos a loucura com o porco e a Jihad com o amor, concluímos que a pá que racha a cabeça de uma mulher feia, não é nada mais que a espada de Alá, punindo infiéis por comer costeletas de porco, não sendo só uma ferramenta que permite colher batatas e se livrar de esposas indesejadas. É fato que tudo nesta vida é fruto de duas coisas: do amor louco, quer dizer, do amor tão forte que deixa as pessoas loucas; e da falta de oxigênio. A verdade é que o amor e o sufocamento são a mesma coisa. Se você não entende isso, então, não pronuncie, de modo algum, palavras como Islã e Nova Iorque, porque só se pode justificar o ódio mortal pelo amor louco e vice-versa.

**ELA:** Há apenas um passo entre o amor e o ódio. Por amor, extremistas muçulmanos atiram aviões em torres, usam crianças como reféns e matam o profano. Eles o fazem pelo amor de Alá. E apenas pelo amor de Deus é que judeus bombardeiam comunidades Árabes pacíficas, e Cristãos enforcam os líderes de lugares não-cristãos, que são infâmia aos olhos do Senhor Todo Poderoso.

**ELE:** “Nós só matamos aqueles que amamos.” - Isso deveria estar escrito com letras árabes ornadas nos cintos de explosivos de cada guerreiro da Jihad.

**ELE:** Eu vou contar uma história. Um dia, eu estava de férias com um amigo nos Emirados Árabes, a gente tinha entupido o nariz de heroína, destruí meu

passaporte e sai para passear no mercado árabe. E como eu não conhecia a língua, eu sabia que eu não conseguiria voltar.

**ELA:** Pois bem, para realmente ter sua atenção, eu vou te dizer a verdade. O problema não está no fato de que os coitados dos árabes estejam encurralados numa situação sem saída, e que as crianças judias não tenham culpa disso. E nem no fato de que, na Rússia, por um punhado de maconha, que cresce até mesmo em vasos, possam te dar cinco anos de prisão, enquanto que pela vodca, que destruiu uma nação, e faz com que os homens batam nas barrigas das suas mulheres grávidas, você passará no máximo uma noite em cana e será solto como um herói. O problema é o seguinte. O verdadeiro problema é que você não sabe como amar as pessoas. Você não sabe nada sobre o Sasha de Serpukhov, e você não dá a mínima para como eles vivem lá ou a quem eles matam, mas você contará a história de uma vida que não conhece com os olhos cheios de lágrimas. Você vai sofrer com um problema que, simplesmente não existe. O problema é esse. E este problema é realmente o seu problema. Porque um artista só é capaz de falar sobre o seu problema, e é pouco provável que eu acredite que você não dorme à noite porque alguns sem-teto de Moscou ou de Belém não têm onde dormir. Mentira! Assim como é mentira que você, depois de cheirar heroína, passeou pelo mercado nos Emirados Árabes, mentira. Você nunca foi nesse país e nunca cheirou heroína na sua vida, porque todos os teus amigos e conhecidos sabem o quanto você é racional. Você só serve para ficar deitado no teu quarto com as luzes apagadas, ouvindo Radiohead pela milésima vez, bolinando teu pintinho com as mãozinhas, e imaginando como você, envolto num lenço branco muçulmano, daria uma pinta pelo mundo árabe. Porque, depois deste tipo de espetáculo, você vai na boate do momento, enquanto que o Sasha de quem você estava falando, está indo pra puta que o pariu, eu suponho, ou para o inferno, ou mais longe ainda.

**ELE:**

**ELA:** E você não dá a mínima pras crianças do mundo, porque você não tem uma. E você não dá a mínima para os envenenados de Barcarena, porque você mora em Belém, e você não dá a mínima, porra, pra estes pobres coitados viciados em crack que estão morrendo nessa cidade de merda, no cu do mundo, esquecidos por Deus. E você tá cagando pra cidade de Serpukhov. Não tá nem aí pra você mesmo, o mais importante é que sobre algum dinheiro pro haxixe, pro conhaque e pra Coca-Cola. E você tá cagando pra mim também, você sequer conhece o significado das palavras que você diz esta noite.

**ELE:** Mas, o que você quer de mim, afinal? Você mesma, caralho, como é que você vive? Faça pra você essa pergunta! Uma única pergunta. Todos os



homens deveriam se fazer uma única pergunta: Como eu vivo? Como é que eu vivo a minha vida, porra?

## OBLÍVIOS

**ELE:** Foi dito: “Não julgueis, e não sereis julgados.” Foi dito: “Não julgueis, e não sereis julgados”, para justificar a falta de memória. Em outras palavras, se matamos com uma espingarda o ser amado de alguém, a única maneira de não julgarmos o assassino é esquecer que ele existe. Esquecer para sempre que existem as espingardas, os assassinos e as pessoas amadas. Não fazer de conta que esquecemos e sim esquecer de verdade, criar no cérebro uma amnésia clínica. E quando a mãe da mulher do Sasha, Alexander de Serpukhov, finalmente soube que sua filha única foi esquartejada pelo seu genro no jardim, então ela esqueceu que ele existia, logo no dia seguinte ao seu julgamento, e assim ela não julgava mais o assassino da sua filha, e assim ela não o submeteu ao julgamento mais severo, o de uma mãe.

**ELA:** “Não julgueis e não sereis julgados”. Em outras palavras, esqueçam o seu julgamento, como a Sasha, Alexandra de Moscou, esqueceu o próprio julgamento, quando foi condenada a dois anos de prisão por ocultar o crime. E agora se vocês perguntarem para ela o que ela estava fazendo e onde estava, de tal a tal dia, ela vai responder, sem pestanejar: “Eu não me lembro”.

**ELE:** Porque “não julgar” em alguma língua antiga, significa justamente “esquecer,” mas em qual língua, eu não me lembro.

**ELA:** E “não julgar” também significa “não olhar”. Mas, em qual tradução, e em qual língua, eu também não me lembro.

**ELE:** E se me perguntarem: “sobre o que você falou aqui esse tempo todo, e o que você queria dizer?” Então eu responderei: “Eu não sei, porque eu tenho amnésia”.

**ELA:** E se me perguntarem: “qual é o sentido deste teu discurso e o que você queria dizer?” Então, eu direi: “Eu não entendo o que vocês estão me perguntando.”

**ELE:** E se me disserem: “Responda, quem é essa garota de cabelo ruivo e dedos finos? Não era ela que você dizia ser toda oxigênio? Eu responderei: “Que eu não sei, nem quem ela é, nem o que ela quer, mas a garota de quem eu falei morreu há dois anos girando na grande roda, na menor roda-gigante do mundo. E se interessa a vocês minha opinião sobre essa Sasha de

Moscou, então usarei as palavras de um Deus: “Deixem que os mortos enterrem os seus mortos.”

**ELA:** E se me disserem: Responda, “Quem é esse cara que matou com golpes de pá a sua mulher no jardim, e o que aconteceu com ele?” Então eu nem responderei, porque isso realmente não me interessa, mas aquele de quem eu falava morreu há dois anos, no início do mês de agosto, o mês mais mortal da terra.

**ELE:** E quando você vai ao balé, e espera que comecem a cantar, então você está perdendo o seu tempo, porque aqueles homens e mulheres de malhas brancas, são completamente desprovidos de voz.

**ELA:** E quando você vai à ópera, e espera que aquelas figuras roliças e cantantes comecem a falar como seres humanos, então você está perdendo o seu tempo, porque não ensinaram a eles como expressar seus sentimentos com simplicidade.

**ELE:** E se você acha que tudo o que foi dito aqui, faz pelo menos algum sentido lógico, então é melhor você ir ao balé. Já que existem alguns balés pelo mundo onde os homens de malhas brancas cantam.

**ELA:** E se você acha que por trás desta profissão existem sentimentos autênticos, então é melhor você procurar sentimentos autênticos na ópera, onde mulheres roliças representam princesas e homens idosos, jovens amantes.

**ELE:** E quando eu perguntei para a minha conhecida: “Onde você acha que fica a maior roda-gigante do mundo?” Ela respondeu: “Eu não sei”. Então eu disse que ficava em Londres, e isso é absolutamente verdade, porque que eu mesmo andei nela, junto com os meus amigos.

**ELA:** E quando eu perguntei para o meu conhecido: “Onde fica o vale da morte no nosso país?” Ele respondeu: “Eu não sei”. Então eu disse que ficava em Kamchátka, e isso é absolutamente verdade, porque que eu mesma voei para lá de helicóptero.

**ELE:** E quando esta minha conhecida me perguntou: “Onde fica a menor roda-gigante do mundo?” Eu respondi: “Eu não sei”. E ela me disse que ficava na sua mão, e me mostrando um comprimido branco na palma da mão, o engoliu na mesma hora.

**ELA:** E quando o meu amigo me perguntou: “Onde fica o vale da morte em nossa cidade?” Eu respondi: “Eu não sei”. Então ele disse que ficava aqui, no campo de absinto, e começou a correr pelo campo. E como ele era alérgico a absinto, e como ele estava em fase terminal de asma, ele desmaiou no chão antes de chegar na metade do campo, os dançarinos no seu peito pararam e ele adormeceu num eterno sono alérgico.

**ELE:** E como a pílula tinha alto teor de substâncias alucinógenas, e como o uso dessas substâncias foi categoricamente proibido à minha conhecida, ela desmaiou no chão, os dançarinos no seu peito pararam e ela adormeceu num eterno sono alucinógeno, como se tivesse sido estilhaçada em mil pedaços depois de cair da menor roda-gigante do mundo.

**ELA:** E quando queremos contar a história de um amigo que morreu no meio de um campo de absinto, então estamos falando do amor pelo Sasha, de uma pequena cidade do interior.

**ELE:** E quando queremos contar a história de uma garota que se envenenou com uma pílula, então estamos falando sobre a Sasha da cidade grande.

**ELA:** E quando te perguntam: “quem era ele para você?” Então, para não julgar, você responde: “eu não me lembro”.

**ELE:** E quando te perguntam: “Por que você se esqueceu de tudo?” Então, pela primeira vez, você diz a verdade: “Porque tenho amnésia.”

## OSTENTAÇÕES

**ELE:** “Não ajunteis para vós tesouros na terra, onde a traça e a ferrugem os consomem, e onde os ladrões furtam e roubam.”

**ELA:** “Mas ajuntai para vós tesouros no céu, onde nem a traça nem a ferrugem os consomem, e onde os ladrões não furtam nem roubam.”

**ELE:** O céu é pelo essencial, pois nele as pessoas voam em aviões de país em país. E os aviões são pelo essencial, porque com as suas quedas eles cumprem antigas profecias. E as pessoas são pelo essencial, porque com os seus atos elas antecipam o final da terra.

**ELA:** E a terra é pelo essencial, já que nela são enterrados os cadáveres dos mortos na guerra.

**ELE:** E a guerra também é pelo essencial, já que sem a guerra os homens não se manteriam em forma, e as mulheres não se embelezariam para que, por sua causa, os homens arreventassem as cabeças uns aos outros seus rifles.

**ELA:** E os rifles são pelo essencial, porque é com as armas que mantemos um número crescente de mortos. E os mortos, mais ainda, morrem somente pelo essencial, porque sem os mortos não existiriam os maravilhosos monumentos e outras obras de arte criadas em sua honra.

**ELE:** A honra também é pelo essencial, porque, por sua causa, os homens se jogam contra as facas, e as mulheres sacrificam os filhos ainda não nascidos dentro de suas barrigas.

**ELA:** O filho é pelo essencial. E a filha também é pelo essencial, pelo que mais seria? As crianças só vêm a este mundo pelo essencial. E é pelo essencial que elas vão ao jardim de infância, faltam as aulas, roubam o dinheiro de seus pais e fumam seus primeiros cigarros – tudo isso é pelo essencial.

**ELE:** É pelo essencial que os cientistas fazem descobertas, e os bandidos atiram com metralhadoras num bar de esquina.

**ELA:** Pelo essencial, os violinistas tocam a música de Mozart, e os filatelistas colecionam os selos valiosos.

**ELE:** É pelo essencial que existem as pinturas de Michelangelo e os palavrões pichados nos muros.

**ELA:** Pelo essencial, você despreza seus pais, e bate na cara do seu filho.

**ELE:** Pelo essencial você joga pontas de cigarros no canteiro de flores e gasta em bebida o dinheiro guardado para comprar uma bicicleta para seu filho.

**ELA:** E escolhe não ter filhos pelo essencial.

**ELE:** E atira nos gatos com espingarda.

**ELA:** E ama, e odeia, e mata, unicamente em nome do essencial.

**ELE:** E acusa, e difama, e tortura em nome do essencial, pelo que mais seria?

**ELA:** E injeta heroína na veia, e assiste a concertos de Bach, e ajuda ao cego atravessar a rua – tudo pelo essencial.

**ELE:** E dá aos pobres os seus últimos centavos, e se interessa pela política, e abre as suas veias, tudo pela mesma razão.

**ELA:** É pelo essencial que você fala e não consegue parar.

**ELE:** É pelo essencial que você para e faz a pergunta essencial.

**ELA:** Bem, o que é, então, o essencial para você?

**ELE:** O mesmo que é para você.

**ELA:** Se você disser que é o oxigênio, eu saio de cena agora.

**ELE:** O que é então?

**ELA:** A consciência.

**ELE:** Para mim também.

## ORAÇÕES

**ELE:** É curioso, onde será que eu estaria, se a mão pesada do obstetra não tivesse me dado tapas na bunda, e a dor e a surpresa não tivessem feito eu tomar a primeira lufada de oxigênio na vida? Onde eu estaria? É curioso, onde será que eu estaria, se a minha mãe não tivesse se deitado com meu pai num leito de hospital, no mesmo hospital onde ele estava internado com pneumonia, e ela trabalhava como enfermeira? Onde eu estaria? É curioso, onde será que eu estaria, se a minha mãe não tivesse trabalhado como enfermeira, e se meu pai não tivesse passeado sem cachecol em pleno inverno? Onde eu estaria? É curioso, e se a minha mãe e o meu pai não existissem, então, onde eu estaria? É curioso, é muito curioso, se eu não estivesse aqui, então onde eu estaria? Muito curioso, eu não sei, eu realmente não sei, mas sem minha mãe e meu pai eu estaria na prisão antes dos trinta, disso estou certo.

**ELA:** É curioso, se eu não existisse no mundo, então onde eu estaria? Em qual lugar? Talvez, lá mesmo? Talvez lá mesmo onde estão todos aqueles que ainda não existiam no mundo? Talvez entre aqueles que ainda não fizeram sua aparição? Entre aqueles que ainda não respiraram o oxigênio, que não odiaram seus pais, que nunca tiveram um aborto, nunca entraram em greve ou blasfemaram? Talvez eu não fosse feliz ali, em um lugar sem escassez de oxigênio, onde água não é vendida em garrafas de plástico. Onde

não há aerossol nas nuvens do céu, onde o gelo não derrete no final, onde não existem queimadas que sufocam nossos pulmões, pulmões feitos por Deus para tomar oxigênio.

**ELE:** E se está escrito, “Pelos frutos conhecereis a árvore”, então o que posso dizer da árvore chamada Deus?

**ELA:** E se está escrito, “A árvore má dá maus frutos”, o que isso significa?

**ELE:** Eu sou o fruto dessa árvore, então por mim julgarão se essa árvore é má ou não?

**ELA:** Isto significa que pela árvore julgarão também seus frutos.

**ELE:** Olhem para mim, olhem para mim, eu sou o fruto da árvore celeste.

**ELA:** Uma árvore magnífica dá frutos magníficos.

**ELE:** E ontem, exatamente ontem, eu estava visitando uns amigos, conheci uma garota e...

**ELA:** Mas a árvore chamada “Deus” é magnífica.

**ELE:** Eu sou o fruto, por mim conhecereis a árvore. “A árvore má dá maus frutos”.

**ELA:** Então quer dizer, que os frutos desta árvore são magníficos por definição.

**ELE:** Então quer dizer, que um fruto como eu, tem uma árvore exatamente igual a mim – “julgareis pelo fruto”.

**ELA:** E estes frutos contêm o oxigênio, mas não este oxigênio, o O<sub>2</sub>, com o qual se enchem os tubos de mergulho, e sim o oxigênio, que foi sobre o que falamos esta noite toda.

**ELE:** Então, meu Deus é muito mau. Se eu sou o fruto dessa árvore, e por mim irão julgá-la.

**ELA:** O oxigênio, sem o qual nenhum anjo celeste, nenhum santo a lado do Senhor dará um passo sequer.

**ELE:** É por isso que tudo o que eu posso dizer a ele é o seguinte: “Pelo amor de Deus me perdoe, e não me prive da possibilidade de respirar”.

**ELA:** Mas é com esse oxigênio que todos os seres do universo respiram.

**ELE:** Eu só peço uma coisa, que não cortem completamente o oxigênio, é aí que está o sentido.

**ELA:** Unicamente por causa desse oxigênio é que foi inventada toda essa complexa e contraditória vida terrestre.

**ELE:** O sentido está na possibilidade de mesmo após a morte se poder respirar o oxigênio, não essa merda que eu enfiei pelo nariz recentemente.

**ELA:** Pela árvore conhecereis o fruto. Amém.

**ELE:** Era uma vez uma garota, Sasha, Alexandra. Ela nasceu na década de setenta, no século XX, em uma cidade grande. Ela frequentou a escola, depois a faculdade, e depois se casou com o homem que ela amava. E aí veio o século XXI.

**ELA:** Era uma vez um cara, Sasha, Alexander. Ele nasceu na década de setenta, no século XX, em uma cidade grande. Ele frequentou a escola, depois a faculdade, mas não constituiu uma família. E eis que veio o século XXI. Esta Sasha e este Sasha são pessoas do terceiro milênio. Lembrem-se deles como eles são. Lembrem-se deles como uma fotografia antiga. Esta é uma geração inteira, feita de pedaços forjados em estrelas, voando sem destino em algum lugar no cosmos gelado.

APÊNDICE B – Protótipo de cartaz.



Ó

ARAÉLIZ

KADU SANTORO

SUZI LACERDA

UM DRAMA DE IVAN VYRYPAEV.

AUDITÓRIO

DO PPGARTES, 14/12, 19:30.



APÊNDICE C – Cartaz final da primeira temporada.



**COM**  
**KADU SANTORO**  
**SUZI LACERDA**

**UM DRAMA DE IVAN VYRYPÆV**  
**UMA DIREÇÃO DE ARAÉLIZ**

**19,20 e 21 de Janeiro às 20h**  
**Marina Benarrós Cia de Dança**  
**Av. Alm. Tamandaré, 709**

**Ingressos R\$20 (Quem pedir paga meia!)**

APÊNDICE D – Panfleto e cartaz alternativo.

**Ó - 19, 20 E 21 DE JANEIRO**

DURAÇÃO – 77 MINUTOS

CLASSIFICAÇÃO

ETÁRIA – 12 ANOS

ELENCO: KADU SANTORO

E SUZI LACERDA

TEXTO: IVAN VYRYPAEV

ADAPTAÇÃO,

DIREÇÃO, CENÁRIO,

FIGURINO, SONOPLASTIA,

ILUMINAÇÃO

E TODO RESTO: ARAÉLIZ

**MARINA BENARRÓS  
CIA DE DANÇA -**

**AVENIDA**

**ALMIRANTE**

**TAMANDARÉ, 709**

**INGRESSOS:**

**R\$20 (QUEM**

**PEDIR PAGA MEIA!)**

**UMA MULHER E UM HOMEM ARTICULAM,  
PONDERAM, DEBATEM, VOCIFERAM, BAILAM,  
CONJECTURAM, SE CAÇAM, SE  
ATORMENTAM, SE ATIÇAM E  
APAIXONAM, EM TORNO DE UMA FÁBULA  
CONTEMPORÂNEA RUSSA REGADA À AMOR CLÁSSICO.**

## APÊNDICE E – Ò.



**Ò**

**COM**  
**KADU SANTORO**  
**SUZI LACERDA**

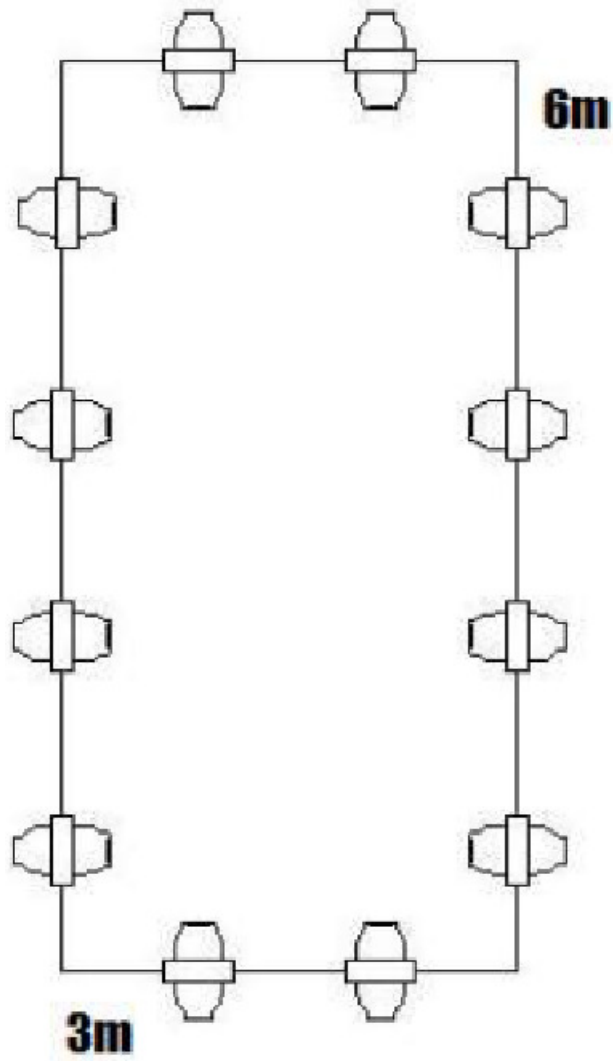
**UM DRAMA DE IVAN VYRYPÆV**  
**UMA DIREÇÃO DE ARAÉLIZ**

**18,19 e 20 de Maio às 20h**  
**Espaço das Artes de Belém**  
**Rua Tiradentes, 10**

**Ingressos R\$20 (Quem pedir paga meia!)**

**APÊNDICE F – Cronograma inicial.****Cronograma - O**

- 29/09:** Introdução
- 02/10:** Composição I e III.
- 04/10:** Composição I e III.
- 06/10:** Composição I e III.
- 10/10:** Composição II e IV + recapitulação geral.
- 11/10:** Composição II e IV + recapitulação geral.
- 13/10:** Composição II e IV + recapitulação geral.
- 16/10:** Composição V + recapitulação geral.
- 18/10:** Composição V + recapitulação geral.
- 20/10:** Composição VI + recapitulação geral.
- 25/10:** Composição VI + recapitulação geral.
- 27/10:** Composição VII + recapitulação geral.
- 30/10:** Composição VII + recapitulação geral.
- 01/11:** Composição VIII + recapitulação geral.
- 03/11:** Composição VIII + recapitulação geral.
- 06/11:** Composição IX + recapitulação geral.
- 08/11:** Composição IX + recapitulação geral.
- 10/11:** Composição X + recapitulação geral.
- 13/11:** Ensaio estendido e afinações.
- 17/11:** Ensaio estendido e afinações.
- 20/11:** Ensaio total.
- 22/11:** Ensaio geral.
- 24/11:** Ensaio final e estreia noturna.

**APÊNDICE G – Protótipo de mapa de luz.**

**APÊNDICE H – Cartaz descartado.**

**APÊNDICE I – FLYER.**



## APÊNDICE J – NOTAS DO DESESPERO.

2/5

Como estamos? Preocupação é melhorar ou retomar? Como lidar com erros apontados anteriormente?

São 8:37 e estou sozinho no ensaio – ele começou 8:00. Ninguém chegou. Se eu tivesse marcado 9:00, todos estariam aqui? Experiências passadas me levam a crer no contrário. É fácil descartar uma preocupação com horário como sendo cartesianismo barato, é simples fazer de conta que esses minutos não importam, o difícil é se lembrar da quantidade assombrosa de erros que tivemos na última temporada.

São 8:41, encerramos o ensaio 9:30, não dá para fazer “Ó” em menos de 50 minutos, ao menos não na forma como o espetáculo foi concebido. Como mudar essa situação? Excelência é fruto de incentivos corretos, o que eu não estou fornecendo? 8:45.

Se eu fosse um diretor melhor, estariam eles mais incentivados? O texto é ruim? A grana é curta? Eu deveria ter trocado de atores em outro momento? Ontem foi feriado, hoje é dia de ...?

Qual tomo esconde o segredo para lidar com essa situação?

8:50, ontem mesmo todos já apresentavam suas desculpas. Eu não quero saber, pode parecer cruel e egoísta, mas eu sinceramente não quero saber seus motivos para não estar fazendo teatro, quero saber seus motivos para, apesar do mundo, estar em cena.

Porque qualquer um, absolutamente qualquer um, pode me dar mais de três excelentes motivos para não estar ensaiando oito, ou mesmo oito e trinta da manhã, isso é o esperado, o que almejo é a surpresa – por que, apesar de tantos tão bons motivos, você está aqui?

Talvez eu é que esteja errado, insano, querendo que isso daqui seja o que não é, talvez teatro realmente não seja nada mais do que um amontoado de pessoas carentes de atenção e com excesso de desculpas, patologicamente incapazes de encontrarem em si a resposta

3/5

Nada pode ser resolvido em vinte e quatro horas, ao menos nada que se apresente como problema sério após meses sem ser resolvido

É melhor cancelar um ensaio inútil do que enlouquecer tentando inventar-lhe uma utilidade.



7/5

São 15:00 e ninguém, absolutamente NINGUÉM se encontra aqui presente.

São 15:05, e, OK, chove, mas...?!

A certeza de chegar no local em um horário requer estar no local antes de tal horário!

15:15. Última temporada, afinal, se não for para melhorar, qual o sentido de repetir? Esse nível de compromisso provavelmente não é suficiente para retomar o que foi feito, o que dizer de melhorar... é melhor parar com isso antes que desista de tudo.

**ANEXO A – Dramaturgia utilizada pela “companhia brasileira de teatro”, tradução e adaptação de Marcio Abreu.**

## **OXIGÊNIO**

de Ivan Viripaev

*Para Olga Mukhina*

**Este é um ATO que deve ser produzido aqui e agora.**

**Composição 1: DANÇAS**

**Verso 1:**

**ELE:** Vocês ouviram o que foi dito aos antigos: “não matarás; mas aquele que matar será julgado”? Eu conheci um homem que tinha audição muito ruim. Ele não ouviu quando disseram “não matarás”, talvez porque estivesse usando fones de ouvido. Ele não ouviu “não matarás”; ele pegou uma pá, foi ao jardim e matou. Em seguida, voltou para casa, ligou a música num volume bem alto e começou a dançar. A música era tão ridícula, mas tão ridícula que a sua dança se tornou ridícula no ritmo da música. E seus ombros se tornaram ridículos, e suas pernas, e seus cabelos e seus olhos. Os movimentos da dança começaram a empolgar, a fascinar e o arrastaram para algum país novo. Neste país, existia apenas o movimento, somente a dança, a dança. E a dança o atraía, o atraía e o atraía tanto que ele decidiu ficar para sempre nesse país, e decidiu que não viveria nem mais um minuto sem dançar, que iria só dançar e dançar.

**Refrão:**

Em cada homem há dois que dançam: o direito e o esquerdo. Um dançarino – o direito, o outro – o esquerdo. Dois dançarinos de ar. Dois pulmões. O pulmão direito e o esquerdo. Em cada homem há dois que dançam – o pulmão direito e o esquerdo. Os pulmões dançam e o homem recebe o oxigênio. Se você pegar uma pá e bater no peito de um homem na altura dos pulmões, as danças param. Os pulmões não dançam mais, o oxigênio não chega.

**Verso 2:**

Este homem não tinha problemas para dançar, mas para ouvir. Enquanto ele dançava, seus amigos chegaram de carro na sua casa, todos suspeitos como ele. Por causa da dança não foi possível ouvir quando eles entraram na sua casa. Por causa da dança não foi possível ouvir quando um deles começou a gritar: “Qual é a tua, Sasha, porra, enlouqueceu, o que você fez, caralho?! Porra, você cortou a sua mulher em pedaços. Sasha, não tá me ouvindo, porra? O que você fez, pirou, enlouqueceu?” Mas Sasha não ouvia o que seu amigo estava dizendo por causa dos fones de ouvido. E então o seu amigo bateu quatro vezes no seu rosto, duas vezes na sua barriga e uma no seu peito. Os dançarinos no peito pararam e Sasha caiu no chão procurando o oxigênio com a boca.

**Refrão:**

Em cada homem há dois que dançam: o direito e o esquerdo. Um dançarino – o direito, o outro – o esquerdo. Dois dançarinos de ar. Dois pulmões. O pulmão direito e o esquerdo. Em cada homem há dois que dançam – o pulmão direito e o esquerdo. Os pulmões dançam e o homem recebe o oxigênio. Se você pegar uma pá e bater no peito de um homem na altura dos pulmões, as danças param. Os pulmões não dançam mais, o oxigênio não chega.

**Verso 3:**

E assim Sasha, deitado no chão e procurando o oxigênio com os lábios, sentiu, de repente, que os

dançarinos no seu peito começaram a se mover novamente. Então perguntou a seus amigos, tão suspeitos como ele: “o que vocês querem”. E o seu amigo, aquele que o espancou, repetiu a pergunta a respeito da sua mulher esquartejada com a pá no jardim. E quando Sasha entendeu a questão, entendeu o que foi perguntado, entendeu o que eles estavam pensando, respondeu da seguinte forma: ele disse que massacrou a sua mulher com uma pá no jardim porque se apaixonou por outra mulher. Porque o cabelo da sua mulher era preto, enquanto o da outra, que ele amava, era ruivo. Porque numa garota de cabelo preto e de dedos curtos e grossos não pode existir oxigênio, enquanto que numa garota de cabelo ruivo, dedos finos e com o nome masculino Sasha, o oxigênio existe. E quando ele entendeu que a sua mulher não é oxigênio, mas a Sasha sim é oxigênio, e quando entendeu que sem oxigênio não é possível viver, pegou uma pá e cortou as pernas dos dançarinos, que dançavam no peito da sua mulher.

**Refrão:**

Em cada homem há dois que dançam: o direito e o esquerdo. Um dançarino – o direito, o outro – o esquerdo. Dois dançarinos de ar. Dois pulmões. O pulmão direito e o esquerdo. Em cada homem há dois que dançam – o pulmão direito e o esquerdo. Os pulmões dançam e o homem recebe o oxigênio. Se você pegar uma pá e bater no peito de um homem na altura dos pulmões, as danças param. Os pulmões não dançam mais, o oxigênio não chega.

**Final:**

Em cada mulher há dois que dançam, e cada mulher consome oxigênio, mas nem toda mulher é, em si, oxigênio. E se foi dito à humanidade: “Não matarás”, mas o oxigênio não foi fornecido em abundância, então sempre haverá um Sasha de uma pequena cidade do interior que, para poder respirar, para que seus pulmões dance no seu peito, pegará uma pá de oxigênio e matará sua mulher sem oxigênio. E ele poderá respirar a plenos pulmões. Porque, quando foi dito: “Não matarás”, ele tinha um fone nos ouvidos e os dançarinos no seu peito o atraíam para um outro país, um país onde há apenas dança e oxigênio. E todo aquele que lhe disser “Idiota”, será castigado. E todo aquele que lhe disser: “Louco”, será condenado ao fogo do inferno.

**Composição 2: SASHA AMA SASHA**

**Verso 1:**

**ELE:** Vocês ouviram o que foi dito aos antigos: “Não cometerás adultério”? E todo aquele que olhar para uma mulher com cobiça, já cometeu adultério em seu coração. Imagine que tamanho enorme deveria ter o coração de um homem para caber nele todas as mulheres que ele cobiça? Isso não é mais um coração, mas sim uma grande cama de casal com lençóis cheios de porra. E assim, o meu amigo Sasha, de uma pequena cidade do interior, cobiçou, em seu coração, uma garota Sasha, da cidade grande, que ele viu sentada aos pés de uma estátua, enquanto ela fumava maconha com seus amigos.

**Refrão:**

E se foi dito: “Não olheis com cobiça”, isso significa: não deseje em seu coração. E aquele que olha para uma mulher com luxúria tem o seu coração aprisionado. E aquele que olha para uma mulher com luxúria, não é a ela que ele deseja preencher, mas é a si mesmo que ele deseja esvaziar.

**Verso 2:**

E quando o meu amigo, o mesmo Sasha com os dançarinos de oxigênio no peito, viu a Sasha de cabelo ruivo, então a desejou tão ardentemente em seu coração, que o seu coração ficou como aquela grande cama de casal, com a única diferença que, nesta, os lençóis eram absolutamente limpos e brancos. E quando ele viu a Sasha, andando descalça aos pés de uma estátua, ele teve uma overdose de oxigênio, porque as overdoses de oxigênio acontecem com aqueles que já sofreram com a falta de oxigênio.

**Refrão:**

E se foi dito: “Não olheis com cobiça”, isso significa: não deseje em seu coração. E aquele que olha para uma mulher com luxúria tem o seu coração aprisionado. E aquele que olha para uma mulher

com luxúria, não é a ela que ele deseja preencher, mas é a si mesmo que ele deseja esvaziar.

**Verso 3:**

E a falta de oxigênio acontece com aqueles que, durante muitos anos, respiraram ar pobre em oxigênio. Com aqueles que sentiram o cheiro de suor e perfume barato nas mulheres, em vez do cheiro de sabonete de bebê, porque mesmo se você não tem dinheiro para comprar perfumes caros, é sempre possível dar um jeito e juntar moedas para o sabonete de bebê e o xampu de babosa. E se você não tem vestidos caros, é sempre possível costurar um simples de flores. Mas se você segue a moda das revistas e se você não sabe que a moda é algo que reflete o seu mundo interior, então nem o perfume, nem o sabonete, nem o vestido de flores vão compensar a falta de oxigênio no ar, e todo homem ao seu lado vai sofrer com a falta de oxigênio. Quanto à Sasha, ela era toda oxigênio. Ela tinha um vestido de linho, uma bolsa de lantejoulas, sandálias de rafia e olhos verdes. Mas, o mais importante, é que a Sasha tinha óculos bonitos e caros e cabelos ruivos. E quando você vê uma garota destas, você entende que isso é o oxigênio. E quando você está ao lado de uma garota assim, você sente o cheiro de sabonete de bebê, de perfume caro e de xampu de babosa.

**Refrão:**

E se foi dito: “Não olheis com cobiça”, isso significa: não deseje em seu coração. E aquele que olha para uma mulher com luxúria tem o seu coração aprisionado. E aquele que olha para uma mulher com luxúria, não é a ela que ele deseja preencher, mas é a si mesmo que ele deseja esvaziar.

**Final:**

Portanto, se o teu olho direito for para ti origem de pecado, arranca-o e atira-o para longe de ti; pois é melhor que se perca um dos teus membros, do que todo o teu corpo seja lançado no inferno. E, se a tua mão direita for para ti origem de pecado, corta-a e atira-a para longe de ti, pelo mesmo motivo. Pelo mesmo motivo, exatamente pelo mesmo motivo, o Sasha de uma pequena cidade do interior, ao perceber que não estava olhando mais para a sua mulher com desejo, mas sim com luxúria, pegou uma pá e, primeiro, bateu no peito dela, parando as danças dos seus pulmões; em seguida, furou seu olho com a ponta da pá e, depois, decepou sua mão, porque é melhor que os membros dela sofram do que lançar o seu corpo inteiro, que nem era tão bonito assim, no fogo do inferno.

**Composição 3: NÃO E SIM**

**Verso 1:**

**ELA:** Vocês ouviram ainda o que foi dito: “Não jureis de modo algum; nem pelo céu, porque é o trono de Deus; nem pela terra, porque é o pedestal de seus pés; nem por Jerusalém, porque é a cidade do grande Rei”? E eu nem mesmo sei quem é o rei de Jerusalém hoje e, parece que lá não há ninguém assim. Alguém que seja capaz de resolver tudo. Mas sei com certeza que jamais jurarei por essa cidade onde as pessoas explodem, em ônibus e nas praças públicas, feito melancias sob o sol escaldante. Mas, uma conhecida minha, uma garota com um nome masculino Sasha, em toda sua curta vida, já tinha jurado duas vezes pelo céu e uma pela terra. A primeira vez, ela jurou quando um cara na rua a beijou, não na bochecha, nem na boca, nem na testa, nem na orelha, nem no pescoço, nem no ombro, nem no peito, nem na barriga, nem no quadril, nem na bunda, nem nas pernas, em nenhum desses lugares, mas simplesmente a beijou, no meio da rua, sem mais nem menos, em plena luz do dia. Então, ela jurou, pelo céu, que nem mesmo a maconha nunca tinha agido em seu corpo tão magicamente como aquele beijo escandaloso. A segunda vez, ela jurou pelo céu quando o seu marido, um moreno de uma beleza incrível, perguntou: “É verdade que você me trai com um pé-rapado do interior?” E ela disse: “Eu juro pelo céu que não.” E, por último, ela jurou, enquanto vomitava, pela primeira vez na vida, porque ela estava empanturrada de vodka e pastéis russos, que foram oferecidos pelos amigos do cara com quem ela tinha, pela primeira vez na vida, traído o seu marido. E então, ela jurou pela terra, na qual vomitava, que jamais iria comer esses produtos russos mortíferos, nos quais não há nenhuma partícula de oxigênio sequer, só a náusea e uma febre, uma paixão nacional.

**Refrão:**

É melhor fumar maconha, comer maçãs e beber suco do que se espatifar pelo chão, ficar bêbado na

frente da televisão, e jurar pelo céu, pela terra e por Jerusalém, que vocês foram seduzidos pela propaganda que, através da telinha, sugeriu as marcas dos produtos que vocês deveriam comprar para se ter o direito de viver nesta terra. E assim, para termos o direito de viver nesta terra, devemos aprender a respirar este ar, ter dinheiro para comprar este ar e, de maneira alguma, ficar viciado em oxigênio, porque se você se viciar em oxigênio, então, nem o dinheiro, nem os remédios, nem mesmo a morte vão satisfazer a sede de beleza e de liberdade que você vai ter.

**Verso 2:**

A minha conhecida Sasha da cidade grande jurou apenas duas vezes pelo céu e uma pela terra, mas, pelo seu amor, ela jurou muito mais. Porque ela tinha um coração muito grande, feito uma grande cama de casal com lençóis modernos e coloridos, regados com sucos de frutas. E toda vez, quando ela passava a noite com um homem – que não fosse o seu marido, é claro, porque ela se casou por acaso, e todas as outras ligações que ela tinha com outros homens não eram por acaso – toda vez ela experimentava o sentimento do amor. E toda vez que ela ficava a sós com um homem e ouvia suas palavras de amor, vinham em sua cabeça as mesmas palavras, mas é que a Sasha de uma cidade grande nunca tinha pronunciado essas palavras em voz alta. Ela expressava todos os seus sentimentos ou com um sorriso, ou com um meneio de cabeça, ou apertando os olhos maliciosamente. Porque esta minha conhecida Sasha sempre se comportou como uma atriz saída diretamente de um filme de amor. Porque somente nesse tipo de relação entre um homem e uma mulher é que há o oxigênio. E se jurar amor e não amar é uma merda, e não um filme com oxigênio; e se amar e não jurar é como um filme pornô; então, sair com homens diferentes, amando um só, isso já é quase como um típico filme nacional.

**Refrão:**

E veja, para termos o direito de viver nesta terra, devemos aprender a respirar este ar, ter dinheiro para comprar esse ar e, de maneira alguma, ficar viciado em oxigênio, porque se você se viciar em oxigênio, então, nem o dinheiro, nem os remédios, nem mesmo a morte vão satisfazer a sede de beleza e de liberdade que você vai ter.

**Final:**

É melhor fumar maconha, comer maçãs e beber suco do que se espatifar pelo chão, ficar bêbado na frente da televisão, e jurar pelo céu, pela terra e por Jerusalém que o seu coração pertence a um homem só, porque se o seu coração pertence a uma pessoa e o seu corpo a outra, pelo quê você vai jurar? É claro que não vai ser pelo trono de Deus e nem pelo pedestal de Seus pés e, menos ainda, por Jerusalém, onde a estupidez faz com que as pessoas enlouqueçam, mas você pode jurar apenas pelo seu amor. E “Sim” será sua palavra: “sim”, se é sim; “não”, se é não; e o que não for isso, será obra do Maligno.

**Composição 4. O RUM DE MOSCOU**

**Verso 1:**

**ELA:** Vocês ouviram o que foi dito: não resistais ao mau? Mas, se alguém te bater na face direita, oferece também a outra. E, aquele que quiser disputar contigo a tua camisa, entrega também o teu casaco. Já a garota de quem eu falo, sem fazer qualquer julgamento tirava toda a roupa se o homem de quem gostasse lhe oferecesse rum de Moscou com Coca-Cola e uma cama larga de cabeceira esculpida. No entanto, quando um destes homens bateu na sua face direita, ela se recusou categoricamente a oferecer a esquerda, e, em vez disso, foi até a cozinha, à cozinha do homem que tinha batido na sua face direita, pegou uma faca, voltou ao quarto onde tinha acontecido o golpe, e tentou acertar a faca em cheio na cara do homem. Mas ele segurou seu braço, levantou a mão contra a garota de quem falo, e bateu na outra face. E bateu tão forte na outra face, que o sangue dela começou a escorrer do nariz feito um riacho de primavera. Um riacho de primavera impetuoso, só que vermelho, e durante o inverno.

**ELE:** E foi justamente durante o inverno, que eles entraram no trem para Serpukhov; o trem começou a andar e o vagão se encheu com os gritos dos vendedores de canetas, jornais e pilhas. E eles iam para Serpukhov, a cidade natal do Sasha, onde, em plena luz do dia, as pessoas caem nas

ruas por causa do álcool e, nos apartamentos e marquises, os jovens enfiam as seringas nas veias transparentes das pernas. E eles iam dançar no quarto, onde dançou este cara, depois de ter esquartejado a sua mulher no jardim. Eles iam fazer um boneco de neve com a neve que cobria o solo onde sua mulher tinha sido enterrada. Porque os amigos não contaram à polícia o que o amigo deles tinha feito. Ninguém sabia nada sobre isso, muito menos essa garota chamada Sasha, por causa de quem, precisamente, tinha sido cometido esse ato. E aquela mulher, aquela mulher de cabelos negros, descansava a 7 palmos de terra no jardim de Serpukhov, e essa coisa, o oxigênio, já não lhe servia, simplesmente, para nada.

**Refrão:**

**ELA:** E quando te baterem na face direita, não ofereça a esquerda, mas faça com que te batam também na face esquerda.

**ELE:** E quando quiserem disputar contigo a tua camisa, faça com que te condenem a 18 anos de prisão, com o confisco de todos os teus bens.

**ELA:** E se quiserem saber o que é o rum de Moscou, entrem em qualquer bar que vende álcool forte e olhem para a prateleira de conhaques.

**ELE:** E aquela garrafa, onde está escrito “Moscou”, será o rum local, que misturam com Coca-Cola.

**ELA:** E faça com que te batam também na face esquerda.

**ELE:** E faça com que te condenem a 18 anos de prisão, com o confisco de todos os teus bens.

**Verso 2:**

**ELA:** E quando essa garota, a Sasha, desceu na plataforma de Serpukhov, logo percebeu em que cidade estava. E depois apenas fingiu gostar de fazer boneco de neve no jardim, e de ouvir o grupo Lioube com fones de ouvido.

**ELE:** E quando esse rapaz, o Sasha de Serpukhov, visitava a capital Moscou, via os rostos esnobes e ouvia o sotaque moscovita, cheio de vogais “a”, foi aí que ele entendeu claramente que não haveria pá suficiente, nem cemitério para caber toda essa massa humana que sufoca sem oxigênio, sob o buraco da camada de ozônio.

**ELA:** E nenhum par de óculos, nem de trezentos, nem de quinhentos, nem de mil dólares, pode te ajudar a enxergar, uma mulher respeitável escondida numa garota bêbada de chinelo e meia furada. Nem enxergar um homem, com algum objetivo na vida, no meio de um bando de rapazes à toa, na frente de uma loja de conveniências.

**ELE:** E quando ela caminhava com seu vestido de linho e de Amsterdam, pelas ruas da cidadezinha onde ainda hoje se fazem filmes sobre a revolução, sem nenhum cenário, até mesmo os cães tinham vergonha de sua pelagem provinciana. Porque se você pegar dois cachorros do lixão, um em Moscou e outro em Serpukhov, vai perceber que as pulgas do cão moscovita descendem das pulgas que mordiam o cão de Stanislavsky, enquanto que as pulgas de um cão da cidade de Serpukhov são descendentes diretas daquelas que mordiam a cadela-vira lata do João Ninguémnikhov, que, no seu tempo, comeu essas pulgas enquanto esfolava sua cadela para, depois, comê-la também, já que lhe disseram que este era o único remédio para a tuberculose.

**ELA:** E se colocarmos a questão desta forma e se pensarmos bem: quem é melhor, este ou aquele? Então, primeiro, será preciso resolver a questão de Jerusalém, a principal cidade do mundo, e só depois, passar aos casos particulares. Em qual país a vida é a mais correta: em Moscou ou na Rússia?

**ELE:** Porque, se um judeu pega um tanque e atravessa o rio Jordão, então qualquer um, mesmo

sem religião, pode esperar por um atentado a bomba num lugar muito movimentado de qualquer cidade judaica, e isso é tão certo quanto o fato de que uma andorinha só não faz verão.

**ELA:** E isso é tão certo quanto o fato de que o principal sinal do provincianismo da alma humana é uma sensação de inferioridade que o homem experimenta toda vez que ele se lembra das pulgas de Stanislavsky, e toda vez que uma mão invisível enfia o pulôver pra dentro das suas calças.

**ELE:** Que ela vá se foder, essa tua Sasha, é isso o que eu proponho a ela.

**ELA:** Que ele vá se foder, esse teu Sasha, é isso o que eu respondo a ele.

#### **Final:**

**ELA:** E quando ela caminhava, descalça, aos pés de uma estátua com seu vestido de linho, e quando ela viu um rapaz de pulôver enfiado pra dentro das calças, ela pensou: há um abismo entre nós. E logo depois sua suspeita se confirmou, pois o abismo entre eles era tão grande quanto é a diferença entre um arranha-céu e um avião que o atravessa.

**ELE:** E quando ele viu que ela fumava maconha, pensou: que, embora suas vidas fossem diferentes, eles tinham o mesmo objetivo. Como tem um único objetivo o piloto que conduz o avião em direção ao World Trade Center e o bombeiro que sufoca na fumaça de uma explosão gigantesca. Porque os pulmões de um e de outro procuram o oxigênio, para não sufocar na injustiça que governa o mundo.

**ELA:** Assim sereis os filhos de vosso Pai celeste, pois ele faz nascer o sol tanto sobre os maus como sobre os bons.

**ELE:** E faz chover sobre os justos e sobre os injustos. Pois se amais somente os que vos amam, que recompensa tereis?

**ELA:** Nenhuma, é este o problema.

**ELE:** Sem recompensa, e é só.

#### **Composição 5. MUNDO ÁRABE**

**ELE:** O verso seguinte foi escrito assim. Um dia, eu estava de férias com um amigo nos Emirados Árabes, a gente tinha entupido o nariz de heroína, eu destruí meu passaporte e sai pra passear no mercado árabe. E como eu não conhecia a língua, eu sabia que eu não conseguiria voltar. Composição 5 - "O mundo árabe".

#### **Verso 1:**

**ELA:** Vocês ouviram o que foi dito: "Guardai-vos de fazer vossas caridades diante dos homens, para serdes vistos por eles"? Quando, deres esmola, não toques a trombeta diante de ti, como fazem os hipócritas nas sinagogas e nas ruas para serem glorificados pelos homens.

**ELE:** E quando a Sasha da capital era caridosa com o Sasha da cidade de Serpukhov, isso não acontecia na rua e, muito menos na sinagoga, mas acontecia embaixo das cobertas, no quarto, com luzes apagadas e portas trancadas.

**ELA:** E quando o Sasha de Serpukhov, por sua vez, era caridoso com a Sasha de Moscou, estes eram os melhores momentos da vida dela, porque, quando o seu marido, um moreno ardente que tinha estudado teatro, era caridoso com ela, ele fazia isso com uma cara, como se a coisa estivesse acontecendo não embaixo de um cobertor colorido na cama deles, mas numa das ruas mais movimentadas da cidade, ou na sinagoga durante a Páscoa judaica.

**ELE:** E quando, pela primeira vez, o Sasha, Alexander, foi caridoso com a Sasha, Alexandra, ele

leu nos seus olhos que ela só tinha aceitado vir à sua casa por causa dessa caridade, porque já há algum tempo receber tais caridades da parte dos homens tem sido o passatempo favorito na vida dela.

**ELA:** Mentira! Porque este tipo de caridade é o passatempo favorito de todo mundo, e até mesmo na sinagoga o judeu fica secando a judia, fora a trocas de olhares pelas ruas, isso nem vale a pena comentar.

**ELE:** Vale sim! Porque não podemos julgar os outros por nós mesmos e muito menos comparar as pessoas ao Sasha da pequena cidade do interior, que, como todos sabemos, cortou sua mulher em pedaços, por causa do seu louco amor.

**ELA:** Mentira! Porque ninguém bate com uma pá na cabeça do outro por amor, mas se um homem bate em outro, é certamente porque ele o odeia com ódio mortal, e um sentimento, como o amor, não tem absolutamente nada a ver com tudo isso.

**ELE:** Nada a ver, em se tratando do amor simples, mas em se tratando do amor louco, não usaríamos apenas uma pá, mas uma serra elétrica, para demonstrar a força do sentimento que tem o homem perdidamente apaixonado pelo objeto de amor louco.

**ELA:** Mentira! Porque o amor e a loucura são duas coisas tão diferentes quanto a consciência religiosa de um muçulmano do Iraque e a de um judeu americano. Da mesma maneira que para os olhos de um muçulmano é desagradável a aparência de uma mulher gorda de calças compridas, que se entope de hambúrguer de porco; também é desagradável para um judeu de Nova York encontrar cabelos de mulher na soleira da sua janela, depois da explosão de 11 de setembro, logo depois que a dona desse cabelo, uma loira roliça de calças, pegou o caminho para o inferno muçulmano, porque dentro dela ainda existiam pedaços de carne porco mal digeridos.

**ELE:** E se seguirmos essa lógica, se compararmos a loucura com o porco e a Jihad com o amor, concluímos que a pá que racha a cabeça de uma mulher feia, não é nada mais que a espada de Alá, punindo uma infiel por comer costeletas de porco, não é só uma ferramenta que permite colher batatas e se livrar de esposas odiadas. Apesar de que tudo nesta vida é fruto de duas coisas: do amor louco, quer dizer, do amor tão forte que deixa as pessoas loucas; e da falta de ar. Porque se uma pessoa naufraga dentro de um submarino russo com 118 tripulantes a cem metros de profundidade no Mar de Barents, e lhe dizem que, para respirar e sobreviver é necessário esquarterar a sua mulher com uma pá no jardim, então é isso que ele fará, e aquele que o julgar por esse ato, ou nunca amou ou nunca esteve quase sufocando por falta de ar. Apesar de que, o amor e o sufocamento são a mesma coisa, mas se você não sabe nada sobre isso, então, não pronuncie, de modo algum, palavras como Islã e Nova York, porque só se pode justificar o ódio mortal pelo amor louco e vice-versa.

**ELA:** Interessante! Então, como é possível justificar o abuso sexual de menores pelos padres da igreja católica? Pelo amor louco ou, quem sabe pelo fato de isso não ter acontecido na América, e sim a cem metros de profundidade do mar de Barents?

**ELE:** Isso depende do que é considerado como abuso. Se for à força, então é um caso para o tribunal e não é da sua conta, porra. Mas se for um caso correspondido, eu to cagando pro Estado que me proíbe de amar uma menina de treze anos que deseja o meu amor.

**ELA:** Mentira! Porque ela não sabe o que quer, e faz isso para parecer mais madura do que é.

**ELE:** Mentira! Porque quando o Jerry Lee Lewis se casou com sua prima de segundo grau, ela tinha treze anos, e se você me diz agora que a geração de hoje é diferente da geração do século passado, eu acabo pra sempre com qualquer conversa com você, porque quando ouço esse tipo de absurdo, eu acho que eles só poderiam sair da boca de um cara que passa a noite batendo punheta com a foto de uma mulher famosa ou enrabando um apresentador famoso de TV que no dia seguinte faz campanha para leis contra a pornografia.



**ELA:** Eu não posso dizer nada, porque esta parte do meu texto o autor não escreveu. De propósito. Porque, apesar dele falar a respeito do bem universal e da justiça, ele também escreveu o texto desta peça, pra que a gente ouça apenas as ideias dele, e pra que as ideias dos outros pareçam banais em comparação ao seu pensamento pseudoracional.

**ELE:** Mentira! Porque você pensa exatamente como ele, e embora você tenha um Registro Nacional de Estrangeira, você acha que o mercado de trabalho é uma merda, porque verificam seus documentos a toda hora; enquanto outros imigrantes que nem tem autorização pra morar no país, trabalham à vontade no mercado informal. E se você disser agora que pensa de outra maneira, então eu nunca mais vou apertar a sua mão, porque eu já estou com vontade de vomitar toda essa merda, que a gente chama de democracia, e eu tenho certeza que milhões de pessoas que vivem neste planeta pensam a mesma coisa, mas que quando chega a hora de dar sua opinião, alguns tem a boca cheia de língua de porco e outros estão guardando o sábado, o dia em que até mesmo Deus descansa do seu trabalho; o que significa que devemos nos empanturrar de pão ázimo, ligar a televisão e assistir a uma reportagem sobre a tragédia no Japão, repetindo para si mesmo que estes problemas comparados ao seus não são nada.

**ELA:** Pois bem, para te responder com alguma coisa pelo menos, algo que realmente te ofenda, eu vou te dizer a verdade. O problema não está no fato de que os coitados dos árabes estejam encurralados numa situação sem saída, e que as crianças judias não tenham culpa disso. E nem no fato de que, na Rússia, por um punhado de maconha, que cresce até mesmo em vasos, possam te dar cinco anos de prisão, enquanto que para a vodka, que faz com que o país inteiro perca a cabeça, e que os homens batam nas barrigas das mulheres grávidas, você passará no máximo uma noite em cana e será solto como um herói. O problema é o seguinte. O verdadeiro problema é que você não poder amar as pessoas. E que você diz pras meninas de treze anos como, que para se tornarem adultas, elas têm que perder a virgindade o mais rápido possível, enquanto elas nem sequer tiveram tempo de entender o que aconteceu. A mentira é que você nunca falou com o Sasha de Serpukhov, e você não dá a mínima para como eles vivem lá ou a quem eles matam, mas você vai contar a história de uma vida que não conhece com os olhos cheios de lágrimas. Você vai sofrer com um problema que, simplesmente, não existe para você. Porque, depois deste tipo de espetáculo, você vai na boate da moda, na Liqüe, enquanto que o Sacha de quem você estava falando, está indo pra puta que o pariu, eu suponho, ou para o inferno, ou mais longe ainda. O problema é esse. E este problema é realmente o seu problema. Porque um artista só é capaz de falar sobre o seu problema, e é pouco provável que eu acredite que você não dorme à noite porque alguns sem-teto de Moscou ou de Curitiba (...) não têm onde dormir. Mentira! Assim como é mentira que você, depois de cheirar heroína, passeou pelo mercado nos Emirados Árabes, mentira. Você nunca foi nesse país, e nunca cheirou heroína na sua vida, porque todos os teus amigos e conhecidos sabem o quanto você é racional. A única coisa que você sabe fazer é ficar deitado no teu quarto com as luzes apagadas, ouvindo Sting pela milésima vez, bolinando teu pintinho com as mãozinhas, e imaginando como você, envolto num lenço branco muçulmano, daria uma pinta pelo mundo árabe.

(Aqui, se quiser, é possível Rap, executado por homem)

Semana toda, minha mina mandou bem

Minha mina só mexia com as de 100

Eis aqui o que se ganha

Os cogumelos (cogumelos) de Leningrado (Leningrado)

No buzum, domingo cedo

Vem meu bróder, sem veneno

É resposta, sangue bom (já é!)

Ele lhe traz os cogumelos (tá ligado?)

Terça-feira, essa mina deu o cano no cinema

Ninguém merece, o filme era bom só pra por numa lixeira

O maneiro é que mostrava os mundos paralelos (tá ligado?)

Como é bom comer os cogumelos (cogumelos)

## **Verso 2:**

**ELA:** E você não dá a mínima pras crianças do mundo, porque você não tem uma. E você não dá a

mínima pros japoneses cujas casas foram levadas pelo tsunami, e você não dá a mínima, porra, pra estes pobres coitados viciados em crack que estão morrendo nessa cidade de merda, no cu do mundo, esquecidos por Deus. E você tá cagando pra cidade de Serpukhov. Não tá nem aí pra você mesmo, o mais importante é que sobre algum dinheiro pro haxixe, pro conhaque e pra Coca-Cola. E você tá cagando pra mim também, você sequer conhece o significado das palavras que você diz esta noite.

**ELE:** Mas, o que você quer de mim, afinal? Você mesma, caralho, como é que você vive? Faça pra você essa pergunta! Uma única pergunta. Todos os homens deveriam se fazer uma única pergunta: Como eu vivo? Como é que eu vivo a minha vida, porra?

**Final:**

**ELA:** E quando você decidir dar lição nos outros, primeiro se pergunte se você tem o mesmo talento que tinha um escritor russo, que sabia descrever tão bem a tragédia dos outros, que os seus honorários por estas descrições, eram suficientes para a roleta e para suas dívidas de jogo.

**ELE:** E se isso não fosse suficiente para pagar suas dívidas de jogo, ele sempre podia tirar as últimas joias do pescoço de sua mulher ou, no pior dos casos, inventar uma história sobre uma velha morta a machadadas.

### **Composição 6. COMO SE FOSSE SEM SENTIMENTO**

**Verso 1:**

**ELE:** Você ouviu o que foi dito: Não farás para ti ídolos? Ouviu?

**ELA:** Sim, claro, que ouvi. Porque, você tem ídolos?

**ELE:** Eu não pensei nisso especificamente, mas eu sei que tenho pelo menos um, com certeza.

**ELA:** Só um?

**ELE:** Não! Bem provavelmente existam mais, só que eu não tinha pensado nisso, mas um ídolo eu tenho com certeza.

**ELA:** E quem é ele, se não for segredo?

**ELE:** Não, isso não é segredo nenhum. Para dizer a verdade, não é quem, é o quê - é o sexo.

**ELA:** O sexo?

**ELE:** Sim, o sexo.

**ELA:** Quer falar sobre isso?

**ELE:** Se você não se importa...

**ELA:** Não me importo.

**ELE:** Então, eu vou começar. Você sabe que eu tenho certo problema, eu tenho dificuldade de me excitar com uma mulher que eu não amo.

**ELA:** Com uma mulher que você não ama?

**ELE:** Sim, só com a mulher que eu não amo, porque, com a que eu amo eu me excito.

**ELA:** E por que você precisa disso?

**ELE:** Como assim? Sem me excitar, não posso fazer amor.

**ELA:** Por que fazer amor com uma mulher que você não ama?

**ELE:** Espera, espera, agora estamos fugindo do problema principal.

**ELA:** Pelo contrário, estamos falando exatamente sobre a coisa principal.

**ELE:** Então, explica.

**ELA:** Tudo é muito simples. O principal problema é que você está dormindo com mulheres que não ama. Este é o principal problema, acredite em mim.

**ELE:** Espere aí! Todos os homens fazem isso, mesmo os maridos mais fiéis. Se eles não têm problemas de saúde, dormem com mulheres que não amam. Acredite! Mas o meu problema é que com as que eu não amo eu não me excito.

**ELA:** E outros homens conseguem?

**ELE:** Conseguem. Um amigo meu, por exemplo, sempre dorme com qualquer uma, e sempre funciona.

**ELA:** Você tem certeza?

**ELE:** Não vale a pena discutir isso.

**ELA:** Bem, então aqui, só pode ser uma coisa. Ou todos os homens, inclusive seu amigo, se apaixonam facilmente ou são capazes de se apaixonar por mulheres que eles não amam, ou você tem problemas de saúde.

**ELE:** Mas, com a mulher que eu amo, eu não tenho problemas de saúde.

**ELA:** Então, isso é um problema de consciência. Significa que você tem uma consciência, parabéns.

**ELE:** Mas é bem esse o problema: eu não tenho consciência. Você sabe muito bem disso.

**ELA:** Sim, eu sei que você não tem. Na verdade, agora não sei mais, aparentemente você tem. Porque comigo é bem diferente.

**ELE:** E como é pra você? Eu queria saber. Me conta!

**ELA:** Eu durmo com homens diferentes, mas com cada um deles, sinto eu experimento o sentimento do amor.

**ELE:** Isto apenas mostra que você não dorme com homens que não ama, ao contrário de mim.

**ELA:** Bem, parece que sim. Escuta, você disse que dorme com mulheres que não ama, e como é que você faz isso?

**ELE:** Como? Primeiro, tento me excitar, depois fecho os olhos e durmo.

**Verso 2:**

**ELA:** Assim, você simplesmente adormece e dorme, simplesmente?

**ELE:** Sim, eu durmo, simplesmente.

**ELA:** E ela?

**ELE:** O que é que tem ela? É bem provável que ela também durma.

**ELA:** Não, ela não dorme. Ela está deitada no escuro e pensa que você é impotente.

**ELE:** Que horror.

**ELA:** Que horror! Pensar uma coisa dessas de alguém.

**ELE:** Imagina?

**ELA:** Sim. Imagino muito bem. Você fica deitada no escuro e pensa: ele é impotente.

**ELE:** Mas, na verdade, não é.

**ELA:** Na verdade, ele simplesmente não a ama. Mas, você sabe que para uma mulher é melhor pensar que o homem é impotente do que pensar que ele não a ama.

**ELE:** Sério?

**ELA:** Eu te digo isso, como mulher.

**ELE:** Isso te acontece muitas vezes?

**ELA:** O quê?

**ELE:** Isso..., de você estar deitada com um homem no escuro e pensar que ele é impotente?

**ELA:** Eu tive muitos homens, e sempre rolou tudo bem. Na verdade, você foi o único que me falou palavras de amor, como todos os outros, mas na cama não rolou nada.

**ELE:** Sabe por quê?

**ELA:** Por quê?

**ELE:** Porque sou impotente.

**ELA:** Claro, foi exatamente isso que eu pensei.

## **Composição 7. AMNÉSIA**

### **Verso 1:**

**ELE:** Foi dito: “Não julgueis, e não sereis julgados.” Foi dito: “Não julgueis, e não sereis julgados”, para justificar a falta de memória. Em outras palavras, se matamos com uma espingarda o ser amado de alguém, a única maneira de não julgarmos o assassino é esquecer que ele existe. Esquecer para sempre que existem as espingardas, os assassinos e as pessoas amadas. Não fazer de conta que esquecemos e sim esquecer de verdade, criar no cérebro uma amnésia clínica. E quando a mãe da mulher do Sasha, Alexander de Serpukhov, finalmente soube que sua filha única foi esquartejada pelo seu genro no jardim, então ela esqueceu que ele existia, logo no dia seguinte ao seu julgamento, e assim ela não julgava mais o assassino da sua filha, e assim ela não o submeteu ao julgamento mais severo, o de uma mãe.

**ELA:** “Não julgueis e não sereis julgados”. Em outras palavras, esqueçam o seu julgamento, como a Sasha, Alexandra de Moscou, esqueceu o próprio julgamento, quando foi condenada a dois anos de prisão por ocultar o crime. E agora se vocês perguntarem para ela o que ela estava fazendo e

onde estava, de tal a tal dia, ela vai responder, sem pestanejar: “Eu não me lembro”.

**ELE:** Porque “não julgar” em alguma língua antiga, significa justamente “esquecer,” mas em qual língua, eu não me lembro.

**ELA:** E “não julgar” também significa “não olhar”. Mas, em qual tradução, e em qual língua, eu também não me lembro.

**ELE:** E se me perguntarem: “sobre o que você falou aqui esse tempo todo, e o que você queria dizer?” Então eu responderei: “Eu não sei, porque eu tenho amnésia”.

**ELA:** E se me perguntarem: “qual é o sentido deste teu discurso e o que você queria dizer?” Então, eu direi: “Eu não entendo o que vocês estão me perguntando.”

**ELE:** E se me disserem: “Responda, quem é essa garota de cabelo ruivo e dedos finos? Não era ela que você dizia ser toda oxigênio? Eu responderei: “ Que eu não sei, nem quem ela é, nem o que ela quer, mas a garota de quem eu falei morreu há dois anos girando na grande roda, na menor rodagigante do mundo. E se interessa a vocês minha opinião sobre essa Sasha de Moscou, então usarei as palavras de um Deus: “Deixem que os mortos enterrem os seus mortos.”

**ELA:** E se me disserem: Responda, “Quem é esse cara que matou com golpes de pá a sua mulher no jardim, e o que aconteceu com ele?” Então eu nem responderei, porque isso realmente não me interessa, mas aquele de quem eu falava morreu há dois anos, no início do mês de agosto, o mês mais mortal da terra.

#### **Refrão:**

**ELE:** E quando você vai ao balé, e espera que comecem a cantar, então você está perdendo o seu tempo, porque aqueles homens e mulheres de malhas brancas, são completamente desprovidos de voz

**ELA:** E quando você vai à ópera, e espera que aquelas figuras roliças e cantantes comecem a falar como seres humanos, então você está perdendo o seu tempo, porque não ensinaram a eles como expressar seus sentimentos com simplicidade.

**ELE:** E se você acha que tudo o que foi dito aqui, faz pelo menos algum sentido lógico, então é melhor você ir ao balé. Já que existem alguns balés pelo mundo onde os homens de malhas brancas cantam.

**ELA:** E se você acha que por trás desta profissão existem sentimentos autênticos, então é melhor você procurar sentimentos autênticos na ópera, onde mulheres roliças representam princesas e homens idosos, jovens amantes.

#### **Verso 2:**

**ELE:** E quando eu perguntei para a minha conhecida: “Onde você acha que fica a maior rodagigante do mundo?” Ela respondeu: “Eu não sei”. Então eu disse que ficava em Londres (ELA: Não! Em Cingapura!), e isso é absolutamente verdade, porque eu mesmo andei nela, junto com os meus amigos.

**ELA:** E quando eu perguntei para o meu conhecido: “Onde fica o vale da morte no nosso país?” Ele respondeu: “Eu não sei”. Então eu disse que ficava em Kamchátka, e isso é absolutamente verdade, porque eu mesma voei para lá de helicóptero.

**ELE:** E quando esta minha conhecida me perguntou: “Onde fica a menor roda-gigante do mundo?” Eu respondi: “Eu não sei”. E ela me disse que ficava na sua mão, e me mostrando um comprimido branco na palma da mão, o engoliu na mesma hora.

**ELA:** E quando o meu amigo me perguntou: “Onde fica o vale da morte em nosso país?” Eu respondi: “Eu não sei”. Então ele disse que ficava aqui, no campo de absinto, e começou a correr pelo campo. E como ele era alérgico a absinto, e como ele estava em fase terminal de asma, ele desmaiou no chão antes de chegar na metade do campo, os dançarinos no seu peito pararam e ele adormeceu num eterno sono alérgico.

**ELE:** E como a pílula tinha alto teor de substâncias alucinógenas, e como o uso dessas substâncias foi categoricamente proibido à minha conhecida, ela desmaiou no chão, os dançarinos no seu peito pararam e ela adormeceu num eterno sono alucinógeno, como se tivesse sido estilhaçada em mil pedaços depois de cair da menor roda-gigante do mundo.

**Final:**

**ELA:** E quando queremos contar a história de um amigo que morreu no meio de um campo de absinto, então estamos falando do amor pelo Sasha, de uma pequena cidade do interior.

**ELE:** E quando queremos contar a história de uma garota que se envenenou com uma pílula, então estamos falando sobre a Sasha da cidade grande.

**ELA:** E quando te perguntam: “quem era ele para você?” Então, para não julgar, você responde: “eu não me lembro”.

**ELE:** E quando te perguntam: “Por que você se esqueceu de tudo?” Então, pela primeira vez, você diz a verdade: “Porque tenho amnésia.”

**Composição 8: PÉROLAS**

**Verso 1:**

**ELE:** “Não deis aos cães o que é santo, nem lanceis aos porcos as vossas pérolas”. E quando encontrares com um porco, não aperteis a sua mão, porque hoje apertareis o casco da porca mãe, e amanhã acreditareis que cada pessoa é obrigada a proteger apenas a sua Pátria. Mentira! Porque a “sua própria pátria” é uma porca gorda, usando um colar de pérolas, comprado com o dinheiro dos seus pais pecadores que morreram ao tentar arrastar para o outro mundo os tesouros desta terra.

**ELA:** Não concordo, porque a minha pátria é um camelo, que como você sabe, afinal, é mais fácil um camelo passar pelo buraco de uma agulha do que os pais de alguém arrastarem seus tesouros para o outro mundo.

**ELE:** Tudo bem, um camelo é melhor do que um porco, mas um porco, por mais nojento que seja, não tem culpa de ter nascido porco, enquanto um camelo é totalmente responsável pelo fato de ser um camelo.

**ELA:** Isso é um absurdo completo, o que você acabou de dizer.

**ELE:** É tão absurdo quanto a sua história sobre um homem que tinha se asfixiado no campo de absinto, que você nunca conheceu na vida, mas sobre quem você falou, com um único objetivo de mostrar mais uma vez que você não é indiferente às emoções humanas.

**ELA:** Exatamente como a história sobre a garota que tinha engolido os comprimidos alucinógenos e morrido de maneira romântica numa roda-gigante imaginária.

**ELE:** Concordo sobre a garota, mas não concordo com o fato de que a roda-gigante não existe. A roda-gigante está no parque. No parque, onde a cultura e o descanso governam as pessoas. O parque está numa cidade, a cidade num país, o país na terra, a terra é uma porca gorda, com a cabeça enrolada num colar de pérolas. E este colar de pérolas é exatamente a roda-gigante, você gira, gira

ao redor da porca, dentro de uma cabine toda feita de pérolas.

**ELA:** E as pérolas são exatamente o oxigênio; você gira, gira e respira.

**ELE:** Você gira na roda-gigante de pérolas e você grita, o mais alto que pode, grita com um único objetivo, de abrir a boca o máximo possível.

**ELA:** E você mente, você inventa, e você engana a si mesmo, e você faz isso com um único objetivo, apenas para que os seus pulmões trabalhem o máximo possível.

**ELE:** E só há sentido nas pérolas, fora as pérolas não há nenhum sentido.

**ELA:** Nas pérolas associadas aos porcos, e sem esta associação, o seu significado perde o sentido.

**Refrão:**

**ELE:** O significado perde o sentido, se você diz em voz alta o que você realmente quer dizer.

**ELA:** O significado perde o sentido, se você escreve com letras o que você realmente quer escrever.

**ELE:** O significado não perde o sentido, se fizermos uma avaliação mínima do que se passa a nossa volta.

**ELA:** Procurar o significado do sentido é simplesmente uma falta de educação e de cultura.

**ELE:** Nenhuma cultura tem significado.

**ELA:** E nem a criação.

**ELE:** E quem não entende isto é uma pessoa vulgar.

**ELA:** Ou um homem de negócios.

**ELE:** Ou os dois juntos.

**Verso 2:**

**ELE:** Um camelo é diferente de um porco, primeiro porque o camelo tem água benta na corcunda, enquanto que o porco só tem lavagem no estômago.

**ELA:** Então por que que no zoológico você fez cara de nojo quando o camelo te cuspiu na cara, mas no outro dia você estava radiante com teus amigos saboreando espetinhos de porco assado?

**ELE:** Porque enquanto eu comia espetinho de porco, pensava sobre a grandeza do camelo, o “navio do deserto”, e quando esse “navio do deserto” me cuspiu na cara, a primeira coisa que eu disse foi a palavra “porco”!

**ELA:** Então, qual é a diferença entre um colar no pescoço de um camelo e um colar no pescoço de um porco?

**ELE:** Você tem um amante?

**ELA:** Sim, mas qual é a ligação?

**ELE:** Você o ama?

**ELA:** Sim.

**ELE:** Você me ama com o mesmo amor que você o ama?

**ELA:** Não. Já sabendo que agora você vai me perguntar: “Você poderia dormir comigo?” eu respondo: “Não, não poderia!”, e não porque eu não poderia e sim porque isso nem passaria pela minha cabeça, você tem a sua vida e eu a minha. E os nossos caminhos fora desse palco não se cruzam.

**ELE:** Eu não tinha nenhuma intenção de te fazer perguntas sobre sexo, esse lado da sua vida não me interessa absolutamente, eu só queria dizer que você não me ama, mas você está disposta a me fazer confidências. E é bem pouco provável que com o teu amado, você converse sobre esses temas. A mesma coisa eu; eu vou comer porco, porque eu gosto disso, e vou glorificar o camelo, porque ele é um símbolo de dignidade.

**Refrão:**

**ELE:** E só há sentido nas pérolas, fora as pérolas não há nenhum sentido.

**ELA:** Nas pérolas associadas ao porco.

**ELE:** E só há sentido nas pérolas, fora as pérolas não há nenhum sentido. E eu.

**ELA:** Nas pérolas associadas ao porco. Irei.

**ELE:** E só há sentido nas pérolas, fora as pérolas não há nenhum sentido. Ao meu.

**ELA:** Nas pérolas associadas ao porco. Jardim.

**ELE:** E só há sentido nas pérolas, fora as pérolas não há nenhum sentido. E lá.

**ELA:** Nas pérolas associadas ao porco. Eu pegarei.

**ELE:** E só há sentido nas pérolas, fora as pérolas não há nenhum sentido. O meu.

**ELA:** Nas pérolas associadas ao porco. Machado.

**ELE:** E eu...

**ELA:** Irei...

**ELE:** Ao meu...

**ELA:** Jardim...

**ELE:** E lá...

**ELA:** Eu pegarei...

**ELE:** O meu...

**ELA:** Machado.

**ELA:** E eu irei ao meu jardim e lá eu pegarei o meu machado.

**Composição 9: PELO ESSENCIAL**

**Verso 1:**



**ELE:** “Não ajunteis para vós tesouros na terra, onde a traça e a ferrugem os consomem, e onde os ladrões furtam e roubam.”

**ELA:** “Mas ajuntai para vós tesouros no céu, onde nem a traça nem a ferrugem os consomem, e onde os ladrões não furtam nem roubam.”

**ELE:** O céu é pelo essencial, pois nele as pessoas voam em aviões de país a outro. E os aviões são pelo essencial, porque com as suas quedas eles cumprem a sua predestinação. E as pessoas são pelo essencial, porque com os seus atos elas antecipam o final da terra.

**ELA:** E a terra é pelo essencial, já que nela são enterrados os cadáveres dos mortos na guerra.

**ELE:** E a guerra também é pelo essencial, já que sem a guerra os homens não fariam exercícios, e as mulheres não se embelezariam para que, por sua causa, os homens arrebentassem as cabeças uns aos outros com a coroa do rifle.

**ELA:** E os rifles são pelo essencial, porque é pelas armas que contamos os mortos. E os mortos, mais ainda, morrem somente pelo essencial, porque sem os mortos não existiriam os maravilhosos monumentos e outras obras de arte criadas em sua honra.

**ELE:** A honra também é pelo essencial, porque, por sua causa, os homens se jogam contra as facas, e as mulheres devoram os filhos ainda não nascidos dentro de suas barrigas.

**ELA:** O filho é pelo essencial. E a filha também é pelo essencial, pelo que mais seria? As crianças só vêm a este mundo pelo essencial. E é pelo essencial que elas vão ao jardim de infância, faltam as aulas, roubam o dinheiro de seus pais e fumam seus primeiros cigarros – tudo isso é pelo essencial.

**ELE:** É pelo essencial que os cientistas fazem descobertas, e os bandidos atiram com metralhadoras num bar de esquina.

**ELA:** Pelo essencial, os violinistas tocam a música de Mozart, e os filatelistas colecionam os selos valiosos.

**ELE:** É pelo essencial que existem as pinturas de Michelangelo e os palavrões pixados nos muros.

**ELA:** É pelo essencial que vendem cocaína, e foi pelo essencial que eu afoguei um filhote de cachorro numa bacia.

**ELE:** É por causa do essencial que os padres se tornam homossexuais, e eu, por causa do essencial, transei duas vezes com a minha irmã.

**ELA:** Em nome do essencial, os atores participam de filmes, os escritores escrevem romances e os professores seduzem seus alunos. Em nome do essencial, eu bebi álcool puro durante uma semana inteira na companhia de homens e fiz tudo o que eles pediram.

**ELE:** Pelo essencial, você trai seus colegas de trabalho e dorme com a mulher do seu melhor amigo.

**ELA:** Pelo essencial, você despreza seus pais, e bate na cara do seu filho.

**ELE:** Pelo essencial você joga pontas de cigarros no canteiro de flores e gasta em bebida o dinheiro guardado para comprar uma bicicleta para seu filho.

**ELA:** E escolhe de não ter filhos pelo essencial.

**ELE:** E atira nos gatos com espingarda.

**ELA:** E ama, e odeia, e mata, unicamente em nome do essencial.

**ELE:** E acusa, e difama, e tortura em nome do essencial, pelo que mais seria?

**ELA:** E injeta heroína na veia, e assiste a concertos de Bach, e ajuda ao cego atravessar a rua – tudo pelo essencial.

**ELE:** E dá aos pobres os seus últimos centavos, e se interessa pela política, e abre as suas veias, tudo pela mesma razão.

**ELA:** É pelo essencial que você fala e não consegue parar.

**ELE:** É pelo essencial que você para e faz a pergunta essencial.

**Pausa.**

**ELA:** Bem, o que é, então, o essencial para você?

**ELE:** O mesmo que é para você.

**ELA:** Se você disser que é o oxigênio, eu saio de cena agora.

**ELE:** O quê é então?

**ELA:** A consciência.

**ELE:** Para mim também.

### **Composição 10: COM FONES DE OUVIDO**

“Por acaso se colhem uvas de espinhos e figos de urtigas? Assim, toda árvore boa dá bons frutos; e toda árvore má dá maus frutos.” E todo homem pensante sempre pensa em seu favor. E todo amante ama em seu favor, e todo crente crê em seu favor, e cada criatura viva na terra vive em seu favor, e cada um que escuta com fones de ouvido, escuta apenas para si mesmo.

#### **Verso 1:**

**ELE:** É curioso, onde será que eu estaria, se a mão pesada do obstetra não tivesse me dado tapas na bunda, e a dor e a surpresa não tivessem feito eu tomar a primeira lufada de oxigênio na vida? Onde eu estaria? É curioso, onde será que eu estaria, se a minha mãe não tivesse se deitado com meu pai num leito de hospital, no mesmo hospital onde ele estava internado com pneumonia, e ela trabalhava como enfermeira? Onde eu estaria? É curioso, onde será que eu estaria, se a minha mãe não tivesse trabalhado como enfermeira, e se meu pai não tivesse passeado sem cachecol em pleno inverno? Onde eu estaria? É curioso, e se a minha mãe e o meu pai não existissem, então, onde eu estaria? É curioso, é muito curioso, se eu não estivesse aqui, então onde eu estaria?

**ELA:** É curioso, se eu não existisse no mundo, então onde eu estaria? Em qual lugar? Talvez, lá mesmo? Talvez lá mesmo onde estão todos aqueles que ainda não existiam no mundo? Talvez entre aqueles que ainda não fizeram sua aparição? Entre aqueles que ainda não respiraram o oxigênio?

#### **Verso 2:**

**ELE:** E se está escrito, “Pelos frutos conhecereis a árvore”, então o que posso dizer da árvore chamada Deus?

**ELA:** E se está escrito, “A árvore má dá maus frutos”, o que isso significa?

**ELE:** Eu sou o fruto dessa árvore, então por mim julgarão se essa árvore é má ou não?

**ELA:** Isto significa que pela árvore julgarão também seus frutos.

**ELE:** Olhem para mim, olhem para mim, eu sou o fruto da árvore celeste.

**ELA:** Uma árvore magnífica dá frutos magníficos.

**ELE:** E ontem, exatamente ontem, eu estava visitando uns amigos e fiz com uma garota, sabe o quê?

**ELA:** Mas a árvore chamada “Deus” é magnífica.

**ELE:** Eu sou o fruto, por mim conhecereis a árvore. “A árvore má dá maus frutos”.

**ELA:** Então quer dizer, que os frutos desta árvore são magníficos por definição.

**ELE:** Então quer dizer, que um fruto como eu, tem uma árvore exatamente igual a mim – “julgareis pelo fruto”.

**ELA:** E estes frutos contêm o oxigênio, mas não este oxigênio, o O<sub>2</sub>, com o qual se enchem os tubos de mergulho, e sim o oxigênio, que foi sobre o que falamos esta noite toda.

**ELE:** Então, meu Deus é muito mau. Se eu sou o fruto dessa árvore, e por mim irão julgá-la.

**ELA:** O oxigênio, sem o qual nenhum anjo celeste, nenhum santo a lado do Senhor dará um passo sequer.

**ELE:** É por isso que tudo o que eu posso dizer a ele é o seguinte: “Pelo amor de Deus me perdoe, e não me prive da possibilidade de respirar”. E quanto ao fato de eu ser asmático, isso só diz respeito a Deus.

**ELA:** Mas é com esse oxigênio que todos os seres do universo respiram.

**ELE:** Eu só peço uma coisa, que não cortem completamente o oxigênio, é aí que está o sentido.

**ELA:** Unicamente por causa desse oxigênio é que foi inventada toda essa complexa e contraditória vida terrestre.

**ELE:** O sentido está na possibilidade de mesmo após a morte se poder respirar o oxigênio, não essa merda que eu enfiei pelo nariz recentemente.

**ELA:** Pela árvore conhecereis o fruto. Amém.

**Final:**

Era uma vez uma garota, Sasha, Alexandra. Ela nasceu na década de setenta, no século XX, em uma cidade grande. Ela frequentou a escola, depois a faculdade, e depois se casou com o homem que ela amava. E aí veio o século XXI. Era uma vez um cara, Sasha, Alexander. Ele nasceu na década de setenta, no século XX, em uma cidade grande. Ele frequentou a escola, depois a faculdade, mas não constituiu uma família. E eis que veio o século XXI. Esta Sasha e este Sasha são pessoas do terceiro milênio. Lembrem-se deles como eles são. Esta é uma geração inteira. Lembrem-se deles como uma fotografia antiga. Esta é uma geração sobre cujas cabeças, em algum lugar no cosmos gelado, numa velocidade impetuosa, voa um gigantesco meteoro.

Nova edição, Moscou, junho de 2003

Curitiba, 01 de novembro de 2010

## ANEXO B – Tradução de Yana Ross das falas do filme “Кислород”.

### Кислород

#### Track 1 – Dancing

**He:** Have you heard the Bible: 'Thou shalt not kill. He who kills shall be judged'?

I knew a guy with bad hearing. He did not hear 'thou shalt not kill.' Maybe because he had headphones on. He did not hear 'thou shalt not kill.' He took a spade, went into his yard and killed someone.

He came back, turned up the music and danced. The music was so funny his dancing turned funny. His shoulders went funny and his feet, and his hair, and his eyes. The dancing lured him into a new land. That land had nothing but movement, only dancing and more dancing. He decided to stay there for good. He decided not to spend another minute without dancing.

Every person has two inner dancers: One left and one right. Two lunging dancers. Two lungs. The right lung and the left. Every person has two dancers - his right and left lung. The lungs dance and the person gets oxygen. If you take a spade and hit the chest area, the lungs stop dancing; the oxygen stops.

This guy knew all about dancing but he had bad hearing. He was dancing when his friends came by. He did not hear them screaming, 'Sanyok, you butchered your wife. Have you lost it, shithead?' But Sanyok did not hear his friend through the headphones. Then his friend punched him in the face, in the stomach and the chest. The chest dancers stopped and Sanyok fell down, gasping for oxygen.

Every person has two dancers: One left and one right. Two lunging dancers. The right lung and the left. Every person has two dancers - his right and left lung. The lungs dance and the person gets oxygen. If you take a spade and hit the chest area, the lungs stop dancing; the oxygen stops.

Sanyok gasped for oxygen until he felt his chest dancers move again. He asked his friends, 'What do you want?' Then his friend who punched him asked again about the butchered wife in the yard. And when Sanyok understood, he said he whacked her with a spade because he fell in love with another woman. His wife had black hair. The other was a redhead. The girl with black hair and fat fingers had no oxygen. The girl with red hair, thin fingers and the man's name Sasha, did. When Sanyok realized his wife was not oxygen, and the girl named Sasha was, and when he realized no one can live without it, he took the spade and cut off the dancers legs in his wife's chest.

Every person has two dancers: One left and one right. Two lunging dancers. The right lung and the left. Every person has two dancers - his right and left lung. The lungs dance and the person gets oxygen. If you take a spade and hit the chest area, the lungs stop dancing; the oxygen stops.

Every woman contains two dancers and every woman consumes oxygen, but not every woman is oxygen herself. When mankind was told 'thou shalt not kill,' there was not enough oxygen for everyone. Some small-town Sanyok will always want to dance, and will take a spade and kill his non-oxygen wife so his lungs can breathe freely. Because when it was said 'thou shalt not kill,' he had his headphones on and dancers lured him into the land of dancing and oxygen.

Whosoever sayeth unto his brother 'Raca-you're dead meat,' he shall be judged. But whosoever sayeth 'You fool,' shall be in danger of hell fire.

## Track 2 – Sasha loves Sasha

**He:** Have you heard this?: 'Thou shalt not commit adultery'; and 'Whosoever lusteth after a wife hath committed adultery in his heart.' Imagine how big a man's heart must be to embrace all the wives he has lusted after. That's no heart, but a double bed with sheets soaked in semen. My small-town friend Sasha committed adultery in his heart with the city girl Sasha, whom he first saw by a statue on the square as she smoked dope with her friends.

It is said, 'Thou shalt not look at a woman with lust.' This means: Do not commit adultery in your heart. Those gazing at women with lust have their hearts locked with a padlock. He who lusts strives not to fulfill a woman but to empty himself.

When my small-town friend, Sanyok, with the oxygen dancers in his chest, saw redheaded Sasha, he wanted her so badly his heart turned into a double bed with white linen. When he saw Sasha barefoot, he experienced an oxygen overdose, for an oxygen overdose happens to those suffering from oxygen famine.

It is said, 'Thou shalt not look at a woman with lust.' This means do not commit adultery in your heart. Those looking at women with lust have their hearts locked with a padlock. He who lusts strives not to fulfill a woman but to empty himself.

Oxygen famine strikes those who breathe oxygen-poor air for years, who breathe women smelling of sweat and cheap perfume. If you do not have money for perfume, you can always afford soap and organic shampoo. If you do not have a fancy outfit, you can make a sundress yourself. If you follow fashion magazines and do not realize that fashion reflects your inner world, then perfume and soap and sundresses will not fill the air with oxygen. Every man standing next to you will experience oxygen famine.

Sasha was entirely made of oxygen. She wore a linen dress, carried a bag wore string-sandals and had big green eyes. She had expensive sunglasses and red hair. When you see a girl like that, you know this is 'oxygen.' When you stand beside her, you smell expensive perfume, soap and organic shampoo.

It is said, 'Thou shalt not look at a woman with lust.' This means do not commit adultery in your heart. Those looking at women with lust have their hearts locked with a padlock. He who lusts strives not to fulfill a woman but to empty himself.

'If thy right eye offend thee, pluck it out, and cast it from thee. Better that one of thy members perish, than all thy body be cast to hell. If thy right hand offend thee, cut it off and cast it from thee.'

For this reason, when small-town Sanyok looked at his wife not with love but with lust, he hit her on the chest with a spade and stopped the dancing in her lungs. He cut out her eye and cut off her hand, for better that her 'members should perish' than subject her Body to fiery hell.

## Track 3 – Yeah and Nay

**She:** Have you heard: 'Swear not by heaven, for it is God's seat; nor by earth, for it is his footstool; neither by Jerusalem, for it is the city of the King.'

I do not know the King of Jerusalem today. Maybe there is no such person, no one to bring order. But I know I shall not swear upon the city where people explode like watermelons in buses and on squares under the blazing sun.

But yea, this girl with the man's name of Sasha, she swore by heaven twice and once by earth. First, she swore when a stranger kissed her right in the middle of the street -not on the cheek, nor the lips, nor the forehead, nor the ear, nor the neck, nor the shoulders, the chest, the back, the hips, the ass, a leg - none of these places I named, but he kissed her right on the street in the middle of day. She swore by heaven not even a good joint could hit her as hard as this scandalous kiss.

The second time she swore by heaven when her strikingly handsome husband asked: 'Are you cheating on me with a small-town shithead?' And she said: 'I swear to God, no.'

She swore by earth when she vomited for the first time in her life from the vodka and dumplings she ate with friends of the guy with whom she cheated on her husband. Never had she eaten anything like that. Right then she swore by the earth upon which she vomited, never again to eat such deadly Russian food, lacking all oxygen, filled with the nausea and pompous pride of great empires.

Better to smoke a joint, eat apples and drink juice than fall over drunk next to a TV set, swearing by heaven, earth and Jerusalem that you were seduced by TV commercials, instilling in your mind what you must buy in order to gain the right to live on this earth.

And so, to have the right to live on this earth one must learn to breathe air and have money to buy that air since once you get hooked on oxygen, no money or drugs or even death will replace the hunger for beauty and freedom you gain through it.

My big-city friend Sasha only twice swore by heaven and once by the earth but she swore her love many times. She had a big heart like a double bed with a fancy fruit and flower print. And every time she slept with a new guy, not counting her husband, because she picked her husband randomly and these extra-marital encounters were not random for her. She experienced love in every one. Every time she was alone with a man and listened to his thoughts on love, her head filled with words like his. The city-girl Sasha never spoke them aloud, but expressed her feelings through a smile, a turn of the head or a mischievous wink.

My friend Sasha always acted like an actress in a movie about love. Only these relationships between a man and a woman contain oxygen. If you swear love and allegiance and feel nothing, that's no oxygen film, that's dog shit. If you love but do not swear by it, that's like German porno. If you sleep with many men but only love one, that's like true Russian cinema with birch trees and rolling fields.

Better smoke a joint, eat apples and drink juice than fall over drunk next to a TV set, swearing by heaven, earth and Jerusalem that your heart belongs to one person and your body to another.

What then is left to swear by? Not by God's seat, nor his footstool, and definitely not Jerusalem, where people have gone mad from stupidity, but only by your own love. 'May your words be, yea, yea: Nay, nay. For anything more than that cometh of evil.'

#### **Track 4 – Moscow Rum**

**She:** Have you heard, 'Resist not wrong. But whosoever strike thee on thy cheek, turn him the other. And if a man sue thee and take thy coat, give him thy cloak also.' With no regard to the law, the girl I'm talking about threw her clothes off when a man she liked gave her Moscow Rum and Coke, and offered him a big, fancy double bed.

But when one man struck her on the cheek, she refused to offer the left. She went to his kitchen where she took a knife and returned to the bedroom to stab him in the face. The man caught her arm and slapped her on the other cheek. He smacked her so hard that her nose bled as if a fresh stream ran, a red spring stream in the middle of winter.

**He:** In the dead of winter they took the train to Serpukhov. Peddlers were selling papers, batteries and pens. They went to Serpukhov, the hometown of Sanyok, where people fall down drunk in the middle of the day. Where streets and houses are full of youths sticking needles in their veins.

They wanted to dance where this guy danced before he butchered his wife with a spade. None spoke of this to the police. No one had any idea, especially our girl Sasha, who had inspired this deed. His wife, the woman with black hair, now slept in the Serpukhov earth. Oxygen was of no use to her now.

**She:** When this girl Sasha stepped off the train, she immediately sized the town up. Later she made a snowman in the yard and listened to music with headphones on.

**He:** When Sanyok from Serpukhov visited Moscow, he saw snobs and heard accents, and knew there were not enough spades or earth to handle this swarming mass, suffocating without oxygen under the ozone-aerosol void.

**She:** No fancy glasses will help you see self-respect in a drunken girl wearing black shoes and white socks. Those punks squatting near the liquor store will never make a worthy generation of young men.

**He:** When she walked in her European dress down the town streets where movies are made about the Revolution because this place is frozen in time, even the dogs are ashamed of their small-town coats. Fleas on dogs from Moscow and Serpukhov have different ancestors. Moscow fleas bit the dog of Stanislavsky. But Serpukhov fleas bit Uncle Sergei's bitch. Sergei ate those fleas as a homeopathic remedy for tuberculosis.

**She:** If you want to say which is best, then you must solve the issue of the greatest city on earth - Jerusalem. Then you go back to the trivial, like which country you prefer, Moscow or Russia.

**He:** For if a single Jew drives a tank across the river where John did his baptizing, then anyone, even those lacking superstition, know explosions will follow in other Jewish towns. That is as true as martins flying low to the ground before rainstorms.

**She:** That is as true as town dwellers believing themselves inferior because the Moscow flea gives him no peace, and an unknown power makes him tuck his sweater in his pants.

**He:** I think your Sasha should go fuck herself.

**She:** I think your Sasha should go fuck himself.

**She:** 'May ye be the children of your heavenly Father: For he maketh the sun rise on evil and good.'

**He:** 'And sendeth rain on the just and unjust. For if ye love them which love you: What reward shall ye have?'

**She:** None.

**He:** Absolutely none.

**She:** None.

**He:** How do I feel about drugs? I have a great story. I was with a friend in the United Emirates. Snorting heroin, so to speak. I snorted heroin, ripped up my passport and went to the Arab market. I do not speak Arabic, so there was no way back.

**She:** You have heard it said: 'Take heed that ye do not your alms before men, to be seen of them. When thou doest thine alms, sound not a trumpet before thee, as hypocrites do in the synagogues and streets that they may have glory of men.'

**He:** When the city girl Sasha gave alms to small-town Sanyok from Serpukhov, this happened not on the street and certainly in no synagogue, but under the sheets in a dark room behind closed doors.

**She:** And when, in return, Sanyok from Serpukhov gave his alms to Sasha from Moscow, these were the best moments of her life for when she received such alms from her husband, the handsome brunet from a theater school, he did it with an expression on his face as if it all was transpiring on a busy street or in a synagogue at Passover rather than under the colorful sheets of a bed.

**He:** When Alexander gave alms to Alexandra for the first time, only then did he see in her eyes that she visited him just for such alms. For the receiving of alms from men was her favorite hobby.

## Track 5 – Arab World

'Love' and 'insanity' are as different as the religious consciousness of an Iraqi Muslim and an American Jew.

The sight of a fat woman in pants stuffing her face with hotdogs is as revolting to a Muslim as it was for David Hoffermand to find a woman's hair on his windowsill on September 11, after the owner of this hair, a blonde fat woman who wore pants, was sent to Muslim hell because she had undigested pork in her stomach.

If we follow this logic and compare 'insanity' with pork, and 'love' with Jihad, then the spade which sliced open the head of an ugly woman equals the sword of Allah, punishing wrongdoers for consuming pork, and is not a garden tool for digging potatoes or eliminating unwanted wives.

In fact, everything in the world stems from two things: Insane love, that is, a love of such power it makes a person insane; From two things: Insane love and a hunger for air.

In fact love and suffocation are one and the same thing. If you do not understand that then do not utter words like 'Islam' and 'New York.' For only 'insane love' can justify 'insane hatred' and vice versa.

There is just one step between love and hate. For love of God Islamic extremists fly planes into buildings, take children hostage and kill the unholy. They do it for the love of Allah. And only for the love of God do Jews bomb peaceful Arab settlements and do Christians hang the leaders of non-Christian states who are infamy to Christ Almighty.

'We only kill the ones we love' - that should be inscribed in ornate Arabic letters on the Shahid belts of Jihad warriors.

**Both:** In order to say something that grabs you ... I'll tell you the truth. The problem is not that the poor Arabs are locked in a no-win situation and that Jewish children are not to blame for this.

And it's not because you can be thrown in a Russian prison for five years for possessing a handful of weed, when for vodka, which has destroyed a nation and makes men hit their pregnant wives in the stomach, you spend the night in detox and go home a hero.

The real problem is that you do not know how to love people. The true lie is that you know nothing about some Sanyok from Serpukhov. You could not care less how he lives and who he might kill, but you will cry your eyes out, telling the story of someone else's life.



You'll suffer over something that just does not exist. That is the problem. And that is truly your problem. Artistically-minded people only contemplate their own problems. I would never believe you if you say you can not sleep at night because a Moscow bum is freezing to death. That's a lie!

It's a lie that you snorted heroin and wandered around a market in the Arab Emirates. It's a lie. You never were there. You would never snort heroin, because your friends know how rational you are. You're only good for staying in your room with the lights off, listening to Radiohead for the thousandth time, jerking off and imagining yourself in white robes at an Arab market.

### Track 7 – Amnesia

**He:** It was said: 'Judge not, lest ye be judged. ' That was said to justify memory loss. In other words, if someone loses a loved one to a gunshot to the head, they can only 'judge not' him who did the shooting if they forget the killer exists. Forget guns, killers and loved ones. Do not pretend you forgot - forget for real, induce clinical amnesia in your brain. Transform your brain into: 'I remember nothing. 'And that's that.

**She:** 'Judge not, lest ye be judged. ' Forget those who murdered you and those you murdered. I remember nothing and no one. Who murdered me? I do not remember. Did I kill? I do not remember. I remember nothing and no one. And that's that.

**He:** In some ancient tongue, 'To judge' means to 'forget' but I do not recall what tongue that is.

**She:** 'Judge not' means 'see not. ' But I do not recall which translation that is.

**He:** If I am asked, 'What did you try so hard to say? ' I shall answer, 'I do not recall - I have amnesia. '

**She:** If I am asked, 'What did you wish to say? ' I shall answer, 'I do not know what you ask. ' 'I do not know what you ask. ' 'I do not know what you ask.'

**He:** If I hear, 'Who is this redhead with thin, pale fingers? Did you say she was 'Oxygen'? I shall answer, 'I do not know her or what she wants. That girl died two years ago after riding the smallest Ferris Wheel in the world. ' If you want my opinion of Sasha from Moscow, I will quote one of the gods: 'Let the dead bury their dead. '

**She:** If I am asked, 'Who butchered his wife in the yard? ' And what happened to him? ' I will not answer. I could not care less. That guy died two years ago for it was August, and August is the deadliest month.

**He:** When I asked my friend, 'Where is the greatest Ferris Wheel on earth? ' She said 'I do not know. ' I said it must be in London and that's as true as the fact that I rode one myself with friends.

**She:** When I asked my friend, 'Where on earth is the Valley of Death? ' He said 'I do not know. ' I said, it's in Kazakhstan and that is as true as the fact that I flew over that country in a chopper myself.

**He:** When my friend asked, 'Where is the smallest Ferris Wheel on earth? ' I answered, 'I do not know. ' She said it was in her hand and showed me a tiny pill in her palm. Then she swallowed it.

**She:** When my friend asked, 'Where on earth is another Valley of Death? ' I answered, 'I do not know. ' He said 'It's here in a field of wormwood' and he ran into the field. But he was allergic to wormwood, and he had asthma, so he did not make it halfway through the field. He fell, the dancers fell still in his chest, and he fell into an eternal allergic sleep.

**He:** Because the pill had a high content of psychotropic drugs, and because my friend's health would not let her play with such things, she fell on the ground, her chest dancers fell still and she fell into eternal psychotropic sleep, as if she fell off the smallest Ferris Wheel.

**She:** When everyone wants to talk about friends who died in a wormwood field, they talk about their love of small-town Sanyok.

**He:** When they want to talk about a girl who overdosed, they talk about the big-city girl Sasha.

**She:** When people ask, 'Who is he to you?' You say, 'I forget,' so as not to judge.

**He:** When they ask, 'Why did you forget everything?' You tell them the truth for the first time. Because I have -

**Both:** Amnesia.

### **Track 8 – Fourth Day**

**He:** 'There are six days when you may work, but the seventh day is a Sabbath of rest to the LORD.'

**She:** Today my Lord will be left with nothing. No one will think of the Lord today for today is Thursday, not Saturday. Let God wait a few more days, today is Thursday, tomorrow - Friday. The day after tomorrow will be God's day. The day after tomorrow is God's day but today is a regular day - Thursday. There's no room for God in the middle of the week.

**He:** Today is Thursday, there are two days left to God. We'll have to wait a little longer. For tomorrow is Friday and God is only for Saturdays. God is only for weekends, for days off. During the week we do not worship him. On Thursdays we do not turn to God. We learned that long ago. All week long we work without God. On Saturday we rest and God rests among us.

**She:** Only Saturday has meaning and there is no meaning outside Saturday.

**He:** Only Saturday in relation to Thursday has meaning. Without this, meaning makes no sense.

**She:** Meaning loses meaning when you say aloud what you really mean to say.

**He:** Meaning loses meaning if you write what you truly want to write.

**She:** Meaning loses meaning when you evaluate a situation. Looking for meaning in meaning is rude and uncultured.

**He:** Culture lacks any meaning.

**She:** As does art.

**He:** Only the vulgar do not get that.

**She:** Or criminals.

**He:** Or both.

**She:** Only Saturday has meaning. There is no meaning outside of Saturday.

**He:** Saturday in relation to Thursday.

**She:** Only Saturday has meaning

**He:** There is no meaning outside of Saturday.

**She:** Saturday in relation to Thursday?

## Track 9 – The Essence of Things

**He:** 'Gather ye no treasure upon the earth where rust and moths corrupt, and thieves break in and steal.'

**She:** 'But gather ye treasure in heaven where neither rust nor moths corrupt, and thieves neither break in nor steal.'

**He:** The heavens are the essence, for people cross heavens on airplanes from country to country. Airplanes are essential, for when they fall from the sky they fulfill ancient prophecies. People are essential for their deeds bring the end of the earth nearer.

**She:** The earth is essential, for the bodies of war victims are buried in it.

**He:** War is essential, for without it, men would not be fit. Women would not make themselves look pretty, to make men shatter each other's skulls with guns.

**She:** Guns are essential for they keep the death toll steady. The dead, especially, are essential for the construction of new war memorials and other works of art made in their honour.

**He:** Honour is essential, it makes men throw themselves on knives and women terminate sons in their wombs.

**She:** Sons are essential. And daughters too, of course. Children serve the essence of things. That's why they enter this world. Kindergarten and the lessons they skip - it's all essential. The money they steal from their parents, their first cigarettes, and breaking into someone's house for the first time it is all in the essence of things.

**He:** The essence of things is scientists making discoveries and criminals robbing a store.

**She:** Essence is in the hands of musicians playing Mozart and philatelists collecting stamps.

**He:** The essence of things is in Michelangelo and graffiti on walls.

**She:** For it you hate your parents and slap your child on the face.

**He:** For essences you throw cigarette butts into flower pots and drink up the money for your son's new bike.

**She:** You do not have children for that reason.

**He:** You shoot a cat.

**She:** You love, you hate, you kill only for the essence of things.

**He:** You accuse, you gossip and torture for the same great thing. Why else would you do it?

**She:** You shoot heroin and buy tickets to concerts of Bach and help a blind man cross the street.

**He:** All for that main essential thing. You give alms to the poor, you follow politics and you slit your wrists for it.

**She:** You speak on behalf of the essence of things - and you can not stop talking.

**He:** For the essence of things you stop and ask the essential question.

**She:** What is most important for you?

**He:** You go first.

**She:** It sounds crass, you go first.

**He:** Same for me. You start, I'll finish.

**She:** In school you probably played doctor with a girl.

**He:** Yes, and you?

**Music:**

My girl was good all week.

She was doing big things.

Now comes her reward.

Mushrooms from Leningrad -

My favorite thing.

Mushrooms from Leningrad, yeah, yeah ...

The express train comes in Monday.

My friend will not bring us booze,

he does not smoke or drink

but is a computer nerd.

His mushrooms will blow your mind.

You missed a good film Tuesday.

The film was pretty shitty,

but I was flying high.

Oh man, how I love mushrooms!

**She:** So what's essential for you?

**He:** Same as for you.

**She:** I'm leaving if you say 'Oxygen. '

**He:** Do not think I'm dumber than you.

**She:** Then what is it?

**He:** You first.

**She:** It's crass and embarrassing. You go first.

**He:** Same for me. You start and I'll finish.

**She:** In school you probably played doctor with a girl.

**He:** Yes, and you?

**She:** Conscience.

**He:** It's the same for me.

### **Track 10 – Where Would I Be**

**He:** Where would I be if a nurse did not smack me when I was born, and make me gasp oxygen from pain and surprise? Where would I be? Where would I be if they did not pull me from my mother's sliced womb? Where would I be? Where would I be if my mother did not sleep with my father on the hospital bed where he lay with pneumonia and she worked as a nurse. Where would I be? Where I would be if my mom did not work as a nurse and my father did not wear a scarf in the spring. Where would I be? How strange if mother and father did not exist. Where would I be? How strange ... Where would I be if I did not exist? Very strange ... I do not know. I really do not know. But without my mother and father I would have been in prison by thirty. That's right, I am sure of that!

**She:** It's very strange. If I were not here, where would I be? What would it be like? That better place? Maybe with those who were not here before? Maybe among those who are not here yet? Those who have not breathed oxygen yet, who have not hated their parents, never had an abortion, never went on strike, or blasphemed? Maybe I would've been happy there, in a place without oxygen famine, where water is not sold in plastic bottles? Where no aerosol cloud hangs over the sky. Where ice does not melt on end and turf bogs do not burn and choke our lungs, lungs created by God to take in oxygen.

**He:** It has been said: 'By their fruits shall ye know the trees. ' Then what can I say about the tree called 'God? '

**She:** If it were written, 'A corrupt tree bringeth forth evil fruit' - what does this mean?

**He:** I am a fruit of this tree, and by me people shall know if the tree is corrupt.

**She:** This fruit shall be judged by the tree.

**He:** Look at me; I am the fruit of a heavenly tree.

**She:** A heavenly tree brings forth heavenly fruit.

**He:** Yesterday I was at a party with a girl and you know what I did to her?

**She:** The tree called 'God' is heavenly.

**He:** I am the fruit. People shall know the tree by me. A corrupt tree bringeth forth evil fruit.

**She:** The fruit it will bring shall be heavenly too.

**He:** Fruit such as I comes from a tree such as I. 'Ye shall know them by their fruits. '

**She:** Fruit contains 'oxygen': Not the O<sub>2</sub> that fills the tanks of sea divers but the oxygen we have talked about here.

**He:** My God is terrible if I am the fruit of the tree and people will know it by me.

**She:** Oxygen, without which angels and saints never take a step.

**He:** That is why I say to Him: 'For the love of God, forgive me and do not take my breath. I have asthma, but to hell with that!'

**She:** All of creation breathes oxygen ...

**He:** I only ask that the oxygen flow not be cut.

**She:** Earth's intricate, controversial life, it was created for oxygen.

**He:** It would be good to breath oxygen after death and not the stale shit you inhale at the visa office.

**She:** 'Ye shall know them by their fruits.'