

**Universidade Estadual Paulista – UNESP**  
Instituto de Artes – IA  
Programa de Pós-graduação em Artes - Mestrado

Autor: Osvaldo Antonio Anzolin

O objeto antropomórfico em cena: a experiência com o  
Grupo Atrás do Grito de Teatro

São Paulo - SP  
Fev. 2007

**Oswaldo Antonio Anzolin**

O objeto antropomórfico em cena: a experiência com o  
Grupo Atrás do Grito de Teatro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de concentração Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, com Orientação do Prof. Dr. Reynuncio Napoleão de Lima.

São Paulo - SP

Fev. 2007

**Oswaldo Antonio Anzolin**

O objeto antropomórfico em cena: a experiência com o Grupo Atrás do Grito de Teatro

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de concentração Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.

Banca Examinadora:

Orientador: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Reynuncio Napoleão de Lima

IA/UNESP

Membro: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Mario Bolognese

IA/UNESP

Membro: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa

ECA/USP

São Paulo - SP

2007

## Agradecimentos

Ao Instituto de Artes da UNESP, todos os funcionários e professores;

em especial ao Prof. Dr. Reynuncio N. de Lima pela orientação, pelo incentivo, pela dedicação e paciência;

à Prof. Dra. Claudete Ribeiro pela atenção especial em vários momentos de dúvida;

ao Prof. Dr. Alberto T. Ikeda, pela orientação em iniciação científica e pelo incentivo indispensável;

ao Grupo Atrás do Grito de Teatro e todas as pessoas que de alguma forma fizeram parte dele, em especial à equipe que criou *in DEPENDÊNCIA ou out*: Alexandre Rüger, Ana Claudia Ventura, Beatriz Marsiglia, Camila Andrade, Denise Pereira Rachel, Janaina Marino, Jorge Peloso, José Mauricio Lima, Juliana Machado, Kely de Castro, Letícia Leonardi, Manu Malta, Mauro Miyasaki, Roberta Ninin, Tábata Costa e Tamíris Maróstica;

ao Newton de Souza, pela criação e manutenção do Grupo por anos, pela amizade e depoimentos;

ao Luiz André Cherubini e Sandra Vargas, do Grupo Sobrevento, por toda a atenção, carinho, amizade e ajuda com muita informação;

ao Valdeck de Garanhuns pela amizade e os inúmeros depoimentos;

aos colegas do mestrado pela força e companheirismo: Fábio Superbi, Marcelo Pinotti Maluf, Evill Rebouças, Carolina Marielli, amigos que encontrei na graduação e me acompanharam até aqui;

à minha família pelo apoio incondicional: Lourdes e Reinaldo, e principalmente Aline que dedicou horas corrigindo a gramática do tio e Francine que colaborou para que Aline tivesse mais tempo.

## Resumo

O objetivo desta pesquisa é a descrição do processo de elaboração de um espetáculo teatral que, amparado na visualidade, tenha o objeto antropomórfico como objeto de cena e, ao mesmo tempo, como modelo de representação para os atores, apoiado em pressupostos preconizados por diversos artistas da recente história do teatro e contemporâneos. O espetáculo *in DEPENDÊNCIA ou out* foi concebido e produzido com base nesses estímulos, com o Grupo Atrás do Grito de Teatro e o apoio institucional do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Buscou-se soluções criativas para as cenas, com ênfase na visualidade e para o crescimento e a funcionalidade do trabalho em conjunto. A representação cênica e metafórica do homem enquanto ser manipulado, levanta a discussão em torno da atitude do indivíduo frente ao seu meio e adota uma posição de engajamento no sentido crítico e paródico acerca dos condicionamentos históricos que afligem a humanidade.

**Palavras-chave:** Teatro de grupo. Teatro de bonecos. Marionetização.

Objeto antropomórfico. Grupo Atrás do Grito de Teatro.

## **Abstract**

The aim of this research is the description of the process for the organization of a theatre play whose objective is the anthropomorphic object seen as object of the scene.

Moreover, this object works as a model for actors according to the hypotheses stated by several artists of the contemporary theatre. The show "in Dependência ou out" was created and produced based on these principles, by the group "Atrás do Grito de Teatro" and with the institutional support of the Institute of Arts of the Universidade Estadual Paulista (UNESP). Creative solutions for the scene have been searched with emphasis on the visual aspects. It has also been taken into account the development and feasibility of the work in group. The theatrical and metaphorical representation of the man as being manipulated raises the question of the attitude of the individual within his environment and his critical involvement with the historical events that affect humanity.

**Key words:** Group theatre/ Puppet show/ "Puppeteering"/ Anthropomorphic object

## Lista de ilustrações

<b>foto 1 - Cena de O auto da pequena verdade.....</b>	<b>24</b>
<b>foto 2 - Cena de Um rei por dez escudos.....</b>	<b>25</b>
<b>foto 3 - Boneco de Um rei por dez escudos.....</b>	<b>25</b>
<b>foto 4 - Cena de Um rei por dez escudos.....</b>	<b>26</b>
<b>foto 5 - GAGT em viagem.....</b>	<b>27</b>
<b>foto 6 - Performance em Águas de Lindóia.....</b>	<b>30</b>
<b>foto 7 - Ensaio em ambiente descontraído.....</b>	<b>30</b>
<b>foto 8 - Espetáculo Pra saudar a povaria - IA.....</b>	<b>34</b>
<b>foto 9 - Cena de Pra saudar a povaria – Paranapiacaba.....</b>	<b>34</b>
<b>foto 10 - Cena de O Canto de Gregório. ....</b>	<b>46</b>
<b>foto 11 - Cenas de Um conto de Hoffmann. ....</b>	<b>46</b>
<b>foto 12 - Cena de Inri a paixão.....</b>	<b>53</b>
<b>foto 13 - Cena de in DEPENDÊNCIA ou out.....</b>	<b>54</b>
<b>foto 14 - Bonecos de vara. ....</b>	<b>58</b>
<b>foto 15 - Bonecos de luva. ....</b>	<b>59</b>
<b>foto 16 - Cena com boneco de manipulação direta.....</b>	<b>61</b>
<b>foto 17 - Marotes. ....</b>	<b>61</b>
<b>foto 18 - Monumento à Independência.....</b>	<b>66</b>
<b>foto 19 - Monumento à Independência: detalhe.....</b>	<b>66</b>
<b>foto 20 - Exercício de imobilidade.....</b>	<b>93</b>
<b>foto 21 - Prática de percussão corporal.....</b>	<b>94</b>
<b>foto 22 - Performance com cenas musicais.....</b>	<b>95</b>
<b>foto 23 - Aula de yoga.....</b>	<b>96</b>
<b>foto 24 - Postura do yoga.....</b>	<b>96</b>
<b>foto 25 - Exercício de equilíbrio.....</b>	<b>99</b>
<b>foto 26 - Exercício de manipulação.....</b>	<b>99</b>
<b>foto 27 - Exercício de manipulação.....</b>	<b>100</b>
<b>foto 28 - Exercício de manipulação.....</b>	<b>100</b>
<b>foto 29 - Bonecos de varão.....</b>	<b>104</b>
<b>foto 30 - Bonecos auto-sustentáveis.....</b>	<b>104</b>
<b>foto 31 - Cena de mamulengos.....</b>	<b>104</b>
<b>foto 32 - Índios. ....</b>	<b>105</b>
<b>foto 33 - João Ramalho: luta por Bartira.....</b>	<b>106</b>
<b>foto 34 - Padre Anchieta.....</b>	<b>106</b>
<b>foto 35 - Brinquedo: Índio de plástico.....</b>	<b>108</b>
<b>foto 36 - Mamulengos: Tião e Quitéria.....</b>	<b>108</b>
<b>foto 37 - Cativa e Esposa de Borba Gato.....</b>	<b>108</b>
<b>foto 38 - Tibiriçá e índios.....</b>	<b>108</b>
<b>foto 39 - Raposo Tavares, Borba Gato e Castelo Branco.....</b>	<b>109</b>
<b>foto 40 - Mulatas.....</b>	<b>109</b>
<b>foto 41 - Tiradentes.....</b>	<b>111</b>
<b>foto 42 - “Biruta”.....</b>	<b>111</b>
<b>foto 43 - Marionete.....</b>	<b>111</b>
<b>foto 44 - Domitila, Guarda, Índia e D. Pedro.....</b>	<b>111</b>

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo primeiro: Grupo.....</b>	<b>20</b>
Grupo Atrás do Grito de Teatro.....	21
<b>Capítulo segundo: Visualidade.....</b>	<b>44</b>
Imagem disparadora.....	50
Cenografia.....	51
Bonecos.....	56
Adereços.....	62
Iluminação.....	64
<b>Capítulo terceiro: Dramaturgia.....</b>	<b>65</b>
A crítica ao monumento.....	67
História do Brasil.....	70
As músicas.....	74
<b>Capítulo quarto: Encenação.....</b>	<b>80</b>
O aquecimento.....	89
Proposta estética.....	90
Preparação dos atores.....	92
<b>Considerações finais.....</b>	<b>113</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>118</b>
Bibliografia complementar.....	121
<b>Anexos.....</b>	<b>124</b>
Anexo A - in DEPENDÊNCIA ou out.....	124
Anexo B - Deixa qu'eu empurro.....	139
Anexo C - O "Grillo" Ximenez.....	169
Anexo D - O mamulengo.....	172

## Introdução

A utilização dos objetos antropomórficos em espetáculos de teatro é notável e podemos identificá-la em formas distintas: o teatro de bonecos, propriamente dito, com personagens exclusivamente representados por bonecos, é o modo mais facilmente reconhecido; há também um teatro híbrido em que atores contracenam com objetos antropomórficos animados; no teatro convencional, não raramente, os objetos em forma humana são utilizados como parte da cenografia ou adereços cênicos, integrando a visualidade do espetáculo; mas há ainda o teatro com atores marionetizados, postos em cena como se fossem objetos, representando o personagem como se um boneco o fizesse.

Imbuídos destes princípios, temos na presente pesquisa o boneco como elemento principal, tratamos da criação de um espetáculo teatral que busca no objeto antropomórfico um instrumento expressivo (boneco) e um modelo de representação (marionetização do ator) em uma situação espetacular calcada em pressupostos do teatro épico e popular. Mais especificamente, tratamos do espetáculo *in DEPENDÊNCIA ou out*, que foi criado em uma experiência com o Grupo Atrás do Grito de Teatro (GAGT), ligado à Universidade Estadual Paulista (UNESP) por intermédio do projeto de extensão Teatro Didático da UNESP.

O conceito de “marionetização do ator” traz em si um paradoxo, já que o padrão de representação com o boneco é a manipulação externa, em que o movimento não é resultado da sua própria vontade e sim de um ente estranho a si. Esta propriedade se contrapõe à autonomia, que é uma característica primordial para que o ator possa reter a responsabilidade de tornar a cena efetiva no momento da manifestação teatral, considerando que o teatro definitivamente se dá frente ao público, em acontecimento único a cada apresentação. Entretanto, o que realizamos não é um contra-senso,

pois o “ator marionetizado”, neste caso, está ligado à estrutura do espetáculo, é um dos componentes dentro do mecanismo que dá vida à encenação. Neste contexto, o discurso do espetáculo é superior ao individual do ator, o que não significa o aprisionamento dele, pelo contrário, deve estar liberto pelo sentimento de respeito pelos outros elementos componentes do espetáculo e não carregar o peso de ser o único responsável pelo sucesso ou fracasso da apresentação, sem ter dúvidas quanto ao seu mérito.

O teatro, na tradição hegemônica ocidental, é definido principalmente como a relação entre o ator, a presença física do personagem, e o público. No contexto aqui estudado, a relação direta entre ator e espectador seria o bastante; todavia, outros elementos têm a possibilidade de atuar como intermediários entre aquilo que foi expresso e o que realmente foi percebido, enriquecendo a cena, não apenas esteticamente, como em significados. A forma plástica do objeto e sua manipulação têm papel importante na intensidade em que é alterada a informação primordial. Outra possibilidade é a forma antropomórfica de alguns objetos, por si só, criando determinadas sensações, provocando riso ou até lágrimas. De modo análogo, o ator imóvel, ou em movimentos que o identifiquem com objetos sem vida, cria sensações da mesma natureza.

A concepção visual pode ser um elemento de elevada importância na encenação, sem, contudo, desconsiderar o trabalho do ator. Conseqüentemente, a escolha da forma e da plasticidade já é o impulso para a obtenção de determinado resultado espetacular.

Ao mostrar um teatro em que atores não representam personagens, mas representam objetos, que por sua vez representam personagens e contracenam com objetos autênticos, que também representam personagens, pretendemos contribuir para o vislumbre de possibilidades provocativas deste expediente, uma inversão de papéis estabelecidos no cotidiano.

Ana Maria Amaral<sup>1</sup> refere-se à origem do teatro em manifestações ritualísticas em quais o foco das atenções não era direcionado aos “atores”, mas a objetos sagrados que representavam divindades. É bem possível que o teatro com bonecos tenha se desenvolvido a partir disso, paralelamente, se não anteriormente, ao teatro convencional<sup>2</sup> e, mesmo assim, é tratado de modo depreciativo no meio teatral, como se o boneco servisse apenas para espetáculos destinados ao público infantil, ou para manifestações folclóricas. No *Dicionário de Teatro* (Pavis, 2003, p.384.), não consta sequer um verbete *teatro de bonecos*, ou de títere; apenas *teatro de marionetes*<sup>3</sup> é citado em *teatro de objetos* e, mesmo assim, diz-se dele: “considerado fora de moda e depreciativo”. Considerado de menor valia, sem possibilidades de aprofundamento temático ou de apreciação por um público adulto e de cultura ampla, é relegado à marginalidade artística. Entretanto essa concepção depreciativa vem sendo refutada com os trabalhos de muitos grupos teatrais que estão se evidenciando com uma linguagem que perpassa o universo do boneco e, inclusive, de forma acadêmica. Segundo levantamento da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB/UNIMA)<sup>4</sup>, têm-se no Brasil, na atualidade, mais de trinta pesquisas científicas dentro do universo do teatro de bonecos, algumas concluídas e outras em andamento. Junto-me a esse universo e identifico em minha infância e adolescência relações de afinidades afetivas e expressivas com a plasticidade e a poética do boneco.

Muito do que as pessoas fazem e pensam é resultado das suas experiências enquanto membros de um grupo social. Necessariamente os indivíduos que passaram pelos mesmos processos de socialização não chegarão aos mesmos resultados, mas, possivelmente, a produção de cada

---

<sup>1</sup> Teatro de Animação, 1997.

<sup>2</sup> Entenda-se por “convencional” todos os modos e procedimentos, do passado ou contemporâneos, regidos por princípios técnicos e artísticos consagrados.

<sup>3</sup> Da palavra francesa *marionette*, que tem o mesmo significado que boneco na acepção teatral.

<sup>4</sup> Informação verbal de Ana Maria Amaral, como membro da ABTB/UNIMA, em 03/07/2005.

um seria diferente se não tivessem vivenciado determinadas experiências. É por isso que, ao redigir esta dissertação, uma reflexão acerca do próprio fazer artístico, trago para o texto um pouco da minha história, pois nossa trajetória de vida influencia diretamente na forma como vemos o mundo, como agimos dentro dele e como nos relacionamos com as pessoas, já que vemos o mundo coerentemente com o nosso local social de origem.

Meu avô chegou com os pais e os irmãos ao Brasil em 1901, vindo da Itália, como tantos outros imigrantes. Tempos depois, a família se separou, meus bisavôs voltaram para terra natal e meu avô, já casado, se fixou no interior de São Paulo, na zona rural, onde nasceram José André, meu pai, e seus oito irmãos. Lazara, minha mãe, nasceu e foi criada na mesma região. Portanto, minha origem é fundamentalmente de moldes populares, do meio rural, caipira.

Minha mãe tinha forte aptidão artística. Sempre procurava transformar esteticamente o seu entorno. Contava-me que, no sítio em que viviam, naquela época, não existiam tintas, mas ela fazia questão de decorar as paredes da choupana de pau-a-pique. Fazia isso rebocando com barros de diferentes cores, usando moldes recortados em papel, para criar figuras. Trabalho que sempre tinha que ser refeito, devido ao seu caráter efêmero.

Meus pais se mudaram para a cidade e, analfabetos, conseguiram sobreviver com o emprego de “Seu Zé André” em uma indústria de fios têxteis. Assim, já na zona urbana, eu nasci em 1966, na cidade de Americana, interior de São Paulo.

A criação em um ambiente popular, com referências caipiras, com uma mãe artisticamente criativa e poucas condições financeiras me trouxeram experiências importantíssimas que certamente implicam neste trabalho.

É próprio de infância criar cenas, representar, guardadas as devidas proporções, fazer teatro enquanto brinca. O carrinho e a boneca são os brinquedos mais comuns e ambos “transitam” com a animação do

inanimado. Logo, o teatro está presente no desenvolvimento pessoal, tal qual no social, da humanidade e, na maioria dos casos, os expedientes do teatro de animação povoam o universo infantil.

Nas suas precárias condições, meu pai nunca me comprou um brinquedo sequer; eu me divertia criando objetos, principalmente com formas humanas. Dona Lazara, com minha ajuda de criança, construiu um forno de barro no quintal de casa. Com o mesmo barro, eu fazia homenzinhos e também os fazia com a massa dos pães que ela assava naquele forno. Eu confeccionava brinquedos com qualquer material disponível.

Este passatempo é bastante comum para crianças, mas eu superava o costumeiro. A forma humana me fascinava e, em todos os momentos eu procurava representá-la ou recriá-la de alguma forma. Na escola, eu desenhava o tempo todo, não importava se a aula era de matemática ou ciências. Sem que ninguém tivesse me ensinado, eu criava certo tipo de animação de bonecos: esboçava rostos e recortava no desenho a parte da boca que eu queria movimentar, do lábio inferior até o queixo; em outro papel, eu desenhava a parte que faltava, sobrepunha os dois papéis e com os movimentos dos meus dedos fazia com que a boca abrisse e fechasse, criando a ilusão de vida.

Ainda nessa faixa de idade, nos gizes que sobravam no quadro-negro, com a ponta do compasso, eu esculpia estatuetas, enquanto ouvia as explicações dos professores das diversas matérias escolares.

Por ser analfabeta, minha mãe se sentia acanhada em ir à escola para tratar de qualquer assunto, por isso nunca foi. Desde meu primeiro dia de aula, sempre fui sozinho à escola. Sendo obeso, sardento, era vítima de brincadeiras preconceituosas e isso, somado aos traços herdados da cultura caipira, tornou-me uma criança extremamente introvertida, mas em compensação, as "rédeas soltas" e a liberdade de ação proporcionada pelos meus pais me fizeram independente.

Comecei a trabalhar com doze anos, com a incumbência de continuar cuidando do passadio de minha família, já que meu pai adoentou-se e ficou impossibilitado de trabalhar.

Ainda na adolescência tive vários empregos e, em cada um, aprendia alguma coisa diferente: elétrica, mecânica, marcenaria etc.

Minha mãe queria que eu fosse estudar para ser *torneiro mecânico*, pois um tio tinha essa profissão e era, talvez, a pessoa melhor remunerada da minha família. Mas eu queria ser desenhista.

Com dezoito anos, terminei um curso técnico de desenho publicitário, resolvi deixar o emprego de então e partir para São Paulo, onde eu teria chance de exercer essa profissão. Na véspera da minha partida, já com as malas prontas, meu pai teve seu quarto acidente vascular cerebral. Isso inviabilizou minha partida e eu continuei ali, trabalhando agora em um laboratório de testes de tintas para cerâmica.

Nessa mesma época, comecei desenhar pelas paredes externas da minha casa, que parecia uma tela de pintura ao ar livre. Isso chamou a atenção das pessoas que por ali passavam e começaram a me convidar para fazer pinturas artísticas em estabelecimentos comerciais, telões para servirem como cenário em espetáculos de dança, teatro, eventos religiosos e, assim, comecei a trabalhar com cenografia. Vale dizer que os bonecos para espetáculos sempre foram parte significativa da minha produção e, nos últimos vinte anos, estive criando bonecos, nos mais variados materiais: madeira, tecido, espuma, papel, plástico, p.v.c., e.v.a., fibra de vidro, látex etc.

Com meu relativo envolvimento no meio teatral, em 1992, depois de um curso de teatro oferecido pela prefeitura de Americana e ministrado por integrantes do *Grupo Fora do Sério de Teatro*, passei a dedicar-me ao teatro intensamente, participei de vários grupos - entre eles o *Grupo Teatral*

*Macamã*<sup>5</sup> e a *Cia. Estável de Teatro de Piracicaba*<sup>6</sup>. Com várias montagens, fiz-me ator, diretor e cenógrafo.

Creio que o trabalho em grupo, proporcionado pelo teatro, colaborou intensamente com minha formação enquanto homem/artista e possibilitou-me uma nova acepção, estética e social, do ser humano. Por isso, considero o trabalho em grupo como um dos principais elementos criativos do trabalho teatral. Como aluno da UNESP, vim a integrar, como ator e bolsista, o Grupo Atrás do Grito de Teatro.\_

O estudo que propomos é fruto direto de experiências vividas, tanto no campo artístico quanto no cotidiano. Minha herança da cultura caipira me leva a procurar uma arte com influências populares e minhas diversas experiências profissionais me fizeram um conhecedor de generalidades, transitando, assim, por expedientes do trato da madeira ao do aço, guiado sempre pelo fazer artístico, iniciado com o desenho.

Em iniciação científica, pesquisei a forma popular de teatro de bonecos, chamada mamulengos e pude constatar a pouca quantidade de material bibliográfico em português acerca deste tema, se comparado ao do teatro convencional. Como cenógrafo e aderecista, minha principal percepção do teatro foi privilegiadamente a visual, o que me levou a observar que o teatro de bonecos ou o teatro com bonecos, na prática, não cessa seu desenvolvimento quantitativo e, sobretudo, qualitativo no decorrer de toda a história conhecida das artes cênicas.

A despeito de o mamulengo ser a forma conhecida como “folclórica” do teatro de animação e junto com o teatro infantil ser responsável pela imagem generalizada desta arte, pude compreender sua estrutura e perceber que ele também é alvo de preconceitos infundados. Com o mamulengo, o artista popular tem o objetivo de provocar o riso do espectador. O tema recorrente é a vida atribulada da classe proletária que, encenada com

<sup>5</sup> Grupo teatral da cidade de Americana/SP, atuante desde 1981.

<sup>6</sup> Companhia teatral mantida pela prefeitura de Piracicaba/SP, criada em 1991 por Reinaldo Santiago e Marcília Rosário, com o intuito de formação de atores.

humor, promove o alívio das tensões nervosas acumuladas com as próprias dificuldades diárias.

Com base em um espetáculo experimental, mas relacionado com diversas produções teatrais históricas e da atualidade, proponho mostrar possibilidades da visualidade alcançada com objetos antropomórficos, animados ou não, e seu inverso: o ator transformado em objeto cênico.

Dão suporte teórico a esta pesquisa, Henrich Von Kleist, Edward Gordon Craig, Tadeusz Kantor, Bertolt Brecht, entre outros, cada qual com idéias inovadoras em suas respectivas épocas, que se completam na adaptação contemporânea desta peça: somam-se ao contexto a admiração de Kleist pelas possibilidades poéticas do boneco em cena; de Craig, a crença no ator como parte uníssona do espetáculo; a inspiração na obra de Kantor com sua visão de representação da vida pela morte, pela sua natural oposição, e vice-versa; a posição política e social de Brecht e as características de seu teatro épico, que se assemelham ao teatro popular. De todos, a preterição do realismo naturalista que é incapaz de representar satisfatoriamente o sonho, a imaginação, a fantasia e a vivência interior, e ainda, cada qual em sua intensidade, no apreço pela visualidade do teatro, justificada por conjecturas de Rudolf Arnheim, em que apesar do ator ter um corpo físico com sentimentos, desejos e propósitos, no espetáculo, como instrumento artístico - para o público - importa aquilo que dele se pode ver, e algumas vezes, o que dele se pode ver, é o movimento criado em um boneco.

Faço referência também a grupos e a artistas contemporâneos que têm o objeto antropomórfico entre as características de seus trabalhos, apesar de apresentarem abordagens distintas, seja com teatro de bonecos, marionetização do ator, hibridismo com atores e bonecos, ou ainda com a simples utilização desta forma de objetos na visualidade de seus espetáculos. Referimos-nos essencialmente ao mamulengo tradicional, como o de Valdeck de Garanhuns, ao Grupo Sobrevento e aos espetáculos com direção de

Antunes Filho. Ainda, poderemos trazer exemplos de espetáculos internacionais presenciados no evento *SESI bonecos do mundo*, realizado em Brasília/DF, entre os dias 02 e 07 de agosto de 2005.

Em muitos momentos, valho-me de reflexões de Ana Maria Amaral que, entre outros enfoques, distingue o boneco de outros objetos antropomórficos, tais como o manequim e a escultura, pois define o boneco como um objeto, com forma humana ou animal, que é teatralmente animado diante de espectadores.

Sigmund Freud discorre acerca da busca do homem pelo prazer e, conseqüentemente, da fuga do desprazer, em que mecanismos psíquicos criam paliativos para evitar sofrimentos. A arte é assim considerada como um eficaz instrumento nesse sentido. Imbuído desses preceitos, minha reflexão acerca da necessidade do emprego do boneco vai ao encontro de uma busca para ultrapassar os limites físicos e psíquicos, em que possa levar o artista a criar bonecos, capazes de superar as suas dificuldades enquanto ator ou encenador.

Esta investigação iniciou-se em um processo de relacionamento das possibilidades do objeto antropomórfico em cena e dos exemplos históricos e contemporâneos deste expediente. Unindo-a ao trabalho com o GAGT, somando-se às características épicas do grupo e à teorização de um teatro calcado na representatividade da forma humana, as informações teóricas foram sistematizadas em seminários e aplicadas no experimento cênico.

Enfatizando a plasticidade do espetáculo, iniciamos o processo pela finalização do projeto visual. Criamos um monumento em cena. Atores vestidos como estátuas na cor do metal oxidado, com macacões colantes ao corpo e adereços semi-rígidos confeccionados em e.v.a. (etil vinil acetato), uma espécie de borracha sintética.

A dramaturgia foi criada e reaproveitada de pesquisas guiadas pela prévia visualidade. O Monumento à Independência foi a "imagem disparadora" e a investigação de textos a esse respeito levou às críticas de

Monteiro Lobato. Às impressões de Lobato foram acrescentados fragmentos do texto *Deixa qu'eu empurro*, de Perito Monteiro - retratando algumas dúvidas na história brasileira - entrecortes poéticos de Marcelo Pinotti Maluf e cenas criadas em nossas improvisações.

Após apresentações experimentais em eventos ligados à universidade, foram desenvolvidos exercícios para a preparação dos atores, com base na representatividade de bonecos. Exercícios de yoga serviram como parte da preparação física, para desenvolver a expressividade na imobilidade. Também foram úteis exercícios de manipulação de atores pelos colegas, para a sensibilização em movimentos aparentemente não orgânicos, por imitar a animação mecânica, mas repletos de vivacidade, que demonstra a naturalidade do objeto em cena.

O conceito do não-humano em cena remeteu-nos à possibilidade de utilização do próprio ator como instrumento musical, e assim, com a colaboração de Alexandre Rüger, criamos a sonoplastia do espetáculo quase que inteiramente com percussão corporal.

O espetáculo apresenta fragmentos da História do Brasil encenados por estátuas. Bonecos que narram, comentam e improvisam entre paródias e o escárnio de personagens históricos.

O último passo metodológico é a apreciação dos resultados finais do espetáculo e da sua relação com teorias e preceitos estabelecidos. Várias apresentações públicas foram realizadas e pudemos observar nas platéias a percepção almejada.

A peça *in DEPENDÊNCIA ou out* é um espetáculo completamente experimental e como tal não se pode considerá-lo acabado; seu principal valor está no processo e nos métodos práticos descritos em quatro capítulos: Grupo, Visualidade, Dramaturgia e Encenação.

Este é um estudo com o qual se pretende um estímulo para o processo de compreensão das atividades artísticas em grupo na contemporaneidade, e se discute, tanto na pesquisa, quanto na peça, a

postura do homem frente ao grupo, do ator frente ao conjunto da encenação, do cidadão frente ao Estado. É o caráter que não é superior e nem inferior, é parte integrante de um todo.

## Capítulo primeiro: Grupo

Nesta pesquisa, trato de uma experiência realizada em grupo. O teatro é considerado a arte coletiva, a expressão artística, que se dá, basicamente, por meio de trabalho em equipe.

Entendo “grupo” como um conjunto de pessoas que compartilham certas características, indivíduos que interagem uns com os outros, aceitando direitos e obrigações e compartilhando aspectos comuns, tais como valores e interesses<sup>7</sup>.

Um grupo pode ser formado de diversas maneiras, mas considero fundamental, neste trabalho, o fato de o grupo envolvido não ter pretensões comerciais e estar reunido pelo interesse comum em conhecer, apreender e desenvolver a prática teatral, em um contexto que as diferenças são bem-vindas.

Cada pessoa não perde sua individualidade e, comumente, participa de diversos outros grupos sociais simultaneamente, podendo promover o intercâmbio de conhecimentos de um grupo para outro. Deste modo, somos favorecidos por atores que colaboram com suas experiências advindas de grupos musicais, de grupos esportivos, de grupos de artistas plásticos etc, assim como, acredito, as experiências do nosso trabalho favorece os outros grupos neste intercâmbio.

---

<sup>7</sup> “Embora ‘grupo’ seja um dos conceitos mais importantes em Sociologia, não existe consenso sobre uma definição única. Portanto, podemos defini-lo como: ‘qualquer reunião física de pessoas’; ‘numerosas pessoas que partilham de características comuns’; ‘diversas pessoas que partilham de padrões organizados de interação recorrente’ etc. Todavia, é necessário destacar que “a essência do grupo social não é a proximidade física, mas a consciência de interação conjunta”. (HORTON; HUNT, 1980, p.128).

## **Grupo Atrás do Grito de Teatro**

Ao iniciar esta pesquisa, levei minha proposta de encenação ao GAGT, pois, eu já havia tido uma experiência com este grupo e as condições de trabalho que ele podia oferecer me interessavam. Não eram condições completamente ideais, mas mostravam-se suficientes para o trabalho idealizado.

No início de 2001, ao ingressar como aluno no Instituto de Artes da UNESP, tornei-me bolsista do *Projeto Teatro Didático da UNESP* para atuar no Grupo Atrás do Grito de Teatro. Na ocasião, levava-se o espetáculo *Um rei por dez escudos*, adaptação do texto *O encoberto*, de Natália Correa. Minha incumbência inicial foi substituir um ator que estava se afastando. Discutia-se nesse momento a profissionalização do grupo e definições de suas características; foi então que tomei conhecimento de algumas de suas peculiaridades.

Trata-se de um grupo formado heterogeneamente por integrantes advindos de diversas experiências. Na época, alguns eram alunos de Artes Cênicas e Plásticas do próprio Instituto, outros eram entusiastas da comunidade extra-universitária e havia ainda alunos de Artes Cênicas da USP e, até mesmo, da UNICAMP. A direção artística estava a cargo de Newton de Souza, desde o agrupamento inicial.

O GAGT teve seu início em 1992, quando o Instituto de Artes da UNESP, em seu curso para formação de professores de Educação Artística, contava com o professor Reynuncio Napoleão de Lima como único docente de Artes Cênicas e não havia habilitação na área.

Como um trabalho acadêmico, feito para uma das disciplinas do curso, alguns alunos criaram um espetáculo que mostrava cenas inspiradas em programas de rádio. A experiência lhes despertou o interesse pela linguagem teatral e, em 1993, unidos no Diretório Acadêmico Manuel

Bandeira, criaram o grupo.

Newton de Souza vinha de outras experiências em teatro, marido de uma das alunas do instituto, por meio dela, foi apresentado aos alunos e, em seguida, convidado a dirigir o grupo. Quando Newton se ligou aos alunos, o espetáculo, resultado do trabalho para a determinada disciplina, estava parcialmente pronto; foi modificado, reensaiado e chamou-se *Rapsódia Radiofônica*. Deu-se início, assim, ao trabalho de grupo propriamente dito, com apresentações fora de sala de aula. Logo depois se montou, com parte do mesmo elenco, a peça *Jorginho, o machão*, de Leilah Assumpção.

Logo no início das atividades o grupo foi convidado a se apresentar no campus de São José dos Campos e alguém da organização do evento pediu que se informasse o nome do grupo para a divulgação. Em uma “tempestade de idéias”, feita às pressas, alguém sugeriu que o nome do grupo tivesse relação com o local do Instituto de Artes, então os palpites se sucederam: “estamos atrás do Museu do Ipiranga, atrás do grito do Ipiranga, atrás do grito, é isso! é um grito de teatro”. E assim denominaram Grupo Atrás do Grito de Teatro (GAGT).

Buscou-se o apoio institucional junto ao professor Reynuncio Lima, que elaborou o projeto e o apresentou à Pró-Reitoria de Extensão, em agosto de 1995. Aprovado poucos meses depois, o trabalho tornou-se Projeto Permanente do Instituto de Artes da UNESP, sob a direção artística de Newton de Souza, então pós-graduando da unidade, e com a coordenação do Professor Reynuncio, orientador de mestrado do diretor.

A partir de 1996, foram concedidas três bolsas de estudo, dentre as destinadas aos grupos institucionalizados, além de recursos de produção solicitados para o desenvolvimento do projeto naquele período. Na institucionalização, o novo projeto de extensão recebeu o nome de um outro que já estava em encerramento e que tinha propostas artísticas, o Teatro Didático da UNESP. A partir daí o número de bolsistas passou a ser cinco. O grupo manteve seu nome original e a direção artística de Newton de Souza

por mais de dez anos. *Teatro Didático da UNESP* passou a ser a denominação institucional do projeto, mas, Grupo Atrás do Grito de Teatro tornou-se o nome artístico, pelo qual é conhecido em todas as esferas da instituição e fora dela. O professor Reynuncio mantém-se na coordenação até hoje.

Procurando o caminho a ser seguido pelo grupo, foram realizadas oficinas de teatro abertas aos alunos e à comunidade extra-universitária. Marcus Filó ingressou nessa época e, segundo ele, eram cerca de oitenta pessoas participando dessas oficinas, três dias por semana.

Com isso, ampliou-se o número de participantes do grupo, o que culminou na montagem do espetáculo *Poema Crivado de Bala*, com texto organizado pelo diretor a partir da compilação de treze poemas de Bertolt Brecht, em que narra aspectos da vida do dramaturgo alemão, desde sua juventude de inspiração expressionista, passando pela oposição ao nazismo, até o exílio nos Estados Unidos da América. Este mesmo espetáculo foi remontado entre 1998 e 1999 por ocasião do centenário do nascimento de Bertolt Brecht e, novamente, em 2003 nas comemorações dos dez anos do grupo.

Um dos motivos que me levaram a assumir a direção<sup>8</sup> artística deste grupo foi certa proximidade entre o trabalho realizado ao longo da sua existência e minhas proposições enquanto pesquisador. Ainda que seja previsível a mudança no trabalho grupal com direção diferente, para mim não haveria sentido em se mudar completamente o direcionamento de um projeto que se manteve vigoroso por tanto tempo. Assim como em minha pesquisa, o grupo já transitava com a idéia do boneco como possibilidade estética e simbólica.

---

<sup>8</sup> Atividade iniciada em maio de 2005.



**foto 1 - Cena de *O auto da pequena verdade*.**



**foto 2 - Cena de *Um rei por dez escudos*.**



**foto 3 - Boneco de *Um rei por dez escudos*.**

Em *Poema crivado de bala* já se trabalhava com a manipulação de objetos antropomórficos, assim como no espetáculo de rua *Auto da pequena verdade* (foto 1), de autoria do diretor e que foi produzido entre 1996 e 1997, a partir de performances e pequenas improvisações feitas pelos atores.

Em 2000, montou-se o espetáculo *Um rei por dez escudos* (fotos 2), de Natália Correa, em que tive minha primeira experiência com o grupo, em estágio do processo posterior à estréia do espetáculo, o que não me permitiu participar da criação inicial, com episódios interessantes do trabalho grupal.

Newton conta que, em determinado momento do processo de criação do espetáculo, foi realizado um “retiro teatral”. Os atores passaram todos dias de carnaval em uma chácara, dedicados apenas ao fazer artístico. Daniela Bonni, uma das atrizes, levou as pessoas a um teatro de arena que se achava dentro de um bosque próximo ao local em que estavam hospedados. Newton diz que por intuição decidiu que deveriam iniciar ali a montagem de uma das cenas do espetáculo: personagens crédulos esperam a volta de Dom Sebastião e oram por isso, quando o personagem descrente Belchior do Amaral adentra o espaço e se esforça para fazê-los perceber o quão inverossímil são as suas esperanças. Humilhados e desafiados em suas crenças, em um acesso coletivo de fúria, eles matam Belchior, arrancam seu coração e brincam com ele e o atiram de um lado para outro. Surge, então, Dom Sebastião, maltrapilho, com aparência desoladora (Foto 3).

Enquanto os atores improvisavam, um temporal foi se formando e quanto mais a tensão aumentava na cena, mais o céu escurecia. Na morte do personagem, a chuva caiu com intensidade e exatamente na aparição de Dom Sebastião, a chuva parou e o céu clareou.



**foto 4 – Cena de *Um rei por dez escudos*.  
Máscaras foram utilizadas em diversos espetáculos do grupo.**



**foto 5 - GAGT em viagem.  
No percurso para apresentação de São José dos Campos em out. 2006.**

Experiências como esta acompanharam o trabalho do grupo durante toda gestão de Newton, que sempre deu muita importância a esses eventos, oportunidades em que o grupo tinha de viajar junto e assim fortalecer seus laços e a crença quase religiosa na arte. Para ele, as oportunidades de manter o grupo em atividades fora da sala de ensaio eram fundamentais, pois acredita que somente as experiências de dividir o pão, o quarto de dormir, e, até mesmo, as desavenças durante horas ou dias seguidos, são capazes de formar verdadeiramente um grupo.

Comparando esta forma de trabalho com outras experiências pessoais, convenci-me de que é uma maneira acertada para a realização de trabalhos artísticos coletivos, já que cria uma relação de proximidade entre os integrantes, possibilita um entendimento não apenas intelectual, mas de também emocional.

Nesta perspectiva, procurei trazer o grupo (que conta com integrantes muito diferentes daqueles que estiveram com Newton) para participar de eventos sociais menos formais, misturando as conversas acerca da encenação com assuntos cotidianos, não dando ênfase apenas ao trabalho artístico ou à pesquisa acadêmica. Esta prática alinha-se com as considerações de Richard Courtney acerca de grupos:

Constata-se, geralmente, que o mais gratificante grupo com o qual se pode trabalhar é o grupo de amigos e, quando os Testes Sociométricos [<sup>9</sup>] demonstram que eles existem, deveriam ser usados para a aprendizagem; quando os testes mostram que não existem, os métodos de grupo deveriam ser usados para criá-los. (COURTNEY, 2003, p.200).

Desta forma, tentei viabilizar o maior número de viagens (foto 5) em conjunto, algumas poucas apenas de lazer e outras em que se pôde desenvolver o trabalho e ainda contar com momentos de descontração. Duas

---

<sup>9</sup> Sociometria foi, primeiramente, desenvolvida pelo Dr. Jacob Moreno (Who shall survive? – 1934) que dizia haver, em qualquer grupo, complicados modelos de atração, repulsão e neutralidade, portanto com grandes reservas de emoção.

ocasiões exemplares: uma apresentação de cenas de *in DEPENDÊNCIA ou out* em um congresso e uma maratona de ensaios em um sítio.

No primeiro caso, o espetáculo estava pronto na visualidade e seqüência esquemática das cenas, quando surgiu o convite para a apresentação no 3º Congresso de Extensão Universitária da UNESP, em um hotel em Águas de Lindóia (foto 6). Como a oportunidade de apresentação interessava muito ao processo, ensaiou-se exaustivamente para que o espetáculo estivesse em condições mínimas de comunicação com o público. Nas vésperas do evento, fomos informados que não haveria tempo suficiente e nem um espaço adequado no hotel, onde se pudesse fazer a encenação do modo em que havia sido concebida. Em um primeiro momento a idéia da apresentação foi afastada, mas tendo em vista a oportunidade de realizar uma atividade extra-sala de ensaio, decidiu-se pela seleção de cenas que pudessem ser apresentadas desconexas e em espaços alternativos.

Esta decisão foi extremamente acertada, pois pudemos mensurar a percepção do público nas determinadas cenas e o tempo restante, em viagem, serviu para discutirmos os acertos e as falhas de modo despreocupado, dentro do ônibus ou até mesmo na piscina do hotel, o que serviu, inclusive, para aproximar os membros do grupo. As conversas descontraídas contribuíram para que se expressasse o auto-conhecimento, se atenuassem as reservas entre os membros, se construísse um clima de lealdade, de desinibição e de interesse coletivo.

Outra ocasião exemplar foi no final do processo. Vínhamos de várias apresentações, em que o espetáculo não se desenvolvia nas condições esperadas e a cada apresentação alguns detalhes eram modificados.

A Universidade entrou no recesso de julho e alguns dos atores queriam viajar para ficar junto de suas famílias, fora de São Paulo. O espetáculo deveria ser apresentado no final do mês no Fórum de Educação Popular (FEPOP) em Lins, interior de São Paulo; portanto, os ensaios eram imprescindíveis.



**foto 6 - Performance em Águas de Lindóia.**



**foto 7 - Ensaio em ambiente descontraído.**

Propus ao elenco que descansássemos por algum tempo e na semana que antecederia o evento, ficaríamos reunidos em um sítio para ensaiar e conviver (foto 7). Esta experiência fortaleceu o grupo, pois além de obter-se um bom rendimento nos ensaios, livres de preocupações individuais, a convivência consolidou os laços de amizade, aumentou o prazer e, conseqüentemente, a perícia no trabalho coletivo.

No trabalho grupal é indispensável a confiança de uns nos outros para que cada um possa fazer sua parte, com o conhecimento das possibilidades, e até mesmo das impossibilidades, que o parceiro tem de completar a ação, sem as incertezas causadas pela falta do conhecimento. Este nível de relação interpessoal dificilmente é alcançado na sala de ensaios, já que as atenções são focadas somente no trabalho, dificultando oportunidades de verificação das reações dos colegas em situações ímpares. Os resultados foram muito bons, a encenação em Lins transcorreu afinada e foi a melhor apresentação até o momento.

Outra ação, gradual, mas ainda nesta perspectiva, foi a adoção de um determinado tempo, antes do começo de cada ensaio, para "conversa fiada". A princípio, as pessoas não se conheciam bem e julguei importante este tempo para o que eu chamo de "aquecimento grupal", livre de procedimentos previamente estabelecidos, para que cada um se mostrasse e pudesse ver como o companheiro é cotidianamente. Isto foi útil e serviu ao seu propósito nos primeiros meses de trabalho, depois perdeu em parte sua função, já que todos se conheciam e não havia mais novidades. Então algumas pessoas deixaram de se esforçar para chegar sem atrasos ao ensaio, porque sabiam que nos primeiros minutos não se trataria do trabalho propriamente dito.

Com esta forma de pensar a arte no coletivo, que mantive e adaptei aos novos elementos. Observei várias outras qualidades nos procedimentos de Newton frente ao grupo: sensibilidade artística apurada, experiência em fazer aflorar no ator as possibilidades expressivas, talento para a visualidade

espetacular, ideologicamente íntegro, crente no artista como um ser capaz de melhorar o mundo por meio de sua arte. Entretanto, em um ponto discordávamos: Newton acreditava que a disciplina não devia se misturar ao trabalho da direção artística e se isentava desta responsabilidade, acreditando que a ela deveria vir de uma atitude coletiva. Se por um lado isso o tornava mais um amigo querido que um líder, inclusive para mim, por outra perspectiva, o trabalho, por muitas vezes, ficava truncado, demorava-se muito para se realizar uma cena simples, pela ausência, ora de um ator, ora de outro, sem justificativas plausíveis.

Newton é muito coerente ao ressaltar que esta sua atitude deve-se ao fato de não pensar no grupo pragmaticamente como produtor de espetáculos, “organizado à luz dos resultados convenientes”, mas como um formador de artistas, e nessa perspectiva cumpriu plenamente seu intuito, com várias pessoas que passaram pelo grupo e, atualmente, são profissionais de teatro: Roberta Ninin, Henrique Guimarães, Eduardo Okamoto, Maritta Cury, Marcus Filó, Kely de Castro, entre outros.

Contudo, para mim sempre foi difícil aceitar que se admitisse a falta de respeito aos colegas que se esforçavam para cumprir o combinado. Os atrasos para se começar as atividades eram comuns e, ainda, era habitual que alguns atores chegassem quase na hora de se encerrar o ensaio.

É compreensível que isso se dava, muitas vezes, devido à heterogeneidade do grupo, com muitos integrantes vindos da comunidade extra-universitária, envolvidos em atividades profissionais que se chocavam em hora e local com as do grupo. É preciso entender que, em uma cidade como São Paulo, o tempo para o percurso entre um local e outro é bastante instável e depende de variáveis como o trânsito, como o clima, como as vésperas de feriados etc.

Newton acreditava que a disciplina era incumbência do grupo todo, mas minha descrença na possibilidade de uma organização disciplinada sem a cobrança de um líder, somada à observação do trabalho se “arrastando”,

me afastou do grupo; mantive-me próximo e atento aos seus trabalhos, principalmente pelos laços de amizade. Julgo ser preciso dar-se mais atenção ao equilíbrio entre o fazer artístico e a disciplina. Não entendo a disciplina como conjunto de obrigações castradoras, que regem a vida ou a submissão cega a um regrado, mas, como a aceitação de certas restrições, democraticamente deliberadas, em proveito de um objetivo traçado em conjunto. Reitero isto citando novamente Courtney:

Um grupo bem-sucedido: depende da possibilidade de favorecer aos indivíduos o abandono de seus objetivos privados; é, freqüentemente, centrado na personalidade do líder, mas, para crescer, é necessário que surjam interesses intrínsecos; a princípio, muitas vezes, não está completamente formulado, pois é preciso que surjam oportunidades adequadas à participação dos membros; freqüentemente, funciona melhor quando opõe-se a algo (como na guerra). Em muitos aspectos, este poderia ser um modelo de um grupo bem-sucedido no jogo dramático e no trabalho criativo em geral. (COURTNEY, 2003, p.204).

Em seguida, o grupo criou algumas regras que serviram para minimizar a relativa indisciplina e passou à criação de um novo espetáculo, com características baseadas em improvisação, de tal modo que a falta de um elemento não comprometeria, necessariamente, o todo. Com essa nova perspectiva, estreou o espetáculo de rua, criado com músicas e danças da cultura popular, *Prá saudar a povaria* (fotos 8 e 9).

Em 2003, uma nova montagem do *Poema crivado de bala*, integrou um ciclo de estudos organizado pelo grupo, *Brecht: teatro em tempos de guerra*. Na ocasião, houve uma parceria da UNESP com a FUNARTE e a programação dividiu-se entre os dois locais. O evento foi composto de uma mostra de filmes e uma semana de debates, nos quais participaram, compondo as mesas, Reynuncio N. de Lima, Francisco Alambert, Alexandre Mate, Reinaldo Maia, Fernando Peixoto, Iná Camargo Costa e, o jornalista, José Arbex.



**foto 8 - Espetáculo *Pra saudar a povaria* - IA**



**foto 9 - Cena de *Pra saudar a povaria* – Paranapiacaba.**

As discussões realizadas neste período já faziam parte do pensar artístico do grupo desde sua fundação, e ainda na atualidade continuam a marcar o trabalho. Correndo o risco de ser antagônico, pois em minha pesquisa utilizo algumas formas de encenação que remontam ao que certos teóricos chamam de ator marionetizado; esta acepção parece chocar-se com pressupostos brechtianos que dão plena liberdade ao ator. Faço questão de me referenciar nas teorias de Brecht, principalmente por sua posição ideológica frente ao teatro e suas relações com o sistema social.

Mesmo fazendo certo uso dele, Brecht aponta o realismo como um tipo de teatro prestador de serviços à sociedade burguesa, levando a experimentar a sensação de completude momentânea, para logo a seguir criar um sentimento de incapacidade frente aos problemas cotidianos. Isto ocorre porque a ação dramática se dá de maneira causal, de modo a termos a impressão que os fatos da cena não são ficcionais, são reais e poderiam fazer parte da nossa vida. Também a representação, a interpretação, os figurinos e os cenários realistas colaboram no ilusionismo e nos impedem de ter um distanciamento crítico. Diferente de um espetáculo mais "teatral", que é capaz de nos propiciar uma acepção mais intelectual, justamente pelo fato de nos permitir observar criticamente, sem uma "venda sentimental". O maniqueísmo e o "final feliz" têm sido freqüentes símbolos do realismo capitalista, fazendo parte de uma realidade distorcida que nos obriga a experimentar o sentimento de impotência, frente à vida, quando não alcançamos os nossos principais desejos. Entretanto a realidade está exatamente em permanente processo e a vida é cheia de pequenos sucessos e também fracassos; é esse movimento dialético que nos faz persistir, perceber a necessidade de mudanças e lutar por elas.

Brecht acredita que a complexidade do nosso mundo atual e a forma do drama já não se coadunam e se opõe ao teatro aristotélico, ou dramático, por duas razões principais comentadas por Rosenfeld:

Primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais — objetivo essencial do drama rigoroso e da 'peça bem feita', — mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. [...] é indispensável dissolver a estrutura rigorosa, o encadeamento causal da ação linear, integrando-a num contexto maior e relativizando-lhe a posição absoluta em função da tempestade [...]. O peso das coisas anônimas, não podendo ser reduzido ao diálogo, exige um palco que comece a narrar.

A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um 'palco científico' capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. Esse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo[...] O público assim purificado sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma idéia rebelde. (ROSENFELD, 2004, p.147-148).

Na obra de Brecht, não existe um destino pré-concebido para o homem, nada é definitivo, ele é um ser em processo, capaz de transformar-se e transformar o mundo. A finalidade principal do teatro épico é a desmistificação dos fatores sociais que engendram as desgraças humanas, é fazer o público entender que estas desgraças são historicamente construídas nas relações sociais (compostas de interesses antagônicos entre classes), podendo, por isso, ser superadas. O contexto atual da política brasileira, visto pelo prisma da tele reportagem, como se fosse uma tragédia, nos sugere uma situação irremediavelmente nefasta. Neste experimento, retrato no palco, parte da história do país e de suas mazelas, satirizadas em cenas descontínuas, de modo que, aos moldes do teatro épico, esta estrutura permite entrever, em cada cena, a possibilidade de um comportamento diverso do adotado pelos personagens, de acordo com situações e condições

diversas. Procuo o efeito de distanciamento crítico proposto por Brecht, do modo que explica Rosenfeld:

A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta forma o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e não 'enviadas por Deus'. Isso é o início da crítica. Para empreender é preciso compreender. Vendo as coisas sempre tal como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis. Estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com o olhar épico da distância, vivemos mergulhados nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela. (ROSENFELD, 2004, p. 151).

O distanciar na obra de Brecht pode ser entendido como tornar estranho. Quando construo a representação dos personagens históricos caracterizados como estátuas, isso pode ser entendido como algo estranho, mas não é deste estranhamento que trata Brecht. O caso se dá, por exemplo, quando Tiradentes cuida das enfermidades de Borba Gato arrancando-lhe os dentes; são personagens de épocas distintas e a função "tira dentes" dada ao Alferes Joaquim José da Silva Xavier não nos é familiar e se tende a apreendê-la como alcunha sem significado. É causa de surpresa quando se mostra em cena uma informação vai de encontro ao que é conhecido. Este sentimento de arrebatamento, ou de surpresa, anula a familiaridade da situação habitual, o que faz que o público se distancie intelectualmente da cena e possa pensar a respeito com outro tipo de envolvimento.

Diversos recursos brechtianos foram utilizados em *in DEPENDÊNCIA ou out*, mas tratarei melhor deste assunto mais à frente, quando os procedimentos adotados serão exemplificados. Quero aqui deixar apenas evidente mais uma relação entre o fazer artístico atual e o que historicamente manteve-se no repertório deste grupo.

Continuando em um histórico, para alcançarmos definitivamente a

atualidade, em 2004, houve uma desestruturação no grupo. Newton de Souza teve que se afastar da direção artística, por motivos particulares, e, assim, o grupo passou por um momento de direção coletiva. Restaram somente quatro atores que se desdobraram em tarefas e criaram o espetáculo *Amar*, com todas as funções artísticas e técnicas divididas entre eles.

Na minha experiência em teatro, participei de vários grupos, com características diferentes, mas o Grupo Atrás do Grito de Teatro, desde minha passagem por ele, chamou-me atenção por sua gama de possibilidades. Por estar ligado a uma instituição pública, necessariamente não tem que produzir nada com teor comercial e o fato de estar em um instituto de ensino superior, com cursos de diferentes áreas artísticas, propicia a relação íntima entre estudantes de Música, Artes Plásticas e Cênicas, o que traz ao grupo a possibilidade da pesquisa teatral ampla e, quase sem restrições, no tocante à intersecção das linguagens e ao aprimoramento técnico em arte.

Assim, em meu retorno ao GAGT, iniciamos o projeto de criar o espetáculo calcado na visualidade do Monumento à Independência, imagem disparadora, símbolo da localidade e aludido no próprio nome do grupo.

Neste momento o grupo já não é o mesmo. Dos integrantes iniciais do grupo já não restou nenhum. Mas, algumas características que iam ao encontro das novas idéias foram conservadas: fazer teatral ligado aos recursos populares, recorrência da visualidade e uso de objetos antropomórficos, investigação de estética não realista, crença em pressupostos brechtianos e objetivo de formação do ator e ser humano. Outros distintivos foram mantidos, advindos da dificuldade de se fazer teatro com poucos recursos materiais em um contexto de grupo heterogêneo.

Um grupo que está às margens da elite hegemônica, ou seja, não segue os princípios do teatro comercial, pressupõe a formação dos seus integrantes em variados níveis. Os elementos técnicos relacionados ao

trabalho do ator e à criação do espetáculo, não são as únicas preocupações. A disposição de um grupo teatral em se manter unido além da produção de um espetáculo propicia aos seus membros a experiência de manutenção de grupo. Para isso é preciso que haja um sentimento de união entre as pessoas, o que não se consegue somente em exercícios ou em jogos coletivos. Os atores precisam se conhecer intimamente, conhecer as famílias, as relações amorosas, saber de onde vieram e para onde pretendem ir, para que o grupo se torne um só elemento e cada membro seja capaz de lutar pelo outro como se o outro fosse parte de si.

O fazer teatral não é uma fonte de renda segura. Faz-se teatro principalmente pelo bem-estar que esta atividade proporciona, mas, sendo coletivo, é preciso que se divida o prazer, ou melhor, que ele se multiplique e todos os envolvidos tenham seu deleite. Foi pensando na busca pelo prazer do trabalho coletivo que procurei manter em nosso espaço de trabalho o período em que todos podem falar de suas angústias diárias, de suas alegrias e do que lhes dá prazer. Assim, aos poucos, conhecemos aqueles que dividem o palco conosco e compreendemos que não são diferentes de nós e até onde podemos cobrar-lhes algo.

Essa liberdade dá margem à criatividade com pensamentos mais abrangentes, ligados a questões sociais, propiciando uma formação de ser humano como um todo e não somente de ator. Conseqüentemente, essas idéias retornam aos espetáculos como estética e conteúdo. Portanto, este teatro se dá diferentemente das formas comerciais, por opção, criando um espaço de reflexão, além de propiciar o desenvolvimento da criatividade e também da ética.

Iniciei o trabalho convicto deste pensamento. Na minha primeira reunião com o grupo, estavam presentes mais de vinte interessados em participar, todos alunos ou ex-alunos da universidade, alguns do curso de Artes Visuais, mas, a maioria de estudantes de Artes Cênicas. A incompatibilidade com os horários de reuniões, ou de expectativas acerca do

resultado do trabalho, reduziu este número a quinze pessoas, já no segundo encontro.

No trabalho teatral, nessas condições, está pressuposto um período experimental em que o relacionamento entre os indivíduos é posto à prova. É um tempo suficiente para que possam partilhar as idéias, chegar a um conhecimento aproximado acerca de determinado assunto e passado pelas mesmas experiências no trabalho de cena, ou seja, deve haver estabilidade de elenco com um projeto de estudo físico e intelectual, passando pelo entrosamento do grupo. Sobretudo, pressupõe-se a busca em fazer um teatro que seja resultado dialético entre as semelhanças e as contradições de todo o conjunto de indivíduos.

Já por um tempo significativo, são mantidos aproximadamente os mesmos integrantes no grupo. Em atividades segmentadas, Mauro Miyasaki, como preparador físico, e Alexandre Rüger, como diretor musical. Remanescente da experiência anterior do grupo, restou-nos somente Camila Andrade, estudante do último ano de Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas, que atualmente realiza pesquisa direcionada à iluminação cênica e responde por essa atividade no grupo. Da mesma turma na faculdade, Letícia Leonardi, Juliana Machado e Beatriz Marsiglia entraram para o grupo no início deste trabalho. Também começou a participar neste período, Ana Cláudia Ventura, aluna do segundo ano do Curso de Artes Visuais. Logo em seguida, se uniram a nós José Maurício Lima, Janaína Marins e Manuel Malta, atores de experiências diversas, vindos da comunidade extra-universitária. Também se juntaram a nós Kely de Castro – que já havia sido integrante do grupo e bolsista durante a graduação - e Denise Pereira Rachel, arte-educadoras já graduadas pelo Instituto. Por último, tivemos a inclusão de Tamiris Maróstica, minha ex-aluna de um curso ministrado no SESC- Pompéia. Kely e Miyasaki tiveram que se afastar atualmente do grupo, por incompatibilidade de horários, mas se mantêm ligados pela afetividade que se conquistou.

Este conjunto, mesmo com toda sua heterogeneidade, possui uma profunda ligação entre seus membros, o que o deixa repleto de possibilidades artísticas na criação coletiva. Porém, trabalhar assim traz problemas ligados à dedicação de cada elemento, ainda, somadas as dificuldades são diretamente proporcionais ao tamanho do grupo. Como já discutido, considero que, se o trabalho é completamente integrado, a falta de um ator pode atrapalhar toda a estrutura do trabalho naquele dia: o atraso também é prejudicial. Há grupos que são extremamente rígidos acerca disso e não admitem atraso. Como afirma Renato Ferracini, um experimentado no assunto:

Outra regra simples, e que suscita a disciplina do ator em relação aos companheiros e ao próprio ambiente de trabalho, é a proibição do atraso. Existe uma tolerância de cinco minutos, depois do treinamento iniciado. Se o ator chegar depois disso, não deve entrar na sala, sob o risco de cortar a concentração dos demais, podendo quebrar o "fio" que liga o trabalho de seus companheiros.

Esse "fio" é uma imagem usada pelos atores do LUME para designar a construção da energia cotidiana em sala de trabalho (*busca extracotidiana*). Assim que o ator começa seu treino, deve "puxar esse fio" consigo e buscar nunca quebrá-lo durante o período de treinamento. (FERRACINI, 2001, p.135).

A possibilidade, positiva ou não, de se trabalhar com atores não-profissionais, dedicados a outras atividades concomitantes, cria um tipo de realidade diferente do de grupos profissionais como o *LUME*. Minha pretensão, enquanto diretor, seria trabalhar com o grupo completamente voltado apenas ao trabalho conjunto, mas isto se choca com outros anseios, já que, por exemplo, prefiro que o grupo não esteja voltado ao ganho pecuniário que o trabalho possa trazer; que seja relativamente um grande elenco e, evidentemente, quanto mais pessoas participam do trabalho, maiores são as chances de ocorrerem problemas que não digam respeito ao trabalho conjunto. Os companheiros do GAGT são diferentes entre si, com distintos compromissos de vida. Atualmente, alguns dos colegas trabalham

para se sustentar em atividades não artísticas, outros são estudantes, outros estudam e trabalham em atividades diversas e, há ainda, outros que dividem seu tempo entre a atuação no grupo, o estudo, a provisão de seu sustento e a criação de filhos. Toda esta heterogeneidade nos obriga à adaptação de nossos desejos estéticos e prazos ao que é possível realizar, ao que é exeqüível. Newton de Souza também tece alguns comentários acerca das dificuldades que teve nesse sentido e isenta os atores de culpa por falta de vontade. Segundo ele, a vontade compete com a necessidade de experimentar. No momento em que o jovem está passando por uma formação universitária, o mundo se abre em inúmeras possibilidades e dizer-se que certo trabalho com teatro é maravilhoso não basta, pois, para o jovem, existem muitas outras maravilhas possíveis. Newton observa que o grupo se desgastava com isso, que havia perdas, mas que isso é inerente ao fazer teatral, "porque o teatro é a arte que mais sofre com a dimensão da necessidade de organizar presença"<sup>10</sup>. Foi essa descoberta que levou Newton à optar pela fragmentação do trabalho, para que a ausência de um não impedisse o desenvolvimento do outro.

Essencialmente, nas relações entre os integrantes de um grupo de teatro, não há espaço para se tirar proveito, abusando da boa fé ou da credulidade. Pelo contrário, a honestidade para com o outro, assim como para consigo mesmo, é indispensável para que possa haver um profundo conhecimento entre os parceiros e assim se possa criar livremente, de forma coletiva, como se fosse um único ser. A cumplicidade é essencial. O espaço grupal é fundamentalmente o lugar em que as máscaras sociais devem ser arrancadas e essa atitude, somada ao contexto social em que se insere, gera uma criação preche de possibilidades estéticas exclusivas.

A posição de grupo criativo precisa ser reconquistada a cada momento, pois pessoas passam por ele e se vão, em busca da individualidade, mas ele continua. Das pessoas que conheci, e com quem

---

<sup>10</sup> Depoimento verbal de Newton de Souza em 30/04/2006.

convivi criativamente, neste grupo, determinadas estão atuando firmemente como artistas, outras se tornaram acadêmicas e dividem suas experiências em cursos universitários, algumas se afastaram desse caminho iniciado, mas todas estão, de alguma forma, ligadas ao que é o Atrás do Grito... hoje, já que elas não deixaram a convivência de uma só vez, cada uma teve seu próprio momento de se afastar e as pessoas que chegaram, se não conheceram aqueles que partiram, conheceram, pelo menos, traços que foram agregados deles nas pessoas que ficaram. Dos treze ou quatorze anos de existência do grupo, provavelmente a maior fissura foi com a saída de Newton de Souza, um elemento de ligação desde o início, cujas marcas ficaram. Fabiana Bueno e Laura Imenez estavam no grupo muito antes da sua saída, e ainda antes dela se efetivar, se agruparam Alex Minoru e Camila Andrade. Estes quatro se mantiveram unidos por um ano e, com exceção de Camila, que ainda é ativa, foram saindo aos poucos depois da entrada de toda essa nova equipe. O grupo mudou, mas foram essas mudanças que, somadas ao que ficou, propiciaram a realização de *in DEPENDÊNCIA ou out*.

## Capítulo segundo: Visualidade

Quando se encena uma dramaturgia pré-escrita, ela pode servir, *à priori*, como um pretexto. As condições de produção, as influências dos aspectos culturais e sociais do momento histórico, a concepção do diretor e, principalmente, as particularidades de cada ator, serão os principais responsáveis pelo espetáculo teatral resultante. Do mesmo modo, quando partimos de expedientes de improvisação para chegar ao espetáculo, tem-se normalmente um tema ou estímulo que norteará o trabalho. Não se sabe visualmente qual será o resultado final, mas seguramente ele será a consequência da síntese destes mesmos elementos.

O que proponho nesta pesquisa é, de certo modo o inverso disto, partir de uma idéia final de visualidade, para desenvolver as necessidades e caminhos para alcançar o objetivo, sem deixar de considerar que as condições influenciam o processo e o escopo é passível de adaptações.

A imagética deste espetáculo está profundamente relacionada à visualidade do Teatro de Animação, mas diz-se que este trata fundamentalmente do movimento e não da imagem. Marcos Malafaia<sup>11</sup>, inclusive, afirma categoricamente que “o Teatro de Animação não trata do objeto, e sim do movimento”, ou seja, nessa premissa o movimento é a principal característica do teatro de bonecos, sobrepondo-se ao seu caráter material.

Não gostaria de entrar neste mérito, mas o referencial para esta pesquisa é mais precisamente o Teatro de Bonecos, o tipo mais comum de Teatro de Animação, que tem realmente grande influência do movimento. Assim o aspecto visual do movimento do boneco é fundamental em *in*

---

<sup>11</sup> Marcos Malafaia é um dos principais integrantes do Grupo Giramundo de Belo Horizonte/MG e fez esta declaração no “Simpósio Contemporaneidade Mundial da Arte do Boneco” promovido pelo SESI em Brasília, em agosto de 2005.

*DEPENDÊNCIA* ou *out*, porém, discordo da afirmação taxativa de que é o movimento que caracteriza este teatro, pois não é exclusividade do teatro de animação, é inerente a todo fazer teatral e, o boneco em si, mesmo imóvel, é capaz de expressar algo, vide espetáculos como *O canto de Gregório*<sup>12</sup> em que os atores encenavam entre vários bonecos dispostos no palco (foto 10):

A encenação de Antunes Filho, apoiada pela cenografia e direção de arte de J. C. Serroni, mostra os áridos e paradoxalmente poéticos discursos de Gregório nos termos de realidades cotidianas transformadas em arte. Deslinda em cena o mundo objetivo e subjetivo de Gregório, com suas abissais contradições – seja pela movimentação impecável dos atores, seja pela presença inquietante de bonecos e de objetos como malas grávidas de outras malas, ou de guarda-chuvas, que servem para espantar fantasmas. No decorrer de toda a ação cênica há sugestões misteriosas envolvendo cada gesto dos intérpretes, o que projeta sobre o protagonista (quase um boneco articulado) significados inefáveis, que o inflamam de paixão e o tornam um espelho no qual não se deve mirar. (MILARÉ, 2005).

Ainda podem-se encontrar vários outros exemplos, tais como na peça *Não me contes verdades* (2003) de Tácio Rocha, realizado pela *Sociedade litero dramática Gastão Tojeiro*, em que a trama se passava em uma sala de espera de um hospital e bonecos (confeccionados por mim) ficavam dispostos como pacientes a espera de atendimento, ou ainda em *Um conto de Hoffmann* (1988) do grupo Sobrevento (foto 11), em que quatro atores contracenavam entre figuras humanas bidimensionais, originando um espetáculo com muitos personagens, inclusive um coro.

---

<sup>12</sup> *O Canto de Gregório* estreou em Julho de 2004 na sala de ensaios do CPT, no SESC-Consolação (São Paulo). Texto de Paulo Santoro. Direção de Antunes Filho. Bonecos de Anne Cerruti e equipe.



**foto 10 - Cena de *O Canto de Gregório*.  
Atores e bonecos em cena.**



**foto 11 - Cenas de *Um conto de Hoffmann*.  
Bonecos bidimensionais e atores em cena.**

Ana Maria Amaral fez conjecturas a respeito do movimento ao fazer esclarecimentos acerca do teatro de formas animadas:

Forma é um termo genérico usado aqui para expressar a materialização de uma idéia. Forma enquanto volume ou enquanto imagem linear. As formas podem ser bonecos e máscaras, como podem ser objetos naturais ou construídos pelo homem e com determinadas funções sempre ligadas ao movimento. O movimento é a base da animação, pois é preciso ter-se sempre a ilusão de uma ação executada durante o ato da apresentação, sem o que não existe o ato teatral.(AMARAL, 1996, p.18).

A relação entre forma e movimento está bem definida nesta citação. Não discordo da importância básica que é dada ao movimento, no entanto é a imagem que me chama a atenção e me interessa, pois, pode ser a síntese dos dois elementos. Todavia sobrevive sem o movimento e não sem poder ser vista. Como "forma" compreende-se o aspecto exterior dos corpos materiais, como "imagem" a representação de uma forma, com ou sem movimento.

A Arte Cênica é constituída fundamentalmente de representação e, de acordo com Rudolf Arnheim, esta ação é dada pelo que dela pode ser visto, pormenorizando assim:

Um bailarino tem um corpo de carne e osso, cujo peso físico é controlado por forças físicas. Tem experiências sensoriais do que acontece dentro e fora de seu corpo, e também sentimentos, desejos e propósitos. Como instrumento artístico, contudo, o bailarino consiste – pelo menos para o público – somente daquilo que dele se pode ver. (ARNHEIM, 2005, p.395).

Optei por expedientes do teatro de animação, um fazer artístico utilizando mascaras, bonecos, sombras ou qualquer outra representação plástica como intermediário do humano. Estabeleci na imagem o papel fundamental nessa encenação, subentendendo que os movimentos escondidos, e portanto invisíveis, não interessam à cena, eles só são

percebidos por meio de imagens, seja ela empregada como imitação, representação, símbolo ou metáfora visual. O que vemos sempre nos comunica algo, mesmo estando imóvel.

Assim, este trabalho busca uma arte cênica, entretanto, essencialmente visual, com maior ênfase às imagens que ao texto, procurando cumplicidade nas palavras de Pavis:

A imagem desempenha um papel cada vez maior na prática teatral contemporânea pois tornou-se a expressão e a noção que se opõe aquelas do texto, fábula ou ação.[...] A encenação (colocação em cena) é sempre *colocação em imagens*, porém ela é mais ou menos "imaginada" ou "imaginante" [...].(PAVIS, 2003, p.204).

Ainda segundo Pavis (2006, p.383), a imagem está em melhor condição de proporcionar uma percepção mais adequada dos processos inconscientes, afirmação que faz amparado em teorias de Sigmund Freud.

Evidenciando-se assim o papel primordial da imagem neste trabalho experimental, específico a visualidade do Monumento à Independência. Não é uma escolha aleatória, deve-se à relação do grupo com seu local de origem. O Grupo Atrás do Grito de Teatro tem sua história ligada ao Instituto de Artes da UNESP, sediado atualmente, e, pelo menos, desde o início das atividades do grupo, no bairro do Ipiranga da cidade de São Paulo. Localidade que nos remete à história do nosso país, principalmente pela presença concreta do monumento histórico, erguido em homenagem à Proclamação da Independência, por Dom Pedro I, imperador do Brasil. A imagem do Monumento à Independência figura como símbolo visual do bairro.

Partindo da premissa de que se consegue a universalidade em arte, quando ela parte do próprio meio, foi estabelecida como a idéia fundamental

do espetáculo a imagem do monumento. As bases da visualidade do espetáculo já estavam definidas desde o início do trabalho, os atores figurariam como estátuas do monumento, em um contexto coletivo, sem destaques para a individualidade do ator e este seria um grande desafio: suplantar a necessidade inata do ator de aparecer, de ser reconhecido, de que sua contribuição ao espetáculo esteja visível, alimentando a vaidade exacerbada que é inerente aos atores de modo geral. Ou seja, com todos representando estátuas, objetos sólidos, deveria haver certa homogeneidade visual em cena.

Um espetáculo é produzido com a intenção de ser exibido e considerando-se a vaidade como um impulso exibicionista, ela não deveria ser desconsiderada, porém, ela é também um desejo imoderado de merecer a admiração dos outros, é qualidade do que é vão, instável, e isso difere da minha acepção do que é o fazer teatral. Muitos atores são tímidos, não são exibicionistas no trato cotidiano, se expõem em cena escondidos atrás de um personagem e recebem seu louvor apenas, e justamente, pela sua competência em desaparecer em prol do espetáculo. Algumas pessoas preferem o reconhecimento pelo que são, outros pelo que são capazes de fazer: os primeiros querem ser como uma paisagem, capaz de se eternizar apenas sendo o que é; outros preferem a eternidade conquistada pelos seus feitos notáveis.

Em qualquer que seja o método de criação de um espetáculo teatral, a contribuição das peculiaridades individuais de cada ator é inegável, entretanto, o que se busca aqui é que isso seja mascarado para que não haja o reconhecimento em escala de cada subsídio artístico, já que se pretende igualar em importância a construção dos personagens e a de outros elementos, tais como: o cenário, a sonoplastia, a iluminação e o texto, sem evidenciar desnecessariamente nenhum deles.

Sem destaques, procurou-se mostrar apenas a composição imagética, pois, a proposta é a representação da imagem e o que ela tem a dizer, com

movimentos ou palavras descobertos em momentos posteriores.

### **Imagem disparadora**

Trabalhou-se com o conceito de “imagem disparadora”, um procedimento comum no teatro de animação, freqüentemente empregado e difundido pela Cia. Truks de teatro de animação<sup>13</sup>. A imagem disparadora no seu contexto original não é necessariamente a idéia geral do espetáculo; comumente seria uma idéia inicial, entretanto aqui ela está adaptada aos nossos procedimentos específicos.

O Monumento à Independência tornou-se a nossa imagem disparadora, pois, é a partir dele que o espetáculo se ergue. É uma imagem que está na lembrança de muitos brasileiros que estudaram a História do Brasil no Ensino Fundamental, pois encontramos fotos da edificação em muitos livros didáticos, e a visita ao Parque da Independência é uma atividade comum para os estabelecimentos educacionais, sem mencionar que, na cidade de São Paulo, é ponto de referência. Porém, esta imagem, via de regra, é nebulosa. Em várias situações, entre pessoas que passam diariamente em frente ao parque, ouvimos declarações afirmando que no alto do monumento haveria a figura de Dom Pedro I, montado em seu cavalo, o que não procede. Como neste caso, é comum confundirem suas particularidades com as da célebre pintura de Pedro Américo (que inclusive se encontra copiada em relevo no frontispício do monumento), *Grito da Independência*.

---

<sup>13</sup> A Cia. coordena o *Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação*, projeto laureado pela Prefeitura de São Paulo - Secretaria Municipal da Cultura, através do Prêmio "Teatro Cidadão", e contemplado pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Este projeto envolve a realização de oficinas, palestras, ciclos de debates, apresentações de pesquisas teatrais e de espetáculos, instaurando-se como verdadeiro centro de referências para o Teatro de Animação. Maurício Kartum, professor argentino de dramaturgia para títeres, foi citado nestes eventos como o criador do termo “imagem disparadora”.

No patamar superior do monumento, o que vemos é um *carro do triunfo* de características romanas, conduzindo uma mulher que supomos ser Marianne, um dos símbolos libertários da Revolução Francesa, carregando uma bandeira. Ao lado, estão várias personagens, na maioria gregas, pelos trajes, e de um índio, completamente estereotipado (foto 18). É a partir deste recorte da imagem, especificadamente, que construímos o espetáculo.

A representação de estátuas que são representação de seres humanos nos interessa por essa troca, pela situação inversa. É como se houvesse uma desforra disso, que Ana Maria Amaral encerra:

[...] a imagem é anterior à fala e à escrita (a escrita era realizada por meio de imagens simbólicas), está no nível do inconsciente, é ligada aos arquétipos e, como estes, depende de uma concretização para sua manifestação. E como as manifestações dos arquétipos, as palavras e os objetos são também centros energéticos. A cópia, o duplo, ou a repetição de eventos vêm carregados da energia original. Talvez seja por isso que o homem sempre se sinta fascinado ao se ver representado, atraído por seus reflexos, seja o seu reflexo em sombra, na água ou em espelhos, em desenhos, esculturas ou fotos. Curiosidade e prazer como se, ao conferir detalhes de sua imagem, se reassegurasse da própria existência. (AMARAL, 2002, p.17).

## **Cenografia**

Considero que cenografia é tudo o que é percebido visualmente na cena. Cenários, figurinos, adereços, iluminação e até mesmo a movimentação dos atores, que é vista em cena e, portanto, compõem a plasticidade do espetáculo, com massa, volume, cor, equilíbrio etc. Gianni Ratto (1999, p.38) é incisivo quanto a isso e vai além dizendo que “a verdadeira cenografia é determinada pela presença do ator e de seu traje”.

Em determinado momento utilizei até mesmo uma orquestra para compor a cenografia de um espetáculo musical. O diretor do espetáculo *Inri, a paixão*<sup>14</sup> pretendia que a orquestra tocasse do fosso do teatro, mas, por um aspecto puramente visual, propus um encaixe dela no palco, atrás de uma estrutura que a deixava transparecer. A maior dificuldade foi convencer os músicos a ficarem em silêncio e quase imóveis quando não estavam tocando.

Em *in DEPENDÊNCIA ou out* o cenário é simples, sem muitos objetos materiais que constituindo a cenografia, o que não quer dizer que a ela não seja complexa, formada por uma grande variedade de elementos. A concepção foi ao molde brechtiano como o descrito por Rosenfeld (2004, p.159): “é antiilusionista, não apóia a ação, apenas a comenta. É estilizado e reduzido ao indispensável; pode mesmo entrar em conflito com a ação e parodiá-la”.

Basicamente, é fixo como cenário, apenas uma caixa de madeira, medindo 100 X 80 X 80 cm e um pano branco de fundo, em contraste com a maioria dos objetos de cena que são escuros. Compõem ainda o cenário, duas cabeças de cavalos, encaixadas cada qual em um bastão como brinquedo de criança, que se tornam montarias em determinada cena e são substituídas posteriormente por cabeças de mulas, da mesma forma, que chegam à cena como montarias de Dom Pedro I e de seu soldado.

Entretanto, o cenário desta peça não foi concebido imediatamente com esta “simplicidade”. No primeiro momento, havia o patamar superior do monumento representado com mais elementos. Uma biga romana ficava sobre um praticável e servia como empanada, dando suporte à animação dos bonecos.

---

<sup>14</sup> (foto 12) Este espetáculo foi adaptado do filme *Goodspell* em 2002, com direção de Moisés Miatiskovsk, cenário e figurinos de Osvaldo Anzolin, com dramaturgia de Renata Pallotini.



**foto 12 - Cena de *Inri a paixão*.  
Orquestra ao fundo, compondo a cenografia.**



**foto 13 - Cena de *in DEPENDÊNCIA ou out*.  
Primeira cenografia experimentada.**

Na parte posterior da biga ficava uma réplica da Estátua da Liberdade, representada por um ator imóvel durante a maior parte do espetáculo, fazendo apenas pequenos movimentos que comentavam algumas cenas (foto 13).

Mesmo se valorizando a visualidade do espetáculo, não havia a intenção de se decorar o palco, ou fazer dele uma imagem bela que satisfizesse o olhar do espectador. Então, a cenografia foi aos poucos sendo simplificada, foram eliminados os elementos que poluíam visualmente a cena. Buscou-se uma cenografia funcional e sua estética deveria decorrer desta funcionalidade. José Dias frisa o seguinte:

[...] cenografia não é decoração, nem composição de interiores; cenografia não é pintura nem escultura: é uma arte integrada. Nunca é demais repetir que cenografia é a composição resultante de um conjunto de cores, luz, forma, linhas e volumes, equilibrados e harmônicos em seu todo, e que criam movimentos e contrastes. Cenografia é um elemento do espetáculo — ela não constitui um fim em si. (1999).

E Gianni Ratto argumenta:

Simplicidade é o lema ao qual devemos nos ater: uma adjetivação decorativa pode nos levar melancolicamente a orgasmos de prancheta, mas o projeto assim concebido revelara sua inconsistência dramática. Por quê? Porque uma cenografia somente é "bela" quando deixa de ser gratuitamente bonita, assimilada como deverá, ser pelo espetáculo [...]. (1999, p.24).

Neste trabalho tenho a possibilidade de realizá-lo numa visão integrada. Respondendo pela direção e pela cenografia ao mesmo tempo, tive a oportunidade de criar as marcações de cena e a cenografia de modo a se completarem. Gianni Ratto (*apud* Dias, 1999.) já havia afirmado que "só assim pode-se ter certeza de não se estar criando um mero pano de fundo, ou um simples elemento decorativo, mas o cenário desejável" e também Gordon Craig fazia apologia desse método de trabalho, já que era um artista

com múltiplas capacidades.

Tive várias oportunidades de trabalhar como cenógrafo em produções dirigidas por outros encenadores e posso afirmar que para o cenógrafo é bastante prazeroso poder dirigir a cena e poder fazer de cada elemento uma parte do cenário. Porém, vejo muitos encenadores que dispensam a figura do cenógrafo e pretendem assumir eles mesmos a função sem nenhuma capacitação para isso. Mas faço minhas as palavras de Santa Rosa (1953, p.57) quando afirma a existência do talento, mas assevera: "O que não devemos, porém, é subestimar a técnica, que oferece os meios de exteriorizar com força e exatidão toda riqueza de suas almas e de sua inteligência".

## **Bonecos**

É próprio de Brecht interromper a narrativa para fazer críticas aos acontecimentos e aos personagens apresentados. Para isso, freqüentemente, ele usa projeção de documentos, textos explicativos em telas etc. Confirmando, completando ou desdizendo as falas das personagens, com o objetivo de impedir o desenvolvimento linear da narrativa, criando uma sensação de estranhamento no espectador.

Os bonecos são usados em *in DEPENDÊNCIA* ou *out* com o mesmo intuito destes procedimentos brechtianos. "São pequenas ilhas que criam redemoinhos de reflexão" (ROSENFELD, 2004, P.158). Procura-se despertar a razão no espectador, aguçando-lhe a curiosidade, instigando-lhe a colocar em debate aquilo que ele poderia acreditar ser evidente. Como avalia Odette Aslan (2005, p. 162): "Mostra-se-lhe o surpreendente, o insólito, o 'revoltante' nos fatos que lhe são impostos em sua própria vida e que ele acabou julgando intransponíveis".

Objetos antropomórficos são utilizados aqui como os elementos da

imensa variedade de técnicas e recursos que Brecht elaborou para produzir o efeito de alienação, afastamento ou "desfamiliarização" que, segundo Rosenfeld (2005, p.152-153) "é aquele estado de admiração e estranhamento que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento". É um detalhe aparentemente insignificante, mas, por sua desconexão com fluxo esperado da narrativa, nos chama a atenção e provoca a ação racional na tentativa de entendimento de seus propósitos.

O Grupo Atrás do Grito de Teatro sempre trilhou os caminhos do teatro brechtiano e foi nessa perspectiva que fez uso de objetos antropomórficos em várias situações. Por exemplo, no espetáculo *Poema crivado de bala*, era apresentado um poema chamado *A balada do soldado morto* e, na encenação, as figuras emblemáticas de setores da sociedade interessados na miséria da guerra, eram representadas por bonecos, manipulados como estandartes. A idéia, segundo Newton de Souza (informação verbal)<sup>15</sup>, era a fantasmagoria, inspirada no expressionismo, simbolizando por meio do grotesco a deformação e dubiedade da classe dominante.

A narrativa de *in DEPENDÊNCIA ou out* não é linear e nem causal, mas possui um certo encadeamento lógico. Os bonecos interrompem as cenas e fazem seus comentários. Eles representam personagens reais, reconhecidos por todos e agem como se fossem eles que manipulassem os atores que representam estátuas. Quem manipula quem? É esta indagação que se pretende estimular com este expediente.

Nessa tentativa, passamos por diversos modelos de bonecos, com diversas maneiras de manipulação. No uso de bonecos em cena, não se segue receita pronta. Os planos iniciais têm que ser experimentados, analisados, modificados, adaptados e substituídos, se necessário.

---

<sup>15</sup> Depoimento em 30/04/2006 de Newton de Souza, ex-diretor e fundador do Grupo Atrás do Grito de Teatro.

Ao todo, foram sete bonecos confeccionados, para representarem dois personagens. Com a influência do mamulengo, os primeiros eram bonecos de vara, ou seja, ficavam presos na ponta de um bastão, manipulados de dentro do praticável do cenário, com gatilhos que movimentavam suas bocas (foto 14). Mediam aproximadamente trinta centímetros de corpo inteiro e apareciam sobre a biga romana, com o manipulador escondido dentro do praticável. Suas cabeças foram feitas de papel e cola, pintadas com cores realistas. Seus corpos eram de espuma e usavam roupas de cores fortes, brilhantes e chamativas para contrastar com as estátuas monocromáticas.

Não se obteve o resultado esperado. Os bonecos eram muito pequenos para ficar sobre o cenário, situado no fundo do palco e a distância impedia um relacionamento mais direto com a platéia.

Na tentativa de solucionar estes problemas, foram confeccionados dois bonecos de luva (foto 15). Esta técnica permite maior destreza na manipulação, com movimentos mais amplos, apesar de não se poderem mexer as bocas e os bonecos só aparecerem da cintura para cima.

Neste momento, a cenografia já havia sido alterada, em proveito da simplicidade, e já não havia mais a biga romana para servir de empanada; então, os bonecos eram manipulados atrás de uma das estátuas.

Mesmo assim, os problemas continuaram muito parecidos com os anteriores e, então, se decidiu mantê-los nas cenas inicial e final e utilizar outro tipo de boneco nas intermediárias. Um quinto boneco, outro Dom Pedro I, foi então concebido (foto 16), desta vez com aproximadamente um metro de altura, com os membros de madeira, articulações em todo corpo para ser animado em manipulação direta, caminhando pelo palco com o manipulador à vista para se aproximar do público e criar um novo estranhamento.



**foto 14 - Bonecos de vara.**

**Primeiros bonecos Confeccionados para in DEPENDÊNCIA ou out.**



**foto 15 - Bonecos de luva.**

**Segunda experimentação para in DEPENDÊNCIA ou out.**

Há uma grande dificuldade em se fazer este tipo de manipulação que, apesar de ter o manipulador visível para o público, é mais realista, pois, imita a movimentação humana com maior requinte. Comumente os bonecos de manipulação direta são apresentados em cima de praticáveis e manipulados por duas ou mais pessoas. Como se desejava que o boneco caminhasse pelo palco, foi feita uma experiência com apenas um manipulador e alguns acessórios que permitiam que as pernas do boneco fossem movimentadas com os pés do manipulador.

Este expediente interferiu no ritmo do espetáculo, pois era difícil realizar as entradas e saídas de cena sem que causasse uma ruptura de tempo, não desejada, no espetáculo. Ainda, havia muita dificuldade para se fazer uma iluminação que clareasse o boneco sem descortinar completamente o manipulador, a cena ficava descaracterizada, parecia que a intenção era esconder o manipulador, sem, contudo, atingir o intento.

Os bonecos de vara, os primeiros, iam ao encontro do desejo de fazer cenas não realistas, mas esbarraram nas dificuldades do palco italiano com o público distante; os de luva, com a "mão molenga", eram melhores ainda na acepção de um teatro popular, mas tropeçavam no mesmo problema. O boneco de manipulação direta não se enquadrou na concepção geral do espetáculo. Então, finalmente, chegou-se a um modelo que poderia quebrar o realismo e manter uma relação mais próxima com a platéia, e, ainda, ampliar suas possibilidades, sem fugir da perspectiva inicial.

Fez-se, então, a opção pelo Marote (foto 17), que é o boneco de espuma sintética, manipulado como o de luva, porém, maior e mais expressivo por causa da boca grande e com movimentos abundantes. Este tipo é comumente usado em programas de televisão, entretanto, com o animador encoberto, invisível ao público. Neste trabalho, faz-se o oposto: o manipulador se mostra indiscriminadamente, e se mantém todo o tempo entre o público, vestido com roupas pretas, somente para não chamar mais a atenção que os bonecos.



**foto 16 - Cena com boneco de manipulação direta.**



**foto 17 - Marotes.**

**Bonecos de espuma, criados para manipulação a vista do público.**

## Adereços

O corpo do ator o personaliza. Por meio dele supomos sua etnia, sua idade, seu sexo. É o elemento que exterioriza a identidade; então, no contexto desta investigação, ele tem que ser “mascarado” para cumprir outras necessidades.

Edward Gordon Craig criou muita contrariedade ao afirmar que o ator deveria ser substituído por uma super marionete, mas posteriormente ele amenizou suas conjecturas dando méritos ao mascaramento como forma de suplantar as deficiências do ator. Marvin Carlson relata:

Em escritos posteriores, Craig afirma que esse ideal não deve ser uma marionete literal; um ator humano, se for despojado do accidental, poderia cumprir esse papel. Henry Irving indicara o caminho passando da tradicional ‘expressão da face humana, espasmódica e ridícula’, para a máscara, que será o instrumento do futuro. Só a máscara, assevera Craig em ‘The artists of the theatre of the future’ (1911), pode efetivamente representar ‘as emoções da alma’, os estados de espírito essenciais da humanidade. (CARLSON, 1997, p.297)

Ainda que não se possa concordar completamente com os pensamentos de Craig, e se acredite na evidente importância do ator para o teatro, a máscara é verdadeiramente um bom artifício para evitar a atração excessiva de foco em cena. Houdart especifica graus de mascaramento:

No mínimo, o primeiro grau será o rosto maquilado, para absorver bem a luz, para evitar os brilhos nefastos à boa percepção; e, às vezes, maquilagem mais complexa, que leva o rosto para uma criação arquetípica — *clown*, macaco da Ópera de Pequim etc. Desde esse primeiro grau pode-se falar não mais de rosto, mas de figura, e não mais de pessoa, mas de personagem. Atinge-se uma forma universal que ultrapassa o ator que a serve, que vai além do seu rosto. O segundo grau é a máscara, que congela totalmente a característica da personagem, que está colada no rosto do ator, que existe por causa da vida que o ator lhe confere, mas que sobreviverá a ele, passando para o rosto de outro ator. O terceiro grau é a

marionete: desta vez não é unicamente o rosto que é transformado em figura, mas o corpo inteiro, e a preocupação com a representação não é a cópia do ser humano, mas a criação total de uma personagem. (HOUDART, 2000).

No primeiro momento, pensou-se na possibilidade de os atores estarem nus, com os corpos pintados, para parecerem estátuas, e de acordo com as necessidades iriam se completando com adereços que indicassem a personagem ou a ação que realizaria em cena.

No decorrer dos primeiros exercícios de cena, percebeu-se que a pintura corporal não resistiria aos atritos, entre corpos e adereços, provocados pelas cenas. Decidiu-se então pela utilização de macacões colados ao corpo na cor desejada, mantendo-se a idéia da pintura somente para o rosto, mãos e pés.

Procurava-se com isso encontrar uma neutralidade relativa, em que os atores não se destacassem do todo. Cada ator representaria a mesma estátua básica: qualquer estátua poderia fazer qualquer personagem.

Uma das principais características que individualizam uma pessoa é a cabeleira, então, ainda no objetivo de tornar todos atores estética e relativamente iguais em cena, criamos perucas de látex, simulando as reentrâncias das madeixas esculpidas.

Precisávamos que roupas e adereços, sobrepostos à estátua básica, parecessem com o metal do monumento, então fizemos adereços semi-rígidos confeccionados em e.v.a., espécie de borracha sintética. Foram produzidos 10 cocares, 02 saias, 10 perucas, 06 peitos, 03 pênis, 01 arco de flecha, 02 facões com cinto e bainha, 01 facão gigante, 07 chapéus de diferentes modelos, 04 pares de botas, 01 batina, 01 cajado simples e 01 com uma máscara, 06 cocares, 01 lança, 02 espingardas, 02 coletes com armas em relevo e 01 simples, 01 calça de tiras, 01 gola, 01 jogo de latas, 01 tanga em forma de flor, 01 alicate de dentista com dente, 01 pergaminho, 01 cinto de soldado, 01 ombreira, 01 cinto com espada, 01 leque, 03

trouxas. Cerca de 74 itens, afora uma caixa de madeira e a representação de 02 cavalos e 02 mulas do cenário, em espuma revestida com látex.

## **Iluminação**

A iluminação mostrou-se o maior problema desta visualidade. A tentativa de se representar às esculturas do monumento nas cores realistas fez com que o espetáculo se tornasse quase que completamente monocromático; assim, para que os volumes fossem percebidos seria necessária uma iluminação muito clara. Entretanto, as cores da maquiagem, das vestimentas e dos adereços não são absolutamente idênticas, e, com uma iluminação tão incisiva, a visualidade poderia ser comprometida. Ainda, para a melhor caracterização do monumento, procurou-se usar uma iluminação que aparentasse com a da iluminação pública, que não é branca.

Deste modo, deparamo-nos com um dilema: preservar a visualidade verossímil do monumento ou melhorar a visualização das formas e volumes do espetáculo.

No teatro popular, o público precisa ver tudo. Ele é como se fosse um deus, onisciente. Tem que compreender tudo. Por isso, em comédias, comumente a iluminação é clara e nessa peça tornou-se escura para tais parâmetros. Somando a isto a concordância com estas afirmações de Rudolf Arnheim, a iluminação do espetáculo terá de ser revista:

Se quiséssemos começar com as primeiras causas da percepção visual, um exame da luz devia ter precedido todos os outros porque sem luz os olhos não podem observar nem forma, nem cor, nem espaço ou movimento. Mas a luz é mais do que apenas a causa física do que vemos. Mesmo psicologicamente ela continua sendo uma das experiências humanas mais fundamentais e poderosas, uma aparição compreensivelmente venerada, celebrada e solicitada nas cerimônias religiosas. (ARNHEIM, 2005, p.293).

### **Capítulo terceiro: Dramaturgia**

Tinha-se a idéia principal do espetáculo, a imagem do monumento, mas, o que essas estátuas teriam a dizer? A princípio pensava-se em duas alternativas: falariam das coisas que viram durante sua estada no alto dos patamares, ou contariam a História do Brasil que levaria à construção do Monumento.

No dia 11 de abril de 2005, tivemos nossa primeira reunião acerca do projeto de encenação. Este encontro se deu no próprio Parque da Independência, em frente ao monumento, para que pudéssemos dali mesmo iniciar a investigação que levaria ao espetáculo. Estabelecemos a primeira etapa: procuraríamos informações bibliográficas tanto acerca da época em que foi construído o monumento quanto dos documentos que com ele se relacionassem. Também da época que culminou com a Proclamação da Independência, para que de posse dessas informações, pudéssemos decidir qual caminho percorrer.

O Monumento à Independência (fotos 18 e 19) foi erguido às margens do Riacho Ipiranga, afluente do Rio Tamanduateí, local onde D. Pedro I deu o Grito da Independência, em 7 de setembro de 1822.

Em 1912, o Presidente do Estado, Conselheiro Francisco de Paula Rodrigues Alves, com o objetivo de perpetuar a Proclamação da Independência Nacional, autorizou a construção do monumento no Bairro do Ipiranga. Em 1917, foi aberta a concorrência, para escolha de um projeto em 1920. Posteriormente, os restos mortais de Dom Pedro I (falecido em Portugal) e de sua esposa D. Leopoldina (falecida no Rio de Janeiro) foram depositados em uma capela instalada no interior do monumento.



**foto 18 - Monumento à Independência.**

Foto de Jorge Peloso.



**foto 19 - Monumento à Independência: detalhe.**

Foto de Jorge Peloso.

O Monumento à Independência foi inaugurado, ainda que inacabado, em sete de setembro de 1922, para a comemoração do primeiro centenário da Proclamação da Independência do Brasil. Descobrimos várias informações do que acontecia naquele ano, por exemplo: a morte do Papa Bento XV e a eleição de Pio XI, a criação da URSS - União das Repúblicas Socialistas Soviéticas - a descoberta da vitamina "E", a criação do Imposto de Renda no Brasil, a inauguração do bar e restaurante *Ponto Chic*, onde, em 1939, seria inventado o famoso sanduíche "Bauru", a Semana da Arte Moderna, a estréia no circo do palhaço Arrelia, a publicação de *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, a inauguração da transmissão radiofônica no Brasil, pelo Presidente Epitácio Pessoa e a posse do Presidente Artur Bernardes. Mas nada nos chamou tanto a atenção quanto a publicação de um artigo assinado por Monteiro Lobato, intitulado *O "Grillo" Ximenez*.

### **A crítica ao monumento**

Lobato começa o artigo, de aproximadamente quatro laudas, dizendo de uma estada no Guarujá, quando, ao ver um sujeito que chamava a atenção pela sua aparência exótica, "com esse ar petulante dos quem chegam à colônia, vêm e vencem", estranhou a confiança de um amigo mencionando que aquele seria o tal que faria o monumento da independência. Seu estranhamento devia-se ao fato de que ainda não havia se encerrado o concurso e já se sabia quem seria o vencedor. Lobato relata a resposta de seu amigo ao seu questionamento acerca disto:

- Ingenuo! Não conheces ainda S. Paulo? Julgas, acaso, que um certamen artistico possa ser regido por um critério moral diferente do que rege os casos políticos e os concursos para empregos públicos? Concorra quem concorrer, Miguel Angelo, Rodin ou Jevach, resucitados, o vencedor ha de ser este Ximenes. Elle `cordou cedo', já teceu ou páus, já organizou a victoria. Outros serão eleitos, o `reconhecido' será elle. Verás. (LOBATO *apud* BARRO;BACELLI, 1979, p.44).

Em determinado momento, segundo Lobato, abriu-se uma exposição pública das maquetes que concorriam. Muitas desagradavam o público, mas pelo menos uma era considerada muito adequada. Tanto o povo como os artistas de São Paulo cobriram o projeto de louvores e já a consideravam como vencedora, quando o governo nomeou uma comissão julgadora. Esperava-se que os encarregados da seleção fossem arquitetos, artistas, pessoas com notório conhecimento, mas não foi assim: os escolhidos para esta função foram vereadores, empreiteiros, funcionários públicos, indivíduos sem nenhuma competência artística para o julgamento. Lobato diz que realmente não estavam ali para julgar nada, e sim para referendar o que já havia sido decidido pelos corredores em negociatas.

Deste modo, tivemos os indícios de que o monumento realmente teria muito a dizer, já que homenageava um momento histórico pouco entendido e realizado sem nenhuma participação do povo brasileiro. Tal Monumento, não fugiria à regra, é fruto da "índole duvidosa de nossos administradores públicos". Em seguida, o célebre escritor questiona a validade artística do monumento e afirma que como arte não vale muito:

E um presepe de gesso, vazio de idéa, frio, inexpressivo. Não diz nada. Limita-se a explorar o bonito, esse grande inimigo do bello. Além disso, está inçado de elementos incongruos, que o maior sophista de arte não consegue justificar. [...]  
No grupo central há um carro de triumpho tirado por dois cavallicoques e guiado por uma mulher grega. Em redor della, a pé, caminham figuras gregas ou romanas. Na rabada do trolly, índio...Pery, visivelmente, o Pery dos mambenbes lyricos que escorcham o Carlos Gomes pelo interior. Esse grupo não diz nada e significa o que quizer. Em ultima analyse, só significa uma coisa: a pobreza mental do artista. [...].(LOBATO *apud* BARRO;BACELLI, 1979, p.45-46).

A mulher grega que guia os cavalos, de acordo com Lobato, na verdade é Marianne, um dos símbolos da Revolução Francesa, mas isso não invalida as críticas do autor, pois até mesmo o índio que, segundo ele se parece com um personagem mambembe da época, para nós parece mais

com um índio de filmes de *bang-bang*, uma visível ignorância, advinda de um artista estrangeiro, pouco empenhado em seu trabalho. Estes erros se explicam pelos noticiários da época que diziam ser este o projeto encomendado pelo Czar Nicolau II, mas não foi construído devido à Revolução Russa de 1917. O autor adaptou alguns detalhes e tratou de reaproveitar o projeto.

Entre muitas outras críticas, Lobato ainda chama a atenção para o equívoco arquitetônico que não dá nenhum destaque com seus planos iguais. A massa visual formada por essa arquitetura é o que faz com que pessoas que passam pelo monumento, todos os dias, por anos às vezes, não saibam descrevê-lo e ouviu-se, em diversas ocasiões durante a pesquisa, que no alto do monumento encontrava-se Dom Pedro I montado em seu cavalo e erguendo a espada. Essa imagem encontra-se no local, não no alto como imaginam, mas sim em relevo na frisa, em uma cópia evidente do quadro de Pedro Américo.

Monteiro Lobato termina o artigo dizendo que o monumento é muito eloqüente do ponto de vista moral, pois o que comemora não é a Independência do Brasil e sim o nosso “crepúsculo moral”.

Este artigo veio completamente ao encontro de nossas expectativas, falando do monumento como um ser magníloquo. Então, foi nessa direção que resolvemos voltar a elaboração dramática, para obtermos as palavras que colocaríamos na boca das estátuas. Já sabíamos que a moral na nossa história teria de ser o assunto.

## **História do Brasil**

Em reuniões listamos os tópicos que poderiam ser apresentados no espetáculo: índios, invasão do Brasil pelos portugueses, catequização dos índios pelos Jesuítas, capitânicas hereditárias, escravidão, bandeirantes,

minérios, vices-governadores, Inconfidência Mineira, Balaiada, Revolução Farroupilha, Sabinada, Cabanagem, Duque de Caxias, Visconde de Mauá, chegada da família real, Dia do Fico e Proclamação da Independência.

Encontrou-se o texto de um espetáculo que tratava de fatos históricos, mostrando algumas cenas tematicamente parecidas com as que pretendíamos criar para o nosso espetáculo, e muitas outras que faziam parte da história mais específica de São Paulo, como a colonização italiana e os imigrantes de modo geral, posteriores à independência. Trata-se da peça *Deixa qu'eu empurro*<sup>16</sup>, de Perito Monteiro, encenada em 1995, com direção de Neyde Veneziano. Utilizamos algumas passagens como base para nossas improvisações e criação de cenas.

Estabeleceu-se para o início do espetáculo a aparição de dois personagens, que definimos como indispensáveis para uma apreensão da crítica que nos propúnhamos: Dom Pedro I e Monteiro Lobato, representados por bonecos, objetos antropomórficos representando seres vivos para que fossem inversamente relacionados às estátuas que seriam representados por atores.

Minha primeira inspiração para criação destas figuras foram os mamulengos. O boneco é um instrumento eficaz de comicidade, principalmente, utilizado com as características do teatro popular. No Brasil, o mamulengo é a forma de teatro que mais se aproxima disto, e é unânime, entre os conhecedores do assunto, a afirmação de ser este um espetáculo essencialmente do riso como diversão, mas também como crítica aos subterfúgios de dominação de classes. Tal forma de encenação também serviu de exemplo à representação dos atores em algumas cenas, mas acerca disso falarei oportunamente.

Em anexo, deixo um breve resumo acerca dos procedimentos dos mamulengueiros tradicionais, mas aqui importa destacar que o mamulengo transita essencialmente pela improvisação, como ocorre em todo teatro

---

<sup>16</sup> Texto dramatúrgico em anexo.

popular, partindo de textos e muito mais de idéias pré-concebidas, para daí desenvolver a cena de acordo com possibilidades que o público oferece. Esta forma de teatro de bonecos também se serve de pressupostos épicos como a narrativa. Em todas as brincadeiras de mamulengo, são comuns as presenças de bonecos que assumem a função de narrador e “costuram” todas as cenas apresentadas para dar estrutura ao texto.

Em *in DEPENDÊNCIA ou out*, Dom Pedro I e Monteiro Lobato são bonecos que agem como narradores. Não fazem uma simples exposição verbal de um fato, narram epicamente, desvencilhando-se do jogo ficcional e criando um outro jogo para comentar a história sob o ponto de vista do grupo. Os bonecos são manipulados entre as pessoas da platéia, na intenção de se romper completamente com o realismo de cena, desmascarando os artifícios de manipulação e possibilitando ainda o uso do improviso.

Como citado, o espetáculo se inicia com os atores imóveis, representando estátuas do monumento e, ainda, sem que eles se mexam, os bonecos aparecem em meio ao público, fazendo uma saudação de boas vindas e apresentando nossa crítica. As personagens concordam em experimentar novas formas para o monumento, como se eles agora fossem manipular os atores/estátuas para a visualização de possíveis cenas que pudessem compor um novo monumento.

O texto, em todo o espetáculo, é sintético, para enfatizar a opção pela imagética e é “fechado”, para que não haja perda nas marcações mecanizadas dos atores. A exceção está somente no texto dos bonecos, aberto aos improvisos; estes simbolizam o que há de mais natural, em uma inversão proposital, já que são os atores que representam seres marionetizados, em uma metáfora da manipulação do povo.

As cenas posteriores mostram fragmentos da História do Brasil, sem nenhuma preocupação de retratá-los realisticamente. As figuras são mostradas enquanto há possibilidade de serem reconhecidas como personagens históricos, mas, principalmente, como símbolos exacerbados,

paródicos, da degradação a que o povo brasileiro é submetido.

Deste modo, o que se mostra em cena é uma brincadeira em que cada estátua, em determinado momento, representa uma personagem. João Ramalho (1493 ? - 1580) é confrontado com Padre Anchieta (1534 - 1597), com Bartira, com Tibiriçá que se relaciona com Borba Gato (1628 ? - 1718) que, por sua vez, se relaciona com Raposo Tavares (1598-1658) e Dom Rodrigo de Castelo Branco (? - 1682). Tiradentes (1746-1792) retira os dentes de Borba Gato. Os índios fazem cultos (em moldes evangélicos) a Tupã. Dom Pedro I, ao parar para urinar nas margens do Riacho Ipiranga, proclama a independência com o mero intuito de copular com a Marquesa de Santos, sem obrigações.

Não foi possível colocar em cena todos os fatos históricos que listamos a princípio, em proveito de um texto sintético, e também, na perspectiva de uma não linearidade, misturamos os fatos, os personagens, as motivações. O caráter cômico do espetáculo é enfatizado, ridiculariza as situações e faz lembrar o quanto já é burlesco o que é ensinado nos livros didáticos de História do Brasil, nos primeiros anos de nosso estudo, e ficam em nossa lembrança como verdade absoluta. A seguir alguns exemplos retirados de um livro didático de Estudos Sociais:

Todos pensavam que o Brasil era uma ilha. Assim, depois de algum tempo, o rei de Portugal achou que seria bom enviar para aqui algumas pessoas para tomarem conta da terra. Era preciso tomar posse do Brasil antes que outro país se interessasse e viesse primeiro. Então, muitos navegantes vieram para cá. Descobriram que o Brasil não era uma ilha. Viram que o Brasil era muito grande. [...]

Quando alguns paulistas resolviam caçar índios, eles formavam um grupo. Desse grupo faziam parte outras pessoas que quisessem ir e alguns índios amigos dos portugueses. Uma multidão de pessoas penetrava no interior da floresta. Aprisionavam, às vezes, tribos inteiras.[...] Os exploradores que entravam nas florestas foram chamados de bandeirantes. [...] Anchieta veio para nossa terra para ser professor e catequizador. Num instante aprendeu a língua dos índios. Então

ele fazia poesias, compunha hinos e cantos religiosos na própria língua dos índios. Assim era mais fácil ensinar religião para eles. [...]

João Ramalho foi um português que deve ter chegado ao Brasil entre 1500 e 1510. Parece que o navio em que ele estava naufragou. Ele se salvou e conseguiu viver com os índios.[...] João Ramalho ajudou muito os portugueses na colonização [...]. Os índios respeitavam João Ramalho. Por isso as coisas que ele pedia eram atendidas. [...]

D. Pedro, que também gostava do Brasil, achava que nosso país devia se desenvolver.[...] No dia 7 de setembro, quando D. Pedro voltava de Santos, um mensageiro trouxe para ele notícias de Portugal. Até aquela data D. Pedro governava o Brasil em nome de Portugal. Quando ele recebeu a mensagem ficou muito aborrecido. Achou que tinha chegado a hora da libertação do Brasil. [...] Reunindo os homens e os soldados que o acompanhavam, D. Pedro desembainhou a espada e fez a célebre proclamação: "Independência ou morte!" (PENTEADO; ISSLER, 1977, p. 8-25).

Os bonecos invadem a cena para encerrar com qualquer apreensão realista que possa restar. Parte do que é dito por eles é improvisado, mas a outra parte é poética; são intersecções escritas por Marcelo Pinotti Maluf, em que se faz o uso de analogias para criticar devidamente a cena mostrada, sem excessiva desvelação, dando oportunidade ao público para formular suas próprias conclusões.

Estas abordagens que o texto dá ao assunto transformam a peça em metateatro, pois, a realidade representada aparece claramente teatralizada e é a metáfora da vida como teatro, além de desvelar a manipulação dos bonecos e simular a manipulação dos atores, como se estes fossem bonecos. A metalinguagem é um recurso comum em muitas peças de animação e Felisberto Costa enfatiza e esclarece o expediente:

A estrutura dramática, ao propor desvelar a qualidade mágica da animação, torna-se um recurso metalingüístico, na medida em que usa o código para falar do próprio código. Assim, uma peça teatral que revela o seu ato de ser é uma peça metalingüística, ou seja, expõe o seu processo constitutivo.[...] A metalinguagem promove a reflexão sobre o ato teatral e o

amplia para o espaço extrapalco. Como já observado, a arte da animação funda-se na ilusão de vida, e a metalinguagem, ao evidenciar a ilusão, aproxima-se da sua poética. (COSTA, 2000, p.204-206).

## As músicas

No início desta pesquisa, em 2005, se manteve o espetáculo *Amar*, montado pelo grupo no ano anterior. Entraram novos integrantes neste período, e muitos deles vieram justamente pela boa impressão que tiveram do grupo com este espetáculo. *Amar* foi concebido por quatro integrantes do grupo, com a colagem de pequenos textos, poesias e sobretudo músicas que tinham o amor como tema. A musicista Laura Imenes era uma das bolsistas do grupo e reuniu uma série de cantigas populares que falavam do tema, por diversas óticas, chegando a criar certa comicidade, quebrando a pieguice que poderia se apoderar do enredo, com músicas extremamente burlescas. Eis a letra de uma delas<sup>17</sup>:

Ô Zé, você foi ingrato, me levou pro mato, me desvirginou.  
Agora eu tô toda fudida, com as teta caída que você chupou. Ô  
Zé, vou cortá seu saco pra tapá o buraco que você me fez. Ô  
Zé, pra falar a verdade, eu tô com vontade de fazê outra vez!

Os novos atores foram incluídos e se divertiram muito fazendo o espetáculo. Então, se tinha o compromisso de manter o estilo musicado que agradava o próprio grupo.

Inicialmente não havia intenção de se relacionar esta pesquisa ao teatro de revista, entretanto, é inegável que isto se deu em certos parâmetros. A afinidade de *in DEPENDÊNCIA ou out* com o teatro popular promoveu este encontro e foram estabelecidos distintivos muito próximos. Elementos que confirmam esta aproximação são expostos por Neyde Veneziano:

---

<sup>17</sup> Cantiga popular de autor desconhecido.

Ao decorrer do tempo, vai se tornando cada vez mais difícil separar o popular do elevado ou descobrir as relações entre um e outro. [...] Mas pode-se, ao menos basicamente, atribuir ao que se considera *teatro popular* algumas de suas características mais inerentes: a tipificação, o não aprofundamento dos temas, a mistura de gêneros e o desinteresse pelo enredo contínuo. (VENEZIANO, 1991, p.20)

E, continua:

Teatro precisa de ação. De ação dramática. Ainda que esta ação não seja física. Seja interna ou dialogada. A ação revisteira, no entanto, difere desta concepção aristotélica da ação dramática. Enquanto esta é desencadeada pelos conflitos internos e externos dos personagens e recheada de emoções até subjetivas, aquela costuma ser impulsionada pelo movimento (físico) e mostra, ao narrar e comentar os fatos, um semblante próximo do épico-brechtiano. (VENEZIANO, 1991, p.91)

Enredo descontínuo, *colcha de retalhos*, variedades são características do teatro popular. Mas não se pode acusá-lo de falta de coerência. Tudo parece muito lógico se examinado ao longo da história. (VENEZIANO, 1991, p.117).

O texto *Deixa qu'eu empurro*, completamente estruturado como teatro de revista, já propunha várias canções. Aproveitamos parcialmente algumas, musicamos trechos e criamos outras.

As músicas foram utilizadas enfatizando a interrupção da ação dramática, narrando fatos, assumindo a teatralidade e rompendo qualquer resquício de ilusão, portanto, de forma épica, como elucida Felisberto Costa:

Ao tratar das principais modificações que ocorrem na passagem do teatro dramático para o épico, Brecht<sup>18</sup> analisa a função da música na ópera tradicional, compreendida enquanto letra e melodia. Naquela, a música impõe o texto, apresenta-o, intensifica-o, ilustra-o ou pinta a situação psicológica. Na forma épica, a música facilita a sua compreensão, interpreta-o, pressupõe ou assume uma posição e pode também revelar um comportamento. (COSTA, 200, p.42).

Na primeira cena em que é inserida uma canção, o Padre Anchieta (P.A.) está batizando o Cacique Tibiriçá (C.T.), aparentemente contente com sua nova situação, porém, há uma disputa em forma musical que desvenda a real situação:

P.A. - Enfim, nós conseguimos converter Tibiriçá.  
 C.T. - E só uma experiência, vamo vê no que vai dá.  
 P.A. - Conosco estarás sempre protegido!  
 C.T. - Se chega Bandeirante, povo índio tá perdido.  
 P.A. - Não temas, meu irmão, pois a fé te salvará.  
 C.T. - Mas índio tá aflito, tem que vê pra acreditá!  
 P.A. - Se índio quer apito, será logo atendido.  
 C.T. - Se chega Bandeirante, índio tá mesmo é fudido!

Em outra cena, após matar um emissário do rei, o bandeirante Borba Gato foge, ao voltar, narra suas desventuras em ritmo de fado:

Vaguei por terras brasileiras,  
 Fui um fugitivo lendário.  
 Mas só agora tenho a certeza,  
 Que eu só fiz papel de otário.  
 Passei muita sede e fome,  
 Me escondi num burquinho.

Usei até um codinome  
 E maculei o meu corpinho.  
 Fizeram tocaias, me perseguiram  
 De segunda a segunda.  
 No auge do meu desespero,  
 Me deram até tiro na bunda.

Por minha sorte acordei ligeiro  
 E fiz um acordo legal.  
 Eles só queriam o dinheiro,  
 E o mapa do ouro a Portugal.

Agora que estou livre,  
 Dói-me aqui e dói-me ali,  
 Acho que estou...  
 Com dor de dentinho.

Posteriormente, os índios, que tomam conta da cena se apresentam

convertidos às religiões “civilizadas” e, numa crítica mordaz à religiosidade falsa que faz uso da mídia para se promover, são mostrados em um culto ao deus Tupã, cantando louvores em forma de *funk*:

Coro – Vem, vem, vem prá Tupã, vem!  
 Índira - Garante o teu dia de amanhã!  
 Pôtira - Tupã te mostra o caminho.  
 Catira - E não lhe cobra um tostão.  
 Índira - Com ele não estás sozinho.  
 Pôtira - E nunca fica na mão.  
 Caraiba - Tupã dá bênção?  
 Coro – Dá, dá, dá.  
 Caraiba - Prosperidade?  
 Coro – Dá, dá, dá.  
 Catira - Não tema o raio ou trovão.  
 Índira - Tempestade ou tufão.  
 Pôtira - Tupã é o dono da verdade.  
 Caraiba - Tupã é jóia?  
 Coro – Sim! Sim! Sim!  
 Caraiba - Tupã é bacaninha?  
 Coro – Sim! Sim! Sim!  
 Catira - Vem depressa, meu irmão.  
 Índira - Abre logo o coração.  
 Pôtira - Levanta e sai do chão!  
 Todos – Vem, vem, vem pra Tupã...vem!

Então, finalmente, para encerrar o espetáculo, como não poderia deixar de ser, os bonecos narradores cantam uma paródia ao próprio Hino da Independência do Brasil. Está paródia compreendia o hino todo, mas percebeu-se que o efeito cômico, e mesmo crítico, perdia-se por causa do tamanho e da lentidão da música, então se “enxugou” a letra até chegar apenas a dois versos que contêm a síntese do que se queria dizer. A paródia completa é a abaixo. As estrofes que foram mantidas são as duas primeiras, invertidas e seguidas do estribilho:

Não quero ver o que eu estou vendo  
 Parece que o esgoto entupiu.  
 Não tem santo, nem tem glória,  
 Na História do Brasil.  
 Não tem santo, nem tem glória,

Não tem santo, nem tem glória,  
Na História do Brasil.

Estrilho: Sacanagem no Congresso.  
E a impunidade no Brasil.  
Vou mandar levar vantagem  
Lá na puta que pariu.  
Vou mandar levar vantagem  
Lá na puta que pariu.

Eu seria, no meu monumento,  
A imagem do imperador viril.  
Muitos peitos, muitas bundas  
Pondo em pé o meu piu-piu.  
Muitos peitos, muitas bundas  
Muitos peitos, muitas bundas  
Pondo em pé o meu piu-piu.

(Estrilho)

Entre vilões e assassinos,  
Bom pastor nenhum se viu.  
Se fuderam os patriotas.  
Com Dom Pedro, o mulherio.  
Se fuderam os patriotas.  
Se fuderam os patriotas.  
Com Dom Pedro, o mulherio.

(Estrilho)

Graças a mim, ó estrangeiros!  
A independência lhes serviu.  
Hoje não é sete de setembro,  
É primeiro de abril!  
Hoje não é sete de setembro,  
Não é sete de setembro,  
É primeiro de abril.

(Estrilho)

Em nenhum momento, houve a intenção de se acalantar ou deslumbrar o espectador com belas performances musicais; ao contrário, uma certa carga irônica foi almejada, com caricaturas e paródias. A intenção

foi sempre a ruptura e não a ênfase, com certo conflito, criado com as falas, com críticas, e com dúvidas inquietantes acerca das “verdades” oficiais e heróicas dos fatos históricos.

## Capítulo quarto: Encenação

A proposta deste trabalho passa essencialmente pela marionetização do ator e humanização do objeto, prática que despertou o interesse, nos últimos anos do século XIX e nos primeiros do século XX, em dramaturgos e encenadores bem conceituados, e largamente estudados por Valmor Beltrame:

Em torno dessa polêmica estão artistas que negam o teatro burguês, a estética do romantismo, do melodrama e do realismo, enquanto correntes artísticas defendem o simbolismo como arte. Tal interesse aparece de forma visível em duas direções: a marionete como referência para o comportamento do ator em cena e pelo teatro de marionetes como gênero artístico ou, de outra maneira, o fascínio pela marionetização do trabalho do ator e experimentações em torno da humanização de objetos. (BELTRAME, 2003).

Pode-se entender que na raiz dessa discussão está a negação do espontaneísmo, com a defesa dos plenos poderes do diretor, tendo controle absoluto sobre o trabalho do ator. Não é o que se procurou neste trabalho e apesar de ser verdade que tais teatrólogos do passado mostravam a necessidade de afirmar a função do diretor como maior responsável pela criação do espetáculo teatral, a preocupação com este tema pode seguir caminhos diferentes na atualidade, como sustenta Gláucia Grigolo:

Ficou claro que tanto no cinema quanto na literatura ou no teatro a busca por um ser que possa estar destituído das imperfeições do Humano é muito comum, especialmente quando o teatro reivindica uma postura do "ser ator" que seja completamente distinta das definições tradicionais do Ocidente, ou ainda das práticas aristotélicas e naturalistas. [...] O ator pode ser ator-marionete, ou ator-função, ou ator-objeto, quando está plenamente inserido no contexto do espetáculo, numa estética que não se aproxima da naturalista, num conjunto em que todos os elementos têm igual valor, em que o discurso do espetáculo é superior ao discurso individual de cada

artista que está inserido nele.

[...] O ator-marionete não carrega artificialidade e sim organicidade em seu mais alto grau de precisão. A função do ator-marionete é a de animar a própria ficção. Pode até estar inconsciente de sua condição de marionetizado, ou ter a plena consciência dessa função, mas isso é indiferente no que diz respeito à condição de estar inteiramente a serviço do discurso da encenação.

[...] Portanto, o ator-marionete poderá ser identificado no teatro toda vez que houver uma sugestão de manipulação por parte do diretor, ou da encenação, ou de qualquer outro elemento presente no espetáculo. (GRIGOLO, 2006, p.111-114).

Craig, por exemplo, é conhecido pela apologia que faz ao mando ditatorial do encenador, mas não precisamos aceitar dele este pensamento para aproveitar outro que nos interessa. Odette Aslan (2005, 103), acerca do trabalho do ator, considera que “mais que uma técnica eficaz do ator, Craig sugeriu sobretudo a necessidade de uma ética: cumpre renunciar a ambição pessoal, ao sucesso passageiro”.

No filme biográfico do galã hollywoodiano Rock Hudson, uma cena, do início de sua carreira, o mostra pedindo ao seu agente para ser transformado em um “astro”. Obteve como resposta que isto seria feito com facilidade, ao contrário de que se seu desejo fosse ser um grande ator. É disso que Craig falava, do objetivo de se tornar um artista de teatro e não um ator celebre. Ele afirmava textualmente que se após cinco anos, nessa profissão, o ator tivesse sucesso, podia considerar-se perdido, pois é preciso dedicar a vida inteira à busca.

Independentemente da “ditadura”, ou não, do diretor, se pode aceitar as afirmações contidas em *Sobre o teatro de marionetes* (Kleist, 1998), que interpretar não depende de inspiração, dom e outras qualidades pessoais, como se pensa no senso comum, isto pode levar a certa afetação, um fingimento exacerbado que procura unicamente a comoção alheia.

Segundo Kleist, estas são algumas vantagens de um boneco em relação a um artista cênico:

— Que vantagem? Antes de mais, meu excelente amigo, uma vantagem negativa: de fato ele não seria jamais amaneirado. Porque a afectação surge, como sabe, no momento em que a alma (*vis motrix*) se encontra num ponto completamente diferente do centro de gravidade do movimento. E como o maquinista não dispõe, por intermédio do arame ou da linha, de outro ponto que este, os membros estão como devem ser, mortos, simples pêndulos, e submetem-se somente à lei do peso; uma propriedade maravilhosa, que procuramos em vão junto da maior parte dos nossos bailarinos. (KLEIST, 1998, p.4).

Kleist não explicita claramente, mas há o entendimento que a técnica apurada e o controle dos meios para a realização do trabalho não são conseguidos somente pela capacidade natural, por uma dádiva ou habilidade especial, mas, remetem à necessidade de uma prática que possibilite ao ator o domínio das técnicas e suprima o fingimento.

Infelizmente neste trabalho não se dispõe de tempo suficiente para uma capacitação minuciosa dos atores, mas, mesmo assim, é a partir desta premissa que se segue, sem contar com histriões, com elementos que tendam a se sobressair pelo talento individual. É na unidade e preparação possível do grupo que está o apoio fundamental do trabalho.

Beltrame aponta Alfred Jarry como precursor de um teatro abstrato no qual as máscaras substituem o retrato sociológico de uma pessoa pela figura tipificada, tendo como referência o boneco: “Um dos seus princípios essenciais é estimular a imaginação, a abstração e a síntese a partir de imagens impessoais” (BELTRAME, 2003, p.11). Jarry queria o personagem figurado e não encarnado, para isso ansiava destituir o ator dos traços que identificassem sua personalidade. O meio que julgava adequado para isso era a máscara ou o boneco.

É na mesma perspectiva apontada por Jarry, na busca de uma interpretação em que a pessoa do ator não seja confundida com a personagem, que em *in DEPENDÊNCIA ou out* se procura mascarar os atores, com maquiagem e figurinos monocromáticos, a princípio sem

diferenciação entre eles, com a transformação física pela qual deveriam reproduzir uma gesticulação própria das marionetes. A marionetização dos atores, conseguida ao esconder os seus corpos, faz sobressair os corpos das personagens, juntamente com a experiência de adaptação de uma voz específica.

Como em *Ubu Rei*, de Jarry, procurou-se criar os personagens, de *in DEPENDÊNCIA ou out*, deformados, marionetizados, com a comicidade calcada na caricatura e na estranheza. São grotescos no sentido de terem uma deformação significativa da forma disseminada na história oficial e aceita pelo povo.

Na impessoalidade encontra-se também certa relação com o trabalho de Edward Gordon Craig, apesar de seus métodos buscarem para si o pleno controle da cena, enquanto que em *in DEPENDÊNCIA ou out*, a função do diretor é principalmente a organização do material de cena experimentado pelo grupo. Craig não acreditava que os atores fossem capazes de fazer de seu próprio corpo uma obra de arte, mas somente uma seqüência de ações acidentais. Isto fica evidenciado no seu texto *O ator e a supermarionete*, escrito em 1907. Craig sustenta que:

A Representação do ator não constitui uma Arte; e é forçadamente que se dá ao ator o nome de artista. Porque tudo o que é acidental é contrário à Arte. A Arte é a própria antítese do Caos, que não é outra coisa senão uma avalanche de acidentes. A Arte só se desenvolve segundo um plano ordenado. [...] Os gestos do ator, a expressão do seu rosto, o som da sua voz, tudo isso está à mercê das emoções [...]. Ele é seu escravo, move-se como perdido num sonho, como em demência, vacilando aqui e além. (CRAIG, s.d. p.88-89).

Esta concepção de Craig está completamente ultrapassada na atualidade, pelo menos desde as Vanguardas Históricas que não somente aceitavam o caos, como faziam dele a matéria prima de suas artes. As idéias de Craig, na maioria das vezes, são expressas de modo negativo, reprovando

a conduta dos atores medianos em sua mediocridade, mas, sem lhes oferecer nenhum meio ou possibilidade concreta para se superarem enquanto artistas.

Entretanto, é bastante cabível a oposição formal que Craig oferece ao realismo como simples cópia da realidade. Ele espera que, por meio do teatro, se possa mostrar artisticamente o que se costuma disfarçar. Odette Aslan apresenta idéias estéticas de Craig que se coadunam a esta pesquisa:

'O realismo é apenas exposição, a arte é revelação', escreve ele no programa de *Rosmersholm* em 1906. É preciso dar à luz não uma cópia da natureza, mas a revelação dos símbolos daquilo que a natureza contém. O ator deve apagar-se em benefício das idéias. Não é ele que deve se esforçar para parecer bem em um papel, mas deve nos mostrar 'como cada coisa é bela'. Além disso, o teatro não se destina a nos apresentar a imagem da vida e dos males daqui, deve 'suscitar em nós a nostalgia do que não é deste mundo'.(ASLAN. 2005, p.97).

Deve-se levar em consideração algo que ele deixa entender com muita propriedade: o diretor não é o único elemento capaz de manipular o ator, de modo inconsciente, a emoção é também capaz de marionetizar o ator e fazê-lo perder o autocontrole.

Não há aqui o interesse em reproduzir as intenções e pensamentos de nenhum artista de outrora, pretende-se somente entender as idéias, para degluti-las, dispensar o que não interessa, e relacioná-las aos anseios atuais. Craig, neste contexto, é um exemplo interessante. Algumas de suas proposições são plausíveis, e ao mesmo tempo mostram-se bastante contraditórias em certos aspectos. Sugere um teatro abstrato, mas enaltece a dramaturgia de Shakespeare. Chega a declarar que os grandes atores possuem a possibilidade de criar obras de arte sem nenhum auxílio. Afirma que somente com o gesto e a voz eles são capazes de proporcionar todas as nuances de todos os sentimentos contidos na idéia de um encontro ou de uma separação, entretanto, deixa entender-se que o teatro passaria melhor

sem os atores, como evidencia Odette Aslan:

O ator, afirma ele em duas ocasiões (1908 e 1917), deve ser livre, deve desenvolver seus próprios meios e deixar de ser uma simples marionete nas mãos do autor dramático. [...] Mas como encenador, ele está pronto a privar-se de atores porque eles não estão em condições de realizar o que espera deles, porque não é capaz de conduzi-los até onde gostaria de fazê-lo. Ora, conduzir um ator pela mão é ter consciência de sua natureza de homem, aceitar suas fraquezas, suas limitações terrenas. É agarrar sua realidade pelo pescoço e tentar sublimá-la numa transposição artística; Craig recusa o pressuposto humano e sonha com um material sublimado desde o início. (ASLAN. 2005, p.100).

Talvez Bertolt Brecht fosse ainda mais radicalmente contrário às proposições de Craig quanto ao mando ditatorial do diretor para com a cena, mas tinha conjecturas tão enfáticas quanto ele, acerca da desnecessidade da emoção real em cena. Um dos procedimentos que caracterizam o distanciamento brechtiano no trabalho do ator é justamente a não encarnação e sim a exposição do personagem, sem a afetação trazida pela emoção. Brecht vai além, procurando modificar inclusive a atitude do espectador frente àquilo que ele reconhece, mas, percebe que não é natural. É também por estes pressupostos que, neste espetáculo, os atores movimentam-se em cena como se fossem bonecos, provocando a estranheza, evitando a identificação, colaborando para que haja uma atitude de crítica aos personagens, ao invés da aprovação sentimental do espectador.

Rosenfeld (2005, p.149) afirma que o distanciamento brechtiano é uma adaptação de técnicas desilusionadoras do teatro de outras épocas, tais como o medieval e o chinês, e, até mesmo, do teatro de marionetes de Sergei Obraszov. Encontramos aqui um ponto de conexão entre as idéias Brecht com as de Vsevolod Meyerhold, outro expoente da marionetização.

Tendo trabalhado com Stanislavski, e aprendido as lições com o mestre, Meyerhold rebelou-se e se opôs ao teatro naturalista, reabilitando a

teatralidade que Stanislavski não queria, chegou a fazer a seguinte afirmação:

O teatro naturalista [entende-se teatro de Stanislavski] vê no rosto o principal meio de expressão, negligenciando todos os outros. Ignora os encantos da plasticidade e não exige de seus atores um treinamento corporal. Quando criou uma escola, esqueceu que a cultura física deveria ser ali a matéria principal de ensino.(MEYERHOLD *apud* ASLAN, 2005, P.71).

De acordo com Rosenfeld (2004, p.158), entre os procedimentos brechtianos era freqüente o "uso da máscara e o estilo de movimentação inspirado em Meyerhold, no teatro asiático e na Commedia dell'Arte". E o que segue, relatado por Margot Berthold, aproxima ainda mais as técnicas empregadas por Brecht e Meyerhold:

Lúri Elagin, testemunha visual da Revolução no teatro russo, conta, em seu livro *A Domesticação das Artes* (1951), que ele nunca chegara a ver, subseqüentemente, nos palcos da Europa e América, qualquer artifício cênico que Meierhold já não tivesse usado. Isto, acrescentava ele, aplicava-se não apenas aos anos posteriores a 1917, mas também aos experimentos anteriores de Meierhold com o teatro "místico" de Maeterlinck, aos contatos estilísticos com o Münchner Künstler-theater, com Max Reinhardt em Berlim, com as peças de marionetes e bonecos (cujo internacionalmente conhecido mestre russo foi Serguei Obratsov, um homem de muita inteligência e sensibilidade) e, sobretudo, com a *Commedia dell'arte*. (BERTHOLD, 2005. p. 495).

Em todos estes exemplos, inspiradores para este trabalho, nota-se a intenção de se revigorar o teatro, capacitando-o a representar mais do que a vida como ela é, ou que até mesmo influenciando nela. Na atualidade, a busca por novas formas de criação na representação teatral também é eminente. São muitos os espetáculos que se comunicam com estéticas inovadoras, através de improvisações, de jogos envolvendo o público, de parafernalias tecnológicas, da união ou síntese de linguagens etc. Por outro lado, ainda

temos espetáculos que se alimentam das formas de encenação já experimentadas, apoiando-se comumente em textos previamente escritos, e de autores que não participam do processo de montagem do espetáculo, inclusive com textos de épocas passadas, que se tornaram clássicos. Nestas duas polaridades é que a formação dos artistas teatrais freqüentemente se alicerça; em cursos livres, profissionalizantes, superiores ou mesmo em trabalho de grupo.

Representando uma personagem previamente escrita, ou criando uma nova, em ambas as formas, o ator é o centro do fazer teatral, o verdadeiro autor da encenação. Toda ação realizada em cena é única e vem de seu poder de expressão pessoal, pois é ele que se mostra frente ao espectador. Nesse momento não há cordões que possam obrigá-lo a expressar o que não lhe é próprio. O encenador tem algum poder de manipulação antes que o ator se encontre frente ao seu público, entretanto, nesse momento o "cordão" se rompe e o ator é senhor da própria expressão. Ao diretor nada mais resta que esperar a síntese entre as expressões de cada ator, respeitando o que foi organizado e acordado na preparação do espetáculo. Neste contexto, o ator pode ser comparado a uma tinta de composição desconhecida, instável, que ao ser empregada juntamente com outra, pode surtir uma pintura de efeitos magníficos, mas, como pode estar no domínio do incerto, periga não culminar no efeito esperado ou até, simplesmente, não ter nenhum resultado apresentável, não passando de simples esboço ou experimentação infrutífera.

Esta proposta pode ser comparada ao que é chamado de "teatro de diretor", mas não é somente disso que se trata: é de um teatro de diretor, de cenógrafo, de sonoplasta, de iluminador e sem dúvida, é um teatro de ator, pois, é para este que é reservado a maior parte do trabalho: um caminho difícil, com procedimentos que lhe exige esforço e comprometimento, porque não lhe basta o emprego daquilo que é inato, é preciso estar empenhado em realizar qualquer ação de modo orgânico, como

se ele mesmo a tivesse proposto. Não nego a individualidade de cada ator, pelo contrário, conto com ela assim como o pintor precisa do vermelho para contrastar com o azul e o amarelo.

O Grupo Atrás do Grito de Teatro não é profissional, é uma equipe unida no intuito de ampliação de conhecimentos, com integrantes em diversos estágios de vivência teatral e a maioria divide seu tempo com outros afazeres; por conseguinte, há pouco tempo para preparar os atores, fisicamente e tecnicamente, para realizarem qualquer ação criativa que exija grande perícia. Esbarram em suas próprias limitações, sendo assim, a transposição é dada pelo trabalho do conjunto e não do indivíduo. O trabalho de direção, na etapa pré-expressiva, não é prioritariamente moldar os atores, mas conhecê-los, em todas as suas características individuais, e juntá-los em um “quebra-cabeça” que forma uma única imagem a partir de diferentes peças. É um procedimento muito parecido com o adotado no teatro de revista, exposto por Neyde Veneziano:

De fato, texto e encenação caminhavam juntos a partir da primeira idéia. As equipes de produção se organizavam com o elenco, ao mesmo tempo em que as parcerias de autores e músicos iam compondo cenas, diálogos, versos e músicas que se encaixassem a este ou àquele cômico, que valorizasse a *performance* de determinada vedete enfim, que tirasse proveito dos dotes artísticos de cada um dos membros da companhia. Também os cenógrafos representavam um papel muito importante no processo. Cada uma das partes ia, simultaneamente, desenvolvendo sua criação. Não se escrevia uma revista como um ato isolado. Não será isto fazer autêntico teatro? (VENEZIANO, 1991, p. 183 e 184).

O que proponho não é algo inédito, poderia se dizer que é a utilização de uma tinta estável, não necessariamente com altíssima qualidade, mas, com características conhecidas para que a experimentação se dê no âmbito do trabalho artístico e não do material empregado.

## O aquecimento

Considero necessário para o trabalho teatral, tanto em ensaios como em apresentações, a realização de três tipos de aquecimento: físico, de concentração e de grupo. Não necessariamente feitos um a um, e nem mesmo com a qualificação específica de aquecimento.

Refiro-me a aquecimento físico quando movimentamos os músculos, juntas e nervos para não saírem de um estado de total inércia direto para o movimento, ocasionando lesões físicas e a não realização das capacidades mínimas de expressão. Cada indivíduo tem suas particularidades neste aquecimento, alguns precisam mais alongamento, outros de mais exercícios aeróbicos ou vocais, portanto, este é um momento destinado ao auto-conhecimento e cada sujeito se prepara individualmente, ainda que junto ao grupo.

Quanto ao aquecimento de concentração, é preciso que aos poucos se deixem os pensamentos, não relacionados ao trabalho, de fora da sala de ensaio, ocupando o consciente apenas com o fazer teatral e suas necessidades. Acredito na precisão de se "colocar para fora" os assuntos pendentes do dia-a-dia para, em seguida "colocar para dentro" os assuntos pertinentes, assim, é importante que se chegue com antecedência ao local de reunião, para estar pronto na hora marcada. Há para esse tipo de aquecimento uma gama enorme de jogos e de exercícios que necessitam de concentração e, por conseguinte, levam a este estado.

De certo modo, o aquecimento grupal está relacionado com a concentração, pois, cada pessoa chega ao local de trabalho com diferentes estados físicos e também com preocupações. Enquanto alguns podem ter passado as horas que antecedem o trabalho dormindo, outros podem ter suportado intensas atividades físicas ou psíquicas. Como deixá-los com a mesma disponibilidade para o trabalho criativo? Talvez não seja possível

igualar suas envergaduras, mas, com jogos de grupo, podem ficar na mesma sintonia, aptos a criar em conjunto, ainda que alguns rendendo mais que outros.

Em um primeiro momento, com o *Atrás do Grito...*, nos exercitamos muito pulando corda. Isso propicia um treinamento aeróbico bastante eficaz e, sendo lúdico, não parece uma obrigatoriedade para atingir um objetivo do qual só se vai ter proveito no futuro. Além disso, é possível se obter a concentração dos sujeitos, pois, a corda gira sem parar, e é indispensável o sincronismo para o êxito. Quando uma pessoa tropeça na corda, ela cai e o jogo se interrompe momentaneamente, o que faz com que o grupo perca o ritmo. Então cada um é responsável pelo êxito do grupo e se sente obrigado a se sintonizar no jogo e, conseqüentemente, partir para o trabalho posterior com a mesma prontidão.

### **Proposta estética**

A idéia é representar um monumento, algo imóvel, um objeto, uma coisa que é oposta ao que é vivo e só diz respeito à matéria. É feito de metal, sólido, rígido, pesado, envelhecido, desgastado, quase monocromático. Figura no centro de um espaço e é circundado pelas pessoas.

Para se representar este último aspecto, a princípio, pretendia-se fazer o espetáculo em arena, entretanto, outros fatores intervieram e diminuíram as possibilidades de tal formato. Demandar-se-ia uma outra preparação dos atores, para serem capazes de se dirigir à toda volta. A iluminação, que apóia a imitação do metal com maquiagem, roupas e adereços de materiais diferentes e cores não idênticas, ficaria prejudicada pela falta de equipamentos adequados. Não obstante, em uma análise posterior, acredito que as perdas não seriam tão importantes e talvez a

opção por esse formato valesse a pena.

Contudo, procurou-se outra forma de se representar o monumento como centro de um espaço. As entradas de atores em cena se dão quase sempre pela esquerda do palco, e as saídas são geralmente pela direita, formando assim um círculo ao redor do cenário.

Trata-se de um metateatro, pois os personagens históricos são representados pelas estátuas e estas é que são representadas pelos atores. Ainda neste contexto, em *in DEPENDÊNCIA ou out*, somam-se pequenos elementos para constituir o todo. Os atores em cena, com seu mascaramento, figuram como objetos. A estes é dada tal importância que, muitas vezes, “se vêem elevados ao estatuto de *plástica móvel*, atuando para e com a cena, produzindo, graças a sua dimensão poética, teatral e lúdica, uma miríade de associações mentais no espectador” (Pavis, 2003, p. 266). Ainda, nos apresenta Patrice Pavis:

Por objeto entendemos tudo o que pode ser manipulado pelo ator. Tal termo tende a substituir o termo adereço, por demais ligado à idéia de um utensílio secundário que pertence ao personagem. O objeto não somente não é adereço, mas se coloca no centro e no coração da representação ao sugerir que ele está por trás do cenário, do ator e de todos os valores clássicos do espetáculo. (PAVIS, 2005, p.174)

O ator-marionete é também um objeto em cena; nesta investigação foi experimentado inclusive o mascaramento corporal, para aproximar a imagem do ator à visualidade do objeto. Os atores são até capazes de produzir a musicalização da peça somente com o corpo, ou seja, são também instrumentos musicais manipulados imaginariamente pelos personagens representados por bonecos reais.

## **Preparação dos atores**

O que se buscou no trabalho com os atores não se diferencia muito do que propôs em determinado momento Edward Gordon Craig, tentando reformar a arte do ator. Aslan define algumas etapas propostas por Craig:

Lutar contra o realismo instaurando um artificialismo consciente; ser teatral, tomar atitudes, entrar com majestade, declamar, vociferar, lançar olhares ferozes. Depois usar máscara, ter elocução artificial, estar transformado corporalmente, seguir um código de gestos convencionais. Depois disso a beleza deve chegar a desabrochar. (2005, p.101).

Na primeira etapa do trabalho, de modo inverso ao que se costuma fazer, não se deu muita atenção à interpretação dos atores, tratou-se de prepará-los apenas para representar visualmente as estátuas, pois cada ator representaria uma estátua e esta estátua representaria algum personagem. Buscava-se então, a preparação para se portar como um objeto, rígido, imóvel.

Passaram-se horas seguidas, e repetidas, na tentativa de alcançar a imobilidade aparente (foto 20). Iniciamos o período de treinamento imóveis por cinco minutos, depois dez e, em seguida, quinze. Algumas vezes, os atores saíram pelo campus, se fixando em lugares aleatórios, imóveis, em horários movimentados, buscando suportar a dor física e manter a concentração. As pessoas que passavam, curiosas, faziam o possível para que os atores se distraíssem e não conseguissem seu intento.

Concomitantemente, iniciou-se a musicalização dos atores, para que fossem capazes de realizar a sonoplastia do espetáculo, sem o auxílio de equipamentos mecânicos. Alexandre Rüger, músico, desenvolve uma pesquisa acerca do trabalho de sensibilização musical no Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP e foi convidado para implementar este trabalho com o grupo.



**foto 20 – Exercício de imobilidade.**



**foto 21 - Prática de percussão corporal.**

Rüger coordenou a prática de exercícios de percussão corporal (foto 21), principalmente, aquela desenvolvida pelo *Grupo Barbatuques*, de quem o Rüger foi discípulo. Segundo ele:

A fundamentação teórica foi elaborada a partir de um estudo histórico-bibliográfico de autores que utilizaram o corpo humano como ferramenta do aprendizado, entre eles: Rousseau, Pestalozzi, Dalcroze, Orff e Schafer.” Também foi realizada uma leitura bibliográfica de autores que trabalham o movimento corporal de forma interdisciplinar, entre eles: Stanislavski, Sivadon, Wallon, Pederiva, Santaella, Alexander e Laban<sup>19</sup>

Nessa prática, Alexandre diz ter encontrado uma forma interdisciplinar adequada de sensibilizar musicalmente os atores de teatro para adquirirem a melhor performance. O tema da sua pesquisa é *A percussão corporal como proposta de sensibilização musical para atores e estudantes de teatro*, o objeto de estudo é o aprendizado musical do ator. Uma de suas principais constatações é o fato de os atores já terem uma experiência corporal e isso pode ser aproveitado no ensino da música. Outra verificação relevante foi o modo como cada aluno aprende. Alguns utilizam mais a percepção visual, outros a auditiva e outros, ainda, a cinestésica, de modo que o aprendizado se caracteriza diferentemente para cada indivíduo.

Ainda na perspectiva de preparação, com o foco na imobilidade e na musicalidade como um exercício de cena, aconteceu a primeira apresentação com alguns elementos do figurino. Foi no 3º Congresso de Extensão Universitária da UNESP, realizado em um hotel em Águas de Lindóia, em que se apresentou uma pequena seleção de cenas musicais (foto 22), entremeadas de momentos de pura imobilidade entre o público.

---

<sup>19</sup> Resumo enviado via correio eletrônico em 11 dez. 2006.



**foto 22 - Performance com cenas musicais.  
Experimentação de cena para *in DEPENDÊNCIA* ou *out*.**



**foto 23 - Aula de yoga.  
Professor Mauro Miyasaki conduzindo.**



**foto 24 - Postura do yoga.  
Letícia praticando pela primeira vez.**

O público encontrava-se em um intervalo para o café, conseqüentemente, esse não era um momento ideal para uma apresentação, já que concorreria em atenção com uma mesa repleta de alimentos, entretanto, pudemos perceber que as cenas despertaram o interesse das pessoas e, sobretudo, notamos que nesta situação, com a proximidade do espectador, a imobilidade é imprescindível e não é torturante. A exposição ao público foi de muita importância no processo de preparação do espetáculo e Courtney faz as seguintes considerações:

De certo modo, a presença de um grupo de espectadores (o público) é a diferença fundamental entre o Teatro e qualquer outra forma de arte. A pintura, a escultura e outras artes exigem apenas uma pessoa como audiente e, ainda que possamos assistir a um concerto sinfônico como parte de um grande público, é igualmente possível apreciar esta forma de arte como se fôssemos o único ouvinte. No teatro, porém, a presença de um público é um pré-requisito. A platéia, de fato, participa na criação da forma final da arte: o escritor cria o texto, o ator representa, o diretor reúne as partes e a platéia reage. Sem a reação do público, a arte enquanto forma quase inexiste como o sabe qualquer ator que tenha representado para uma platéia vazia. O ator chega mesmo a personificar a platéia como "receptiva" e "apática". Assim, o teatro enquanto forma artística possui um imediatismo que está ausente em outras formas. (COURTNEY, 2003, p.205-206).

O estar imóvel provoca tanto esforço muscular quanto a movimentação forçada, talvez mais. Somado a isto, a concentração necessária. Em vários momentos, alguns atores tiveram tonturas, chegaram bem próximo ao desfalecimento, provavelmente por falta ou excesso de oxigênio. Na tentativa de se amenizar esses problemas, com a sistematização da preparação, com ajuda de exercícios de yoga (foto 24).

O trabalho com exercícios de alongamento e posturas estáticas, sem tencionar os músculos, e ainda com a respiração controlada, de modo a se obter uma firme concentração, são atributos que se encontra no yoga. Assim pode-se obter um bom resultado sem o desgaste desnecessário das

energias, e a oxigenação mais próxima do ideal para não causar esmorecimento. O professor de yoga, Mauro Miyasaki (foto 23), foi convidado para auxiliar o grupo nessa preparação e acerca disso tece alguns comentários:

O yoga é um sistema prático, formado pelas posturas corporais, práticas de respiração, relaxamento, concentração e meditação. Originalmente a palavra yoga significa união ou integração. É um processo que leva o praticante a um estado de silêncio interior, ajudando a deixar a mente livre das distrações diárias. Em toda postura o praticante deve buscar o conforto e a estabilidade, mas para que isso seja possível, é necessário trabalhar bem os músculos e as articulações. O estado mental é fundamental, pois o praticante deve voltar as atenções para aquilo que está fazendo, ou seja, para o presente. A prática do yoga vem ao encontro das necessidades no trabalho do ator de teatro, pois além de ajudar no condicionamento físico, promove a consciência corporal, uma melhor percepção de si mesmo e de tudo que está em volta<sup>20</sup>.

Somente depois do espetáculo estar que completamente delineado, com texto, marcações e visualidade definidos, passamos ao preparo mais específico para a representação dos personagens históricos.

Nesta fase, as cenas ainda estavam muito próximas de uma linguagem realista e buscava-se transpor a interpretação que simplesmente reproduzisse a vida comum. O que se almejava era provocar a imaginação, a fantasia do público.

Os ensaios foram direcionados, neste momento, para a "limpeza" das cenas. Havia a tentativa de transformar a representação, construída livremente, sem preocupações com detalhes, em algo próximo ao que se vê no teatro de animação: movimentos precisos, com economia e clareza em falas e gestos.

O método foi o da repetição sistemática, com indicações de possíveis falhas, pela direção e pelos colegas.

---

<sup>20</sup> Comentários enviados por Mauro Miyasaki, via correio eletrônico em 10 dez. 2006.

Os atores realizaram exercícios que contribuía para a conscientização do personagem que representavam: estátuas. Os atores comumente achavam que estavam representando os personagens históricos, e buscavam demonstrar suas características, ao invés de se mostrarem como matéria inorgânica, sem vida, movimentada pelos cordões da imaginação.

A corda, que se pulava constantemente, passou a ser pulada por estátuas, pesadas, com poucas possibilidades de movimentação; ora sem articular os braços, ora sem articular os joelhos e assim por diante.

O caminhar pela sala não era mais livre, carregava-se muito peso, às vezes literalmente com os colegas nas costas para sentirem realmente a condição do personagem.

A descrição de Kleist serviu-no como inspiração:

Inquiri-me sobre o mecanismo destas figuras e perguntei-lhe como era possível dirigir os seus membros e extremidades, como o exigia o ritmo dos movimentos ou da dança, sem ter nos dedos uma miríade de fios.

Respondeu-me que não pensasse que nos diferentes momentos da dança, cada membro era pousado e puxado separadamente pelo maquinista. Cada movimento tinha o seu centro de gravidade; bastava dirigi-lo a partir do interior da figura; os membros, que não eram senão pêndulos, seguiam por si mesmos, sem outra intervenção, de forma mecânica. (KLEIST, 1998, p.02).

Cada ator tentou, então, imaginar o ponto de equilíbrio fora do próprio corpo. Eles se moviam pelo espaço como que pendurados em cordões imaginários (foto 25). Os membros só eram movimentados pela inércia ou para propósitos específicos.



**foto 25 - Exercício de equilíbrio.**



**foto 27 - Exercício de manipulação.**



**foto 26 - Exercício de manipulação.**



**foto 28 - Exercício de manipulação.**

Neste momento, serviu como inspiração o espetáculo *Tambour surs la digue*, de Ariane Mnouchkine, com o *Théâtre du Soleil*, visto aqui por meio de uma gravação em DVD, comercializada pela própria produção. Nele, observa-se que os artistas fazem uso da estética do tradicional teatro de bonecos japonês, o Bunraku, em que os bonecos são movimentados por um ou mais manipuladores à vista do público e, ao lado da cena, outros artistas fazem a narração do espetáculo, acompanhados de músicos.

Em *Tambours sur la digue*, o mesmo procedimento é adotado, porém os bonecos são substituídos por atores caracterizados como bonecos, usando máscaras, o que torna a apresentação completamente anti-realista, visto que atores manipulam atores em cena, podendo-se até afirmar que o conceito de ator-marionete é posto em prática literalmente, o que alcança uma visualidade ímpar.

Os atores começaram a se revezar, para manipular uns aos outros, na tentativa de se conhecer enquanto objeto desprovido de vida, sem movimentação própria, e procurar despertar a memória física, e assim representar como se ainda estivesse sendo manipulado (fotos 26, 27 e 28).

Estes exercícios serviram bastante aos propósitos, porém, o processo ficou truncado, já que este método demanda muito tempo e, a impossibilidade de se ter ensaios semanais suficientes, estendeu o prazo que imaginado suficiente. Então, uma solução mais imediata foi procurada.

Por definição da direção, cada personagem teve um estilo, ou técnica, de teatro de bonecos, para se inspirar. Majoritariamente, o mamulengo foi utilizado como modelo, o que não excluiu nenhuma outra manifestação, já que o mamulengo se faz sem nenhuma preocupação quanto à miscelânea de bonecos e técnicas.

Em *in DEPENDÊNCIA ou out*, o que se vê no palco são tipos, os mesmos que sempre povoaram as comédias. Os tipos opõem-se aos indivíduos. Mesmo sendo personagens históricos, com um passado conhecido, não expõem em cena conflitos interiores, são construídos sobre

atitudes externas. Não importa como foi a infância deles, como foram criados, alimentados, os poetas que leram e o deus em que acreditaram. Do tipo importa a imagem, os vícios, os trejeitos, as atitudes, as deformações visíveis e o enredo que seguem.

Um ritual indígena é invadido por desbravadores portugueses, João Ramalho e outro, que brigam pela posse de Bartira; Anchieta intervém, faz o casamento de João Ramalho com a índia e tenta converter Tibiriçá; Os Bandeirantes se preparam para uma expedição, Borba Gato mata Dom Rodrigo de Castelo Branco e foge; O Bandeirante volta doente e é tratado por Tiradentes; Os índios fazem culto ao deus Tupã; Dom Pedro I chega à São Paulo, conhece Domitila de Castro e, as margens do Ipiranga, proclama a Independência.

A primeira cena se dá pelos bonecos, marotes, manipulados arbitrariamente com o animador à vista<sup>21</sup>, com a intenção deliberada de provocar o público com a revelação do manipulador em uma técnica em que comumente ele estaria escondido, fora do perímetro de observação do espectador. No mamulengo são estabelecidas três categorias de personagem/boneco: humano, animal e fantástico. Na concepção de *in DEPENDÊNCIA ou out*, foi estabelecido, desde o princípio, que os bonecos seriam personagens fantásticos, pois, apesar de serem personagens históricos, participam do espetáculo no tempo presente, fora de seu período de vida. A função deles é muito parecida com a do *compère* (compadre), personagem oriundo do *revue de fin d'année*, modelo francês do teatro de revista, como descreve Neyde Veneziano (1991, 117): "Aglutinador, apresentador, comentarista, dançarino, cantor, bufão, contador de piadas, ele atravessa a revista de ponta a ponta como a costurar os diversos

---

<sup>21</sup> Esta cena teve inspiração no espetáculo *El titiritero de Banfield*, de Sergio Mercúrio, um argentino que faz uso do marote com extrema competência, desenvolvendo ao mesmo tempo o aspecto cômico e o poético em diálogos improvisados com a platéia, sem abandonar um roteiro com reflexões pertinentes à ocasião.

quadros, cristalizando a dinâmica do pacto com a platéia, característica própria do teatro popular”.

Ainda é interessante ressaltar que, em um esquema muito funcional, persistindo durante anos no teatro de revista, os *compères* poderiam ser personagens fantásticos (deuses, musas, diabos, seres de outros planetas), que chegam à Terra para uma inspeção, na qual, convenientemente, só se encontrava confusão, como afirma Neyde Veneziano:

A tendência para a fantasia e para a magia, no prólogo, aparecia desde Arlhur Azevedo. Era comum, como já se disse, as revistas de ano abrirem com um prólogo fantástico, cujas cenas se passavam no Olimpo, no Parnaso ou em qualquer outro lugar extraterrestre. Todavia, poderia se passar até em gabinete, desde que cumprisse adequadamente a sua função: desencadear o movimento do fio condutor. (VENEZIANO, 1991, p.94)

As paridades ainda não cessam neste contexto. Ainda que em *in DEPENDÊNCIA ou out* os bonecos sejam na verdade animados por um ator, caracterizam uma dupla, o que também era um procedimento revisteiro comum. Apresentavam dois *compères* ao invés de um, como o *Tony* e o *Clown* circenses, um astuto e o outro tolo.

Em vários momentos, na concepção da representação das estátuas, serviu de exemplo o trabalho do *Sobrevento*, uma das companhias de teatro de animação mais reconhecidas no Brasil e fora dele, e que, neste momento, em que completam 20 anos, estreou a peça *Cabaré dos quase-vivos* na qual faz uso de várias técnicas de animação, além de atores. É interessante citar que neste espetáculo também há um contraponto entre atores e bonecos no drama de personagens representadas por bonecos: “Esta história, ‘do mundo real’, é protagonizada por bonecos quase-vivos, que revelam sentimentos muito mais humanos que os dos cínicos atores que os manipulam e que são incapazes de entender ou de se reconhecer no drama das marionetes”<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Texto de divulgação disponível em <http://www.sobrevento.com.br/cabare.htm>. Acesso em 15 nov. 2006.

Uma das técnicas usadas pelo *Sobrevento*, a de títeres de varão, bonecos historicamente importantes, mas, quase desconhecidos atualmente. Estes bonecos (foto 29) serviram de modelo na cena seguinte em que os índios participam de um “ritual” (foto 32). Nesta técnica, há bonecos que são fixados, em grupo, em um único varão e assim são manipulados no conjunto, fazendo movimentos semelhantes a uma coreografia sincronizada. Assim, imaginamos os índios fixados em grupo, como se o manipulador movimentasse alguns com cada mão.

Na cena em que a Estátua de João Ramalho enfrenta a do sertanista (foto 33), a inspiração é completamente advinda do mamulengo. Os movimentos são baseados em bonecos de luva, sem muita articulação nos braços. Fica clara a influência no instante em que partem para briga e João Ramalho usa um facão gigantesco para acabar com a contenda, no molde clássico do mamulengo pequeníssimo que ataca o adversário com uma faca de tamanho natural (foto 31).

A estátua de Anchieta (foto 34) foi baseada em uma técnica pouco comum, *bonecos de mesa auto-sustentáveis*. Esses bonecos param em pé sem ajuda externa e seus pés são pendulares para caminharem com o balanço do corpo. Sua manipulação se dá com um “gatilho” na cabeça, além de sustentar o boneco quando anda, serve ainda para abrir e fechar-lhe a boca. Esta técnica pode ser observada na peça *O incrível ladrão de calcinhas* (fotos 30), do *Grupo Trip Teatro de Bonecos*, de Santa Catarina, dirigido por William Sieverdt, e que nasceu de uma reformulação da *Cia. dos Bonecos*, com dezessete anos de atividades e apresentações por mais de dez países.



**foto 29 - Bonecos de varão.**

**Cena de *O cabaré dos quase vivos*.**



**foto 30 - Bonecos auto-sustentáveis.**

**Cena de *O incrível ladrão de calcinhas*.**



**foto 31 - Cena de mamulengos.**

**Improvisação com bonecos do autor.**



**foto 32 - Índios.**

**Cena de *in DEPENDÊNCIA ou out*.**



**foto 33 - João Ramalho: luta por Bartira.**



**foto 34 - Padre Anchieta.**  
**Cenas de *in* DEPENDÊNCIA ou out.**

Uma brincadeira de criança serviu de inspiração para a tipificação da estátua de Tibiriçá. Nos anos 70 e 80, no interior de São Paulo, era comum se encontrar um doce de banana, nos bares, vendido com pequenos bonecos de índios e vaqueiros norte-americanos (fotos 35). Os índios eram sempre apresentados com armas nas mãos, com as pernas abertas em posição de equilíbrio e enfrentamento. Aludindo ao índio que se encontra no monumento, que também aparenta ser norte-americano, a estátua de Tibiriçá (foto 38) é posta em cena em vista dessa imagem, muito mais com poses de bravo guerreiro do que com movimentos.

A cena dos bandeirantes é inspirada completamente em mamulengos (fotos 39). Há, tradicionalmente, na brincadeira espetacular dos mamulengos, personagens ligados às atividades humanas, como militares, vaqueiros, peões, padres, coronéis de engenho, dançarinas etc. De forma geral, sempre que duas personagens estão em cena, uma delas é opressora e a outra oprimida ou bajuladora. A figura de Borba Gato foi relacionada ao arquétipo de militares, como o Cabo 70, personagem recorrente dos mamulengueiros. A estátua de Raposo Tavares se relaciona com o Simão, um trabalhador simples, que se considera esperto, mas sempre se atrapalha. Nessa cena, o estereótipo do patrão, como o boneco João Redondo, é aludido a figura do Fidalgo Castelo Branco, que manda e desmanda, mas acaba sendo vencido pelos subalternos.

Um personagem do mamulengo que sempre desperta simpatia é Quitéria (foto 36). Em *in DEPENDÊNCIA ou out*, ela foi relacionada com a figura da Índia Cativa (foto 37), na cena com a esposa de Borba Gato, e com as Mulatas, na cena com o Guarda Imperial (foto 40). Esta boneca possui um mecanismo simples que permite que seu quadril se movimente, dando o efeito de um rebolado. Isto habitualmente é usado em cenas de dança, mas, sempre desperta um olhar malicioso, com conotações sexuais, comuns no mamulengo.



**foto 35 - Brinquedo:  
Índio de plástico.**



**foto 36 - Mamulengos:  
Tião e Quitéria.**



**foto 37 - Cativa e  
Esposa de Borba Gato.**



**foto 38 - Tibiriçá e índios.  
Cena de *in DEPENDÊNCIA* ou *out*.**



**foto 39 - Raposo Tavares, Borba Gato e Castelo Branco.**



**foto 40 - Mulatas.**

**Cenas de *in* DEPENDÊNCIA ou out.**

A figura do Tiradentes (foto 41) é a representação de um boneco-de-mola, de um "João Bobo" ou ainda, um "Boneco Biruta" (foto 42) de propaganda, bonecos que teimam e sempre voltam à posição inicial. A própria dramaturgia da cena aponta para este efeito e não se poderia deixar de mostrar isso nos seus movimentos. Ele se move pelo espaço, sempre voltando à cena, como que pressionado para fora. Ciclicamente, quando chega ao seu destino, se distende como se uma mola o atirasse de volta.

No culto a Tupã, realizou-se uma miscelânea de bonecos. As dançarinas e o coro percussivo se apresentam como bonecos de varão, a Índia Velha como marionete de cordão e o Caraíba é um mamulengo, segurando nas mãos um bastão com uma máscara na ponta, representando o próprio Tupã.

Os personagens das cenas com Dom Pedro I (foto 44) são inspiradas em marionetes de cordão (fotos 43), evidentemente um tipo mais cômico e menos poético que o convencional. O puxar dos cordões para cima foi evidenciado. A figura do imperador é mostrada com a libido exacerbada, como que se um cordão estivesse preso aos seus quadris e o manipulador não parasse de puxá-los para frente e para trás. Assim, com exagero caricato, se sucede com as pernas do Guarda Imperial e com o leque da Titila, apelido de Domitila, a Marquesa de Santos.

Houve certa dificuldade na transposição dessas idéias de representação para a cena propriamente dita, pois o repertório dos atores, em se tratando do teatro de animação, não é muito grande e o entendimento das necessidades de certos movimentos nem sempre era fácil. A falta de conhecimento do ator pode fazer parecer imposição da direção, mas essa não era a intenção em nenhum momento. Certamente é possível chegar a este resultado e até mesmo a resultados melhores, com um processo mais lento em que todos atores possam passar pelo aprendizado de todos os valores empregados no espetáculo, mas com a carga horária que foi possível trabalhar, seria necessário um tempo muito maior.



**foto 41 - Tiradentes.**

**Cena de *in*  
DEPENDÊNCIA ou out.**



**foto 42 - "Biruta".  
Boneco publicitário.**



**foto 43 - Marionete.  
Boneco de cordões.**



**foto 44 - Domitila, Guarda, Índia e D. Pedro.  
Cena de *in* DEPENDÊNCIA ou out.**

Um fator prejudicou intensamente o resultado até o momento: este é um trabalho em que a visualidade é o principal elemento; ver o espetáculo é fundamental, no entanto, não se conseguiu uma iluminação que o favorecesse, principalmente pela falta de condições para experimentos com a iluminação, já que o auditório do Instituto de Artes, sede do grupo, não oferece muitas opções de agendamento durante o ano, devido à intensa procura para fins ligados aos cursos. Infelizmente o equipamento necessário ao experimento se encontra somente nesse espaço.

A intensidade de luz utilizada até o momento foi inadequada, insuficiente. Em parte isso se deveu a tentativa de se amenizar as diferenças das cores que deveriam ser iguais pela concepção. As perucas, roupas, adereços e maquiagem, são feitas respectivamente com látex, malha, e.v.a. e tinta para pele, materiais heterogêneos que apresentam diferenças nas cores e idealmente deveriam ser iguais, pois, tudo representa o mesmo metal do monumento. Gelatinas de cor âmbar imitam perfeitamente a iluminação amarelada do monumento e faz com que as cores sejam percebidas da mesma forma; isto colaborou para igualar os materiais empregados, mas, provavelmente, seja também um fator de escurecimento do espetáculo que pretendia ser muito claro para corresponder melhor aos princípios da comédia, ainda que a escuridão tenha um significado bastante plausível, visto que a trama trata de coisas escondidas.

A ampliação da iluminação talvez ajude a produzir um melhor efeito visual, mas não será o suficiente. Já que se optou por uma visualidade monocromática que não ajuda na percepção do volume, e que existe uma limitação dos nossos olhos em distinguir entre o que é escuro devido à cor e o que o é devido a pouca intensidade de iluminação. É preciso criar formas de iluminação que ajudem os nossos olhos a perceberem adequadamente, segundo Arnheim:

A fim de evitar a confusão entre a claridade produzida pela iluminação e claridade devida ao colorido do próprio objeto, a distribuição espacial de luz no ambiente deve ser inteligível aos olhos do observador. Isto é conseguido com mais facilidade quando não mais que uma fonte de luz é usada. Mas com freqüência na fotografia ou no teatro várias fontes de luz são combinadas a fim de evitar sombras excessivamente escuras. (ARNHEIM, 1998 p.303).

A fonte de luz lateral pode ajudar na percepção das formas, mas para evitar a total unilateralidade na iluminação, que pode ser irritante aos olhos do espectador, talvez se devam combinar fontes de luz num todo organizado. Vários holofotes unidos para uma iluminação uniforme em que cada um deles tenha um gradiente de valores de claridade diferente. O resultado final pode comunicar ordem visual. Contudo, as fontes de luz podem também interferir reciprocamente, aumentando ou revertendo parcialmente os efeitos das outras, o que pode voltar a tornar incompreensível a forma dos atores, da cenografia e suas relações espaciais. Com vários holofotes, uma hierarquia deve ser estabelecida, dando a um núcleo deles maior intensidade e papéis mais fracos aos outros.

## Considerações finais

Esta pesquisa tratou da criação de um espetáculo teatral com o objeto antropomórfico como instrumento expressivo (boneco) e também como modelo de representação para o ator (marionetização), em uma situação espetacular calcada em pressupostos do teatro épico e popular.

Um objeto com a forma humana é capaz de representar a vida e o homem pode representar a ausência dela. O boneco é um personagem imortal, ainda que não tenha vida própria. A princípio parece ser somente algo inerte, que possa ser manipulado, mas ele também é um manipulador: dos olhares, dos humores, da atenção. O homem, que se julga emancipado, independente, também é manipulado: pela fome, pelo desejo, pela ganância. O títere aceita o papel que lhe impõem, mas não deixa de ser o que é. Para a criança, ele é suporte da imaginação, para o adulto um ser misterioso, um reflexo do homem. É poético, questiona a condição de ser ou não ser humano. O ator vivo representa uma imagem e um objeto em cena pode transformar-se em uma criatura de aparente vida própria, atuante, porque o espectador é surpreendido com sua própria imagem em cena.

O conceito de "marionetização do ator" traz em si um paradoxo, de acordo com vários teóricos, entretanto, não é somente assim que entendo, pois o ator é um ser humano, levado a fazer coisas indesejadas, como qualquer outro.

A palavra "marionetização" pode ser entendida simplesmente como manipulação, já que em sua raiz está o boneco que, no teatro, é manipulado por um ente estranho. Então ao juntarmos as palavras "marionetização" e "ator", cria-se um aparente paradoxo, pois, o ator está ligado à ação da obra artística e é dele a responsabilidade de figurar quando a cena acontece frente aos espectadores, por uma única vez sem poder ser repetida, quando se encontra completamente autônomo e se sente dono e senhor do

momento. Portanto, se imaginarmos um ator manipulado por forças alheias à sua vontade, constatamos um paradoxo. Todavia não creio que isso seja possível. Nesta pesquisa o que chamo de marionetização do ator é o enquadramento do ator em um mecanismo que sustenta a encenação, inclusive com a preparação de movimentos e gestos, comuns aos bonecos, que colaboram com a visualidade do espetáculo, o que não significa o aprisionamento do ator; pelo contrário, sustenta sua liberdade com a previa preparação e com a satisfação de ser parte indispensável, com todo mérito, do espetáculo.

Deram suporte teórico a esta pesquisa, Henrich Von Kleist, Edward Gordon Craig, Tadeusz Kantor, Bertolt Brecht, entre outros, cada qual com idéias inovadoras em suas respectivas épocas, complementando-se em adaptação contemporânea para esta peça. Somam-se ao contexto a admiração de Kleist pelas possibilidades poéticas do boneco em cena; de Craig, a crença no ator como parte uníssona do espetáculo; a inspiração na obra de Kantor com sua visão de representação da vida pela morte, pela sua natural oposição, e vice-versa; a posição política e social de Brecht e as características de seu teatro épico, que se assemelham ao teatro popular. De todos estes homens de teatro a preterição pelo realismo naturalista que é incapaz de representar satisfatoriamente o sonho, a imaginação, a fantasia e a vivência interior, e ainda, cada qual em sua intensidade, no apreço pela visualidade do teatro, que é justificada pelas conjecturas de Rudolf Arnheim, que apesar do ator ter um corpo físico com sentimentos, desejos e propósitos, no espetáculo, como instrumento artístico, para o público, importa aquilo que dele se pode ver, e pode ser o movimento criado em um boneco.

Esta investigação iniciou-se em um processo de relacionamento das possibilidades do objeto antropomórfico em cena e dos exemplos históricos e contemporâneos deste expediente. Unindo-a ao trabalho com o Grupo Atrás do Grito de Teatro, somando-se as características épicas do grupo e a

teorização de um teatro calcado na representatividade da forma humana, sistematizamos as informações teóricas em seminários e aplicamos no experimento cênico.

Enfatizando a plasticidade do espetáculo, iniciamos o processo pela finalização do projeto visual. Criamos um monumento em cena. Atores vestidos de estátuas na cor do metal oxidado, com macacões colantes ao corpo e adereços semi-rígidos confeccionados em uma espécie de borracha sintética.

A dramaturgia foi criada e reaproveitada de pesquisas guiadas pela prévia visualidade. O Monumento à Independência foi a “imagem disparadora” e a investigação de textos históricos acerca do monumento levou às críticas de Monteiro Lobato ao mausoléu. Às impressões de Lobato foram acrescidos fragmentos e idéias do texto *Deixa qu’eu empurro*, de Perito Monteiro, acerca da história brasileira, principalmente, aquilo que não foi bem contado. Tudo entrecortado por argumentos poéticos de Marcelo Pinotti Maluf e cenas criadas em nossas improvisações.

Após apresentações experimentais em eventos ligados à universidade, desenvolvemos exercícios para a preparação dos atores, com base na representatividade de bonecos. Serviu-nos, como preparação física, alguns exercícios de yoga, para desenvolver a expressividade na imobilidade. Também nos foram úteis, exercícios de manipulação de atores pelos colegas, para a sensibilização do artista em movimentos aparentemente não orgânicos, mas repletos de vivacidade.

O conceito do não-humano em cena remeteu-nos à possibilidade de utilização do próprio ator como instrumento musical, e, assim, com a preparação e criação de Alexandre Rüger, perpetrou-se a sonoplastia do espetáculo quase que inteiramente com percussão corporal.

O espetáculo apresenta fragmentos da História do Brasil, encenados por estátuas. Bonecos que narram, comentam e improvisam entre paródias e o escárnio de personagens históricos.

Na obra de Brecht, está pressuposta a rejeição às formas desgastadas do idealismo romântico, do realismo e do naturalismo. O dramaturgo incorpora todos os meios culturais, populares ou eruditos, clássicos e modernos, orientais ou ocidentais, para atingir seus fins de persuasão revolucionária. Então, não há embaraços em se fazer o mesmo incluindo algumas de suas postulações, somadas aos vislumbres de artistas que encontraram na visualidade um caminho para as Artes Cênicas, em especial na imagem da forma humana.

Em qualquer evento cênico, considero que o mais importante é a recepção por parte do espectador, o que se dá pelos sentidos; a platéia, principalmente, ouve o texto e vê a cena. Se pensarmos no texto como algo essencial ao teatro, como foi em outras épocas, então, o ator, o ser falante, está no alto de uma hierarquia cênica. Entretanto podemos observar que há espetáculos mudos, teatro sem texto falado. Então, se não há essa essencialidade, não há hierarquia, mas, isto não desprestigia o ator.

Visualmente não há diferenças de categoria em cena, o ator é visto como um boneco o é, e como também se vê qualquer objeto ou figura. Assim o teatro, em que se opta essencialmente pela visualidade, significa um fazer artístico com respeito às partes. Representa o respeito de um profissional para com o outro: ator, cenógrafo, figurinista, bilheteiro, diretor, iluminador, músico, produtor etc. Não que não haja, ou deva haver, esse respeito em todos os tipos de teatro, mas, este é emblemático da equiparação respeitosa entre os homens e as coisas por terem sido produzidas por outros.

*In DEPENDÊNCIA ou out* foi construída com as condições possíveis, nem sempre as necessárias, no entanto, houve empenho e dedicação. O espetáculo foi fruto da auto-superação, em torno de um trabalho coletivo, envolvendo as divergências internas, com discussões ideológicas, soluções econômicas, perspectivas para o futuro.

Houve atenção ardorosa pelas lições de admiráveis teóricos e práticos

do teatro, substanciadas em soluções criativas e pessoais de todos os envolvidos, com ênfase da direção para o crescimento e a funcionalidade do conjunto.

Não se procurou copiar o trabalho de Brecht, de Gordon Craig, de Jarry ou de qualquer outro, tudo serviu como inspiração, na tentativa de se fazer algo novo, sem a pretensão de ser inédito. As teorias e exemplos foram impregnados no trabalho e desse processo de impregnação tentou-se fazer surgir um produto que ganhasse existência autônoma, sem exorbitar de seus modelos.

Acreditei que as proposições dos trabalhos de artistas competentes e inimitáveis possam ser valorizadas sob uma nova ótica, dentro das condições existentes sem o equivocado preconceito. É um antigo e cíclico processo de troca de influências entre as obras e de apropriações sucessivas de descobertas e formulações estéticas de um criador pelos que o sucedem.

A ampliação das possibilidades das linguagens exploradas foi procurada na medida que não há aqui o reconhecimento da obra de arte como algo acabado e perfeito, mitificada e intocável; interessa o ato de comunicação, o trabalho em progresso e a transformação cultural, na medida em que ela é funcionalizada pelo diálogo com o público e com outros trabalhos, no redemoinho da vida social.

É importante a estética do espetáculo, todavia, o que se discute nesta peça e na pesquisa tem que ser levada em consideração. A discussão está em torno da postura do homem frente ao grupo, do ator frente ao conjunto da encenação, do cidadão frente ao Estado. É a atitude que não é superior e nem inferior, é parte significativa de um todo.

Como esteticamente está definido, a busca foi pela equiparação dos elementos do espetáculo, significando o respeito mútuo entre as pessoas que, não só colaboram, mas fazem parte do espetáculo. Contudo, isso ainda apenas simboliza algo maior, algo que está implícito no argumento da peça: a necessidade das iconoclastia.

## Referências bibliográficas

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. 3.ed. São Paulo: Edusp, 1993.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. S. Paulo: Pioneira, 1998.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**: evolução da técnica, problema da ética. trad. Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser, e j. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARRO, Máximo; BACELLI, Roney. **Ipiranga**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1979. (Série: História dos bairros de São Paulo, 14).

1BELTRAME, Valmor. **A marionetização do ator e a humanização do objeto**. Florianópolis: 2003. (artigo enviado pelo autor por correio eletrônico em 15 nov. 2005)

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. trad. Maria Paula Zurawski, j. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edunesp, 1997.

COSTA, Felisberto Sabino da. **A Poética do ser e não ser**: procedimentos dramaturgicos do teatro de animação. São Paulo: Tese de doutorado apresentada à ECA-USP, 2000.

COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro & pensamento**. Trad. Karen Astrid Müller e Silvana Garcia. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CRAIG, Edward Gordon. **A arte do teatro**. Lisboa: Arcádia, s.d.

DIAS, José. **A importância da cenografia**. O percevejo online. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1999. Ano 7, n.7. Disponível em: <<http://www.unirio.br/opercevejoonline/7/artigos/1/artigo1.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2006.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Unicamp, 2003.

GRIGOLO, Gláucia. **O paradoxo do ator-marionete: diálogos com a prática contemporânea**. FLORIANÓPOLIS: dissertação de mestrado apresentada à UDESC, 2005.

HORTON, Paul. B.; HUNT, Chester. L. **Sociologia**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1980

HOUDART, Dominique. **Manifeste pour un théâtre de marionette et de figure**. Gennevilliers: Théâtre de Gennevilliers, 2000. p. 41-46, in: Théâtre/Public. Tradução Inédita de José Ronaldo Faleiro.

KLEIST, Heinrich Von. **Sobre o teatro de marionetas**. Trad. José Filipe Pereira. Título original: Über das Marionettentheater. Portugal. ACTO - Instituto de Arte Dramática, 1998. disponível em: <<http://www.acto.com.pt/acto/pdf/asmarionetas.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2005.

MILARÉ, Sebastião. **Preâmbulo de Gregório**. Antaprofana, 2005. Disponível em: <[http://www.antaprofana.com.br/materia\\_atual.asp?mat=189](http://www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=189)>. Acesso em: 15 nov. 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **A análise dos espetáculos**. TRAD. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PENTEADO, José de Arruda; ISSLER, Bernardo. **Estudando São Paulo: estudos sociais**, 3. ano do ensino de 1. grau. 2. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1977.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema**. São Paulo: SENAC, 1999.

ROSA, Tomás Santa Jr. **Teatro: realidade mágica**. Rio de Janeiro: ed. MEC, 1953.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **Teatro moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TAMBOURS SUR LA DIGUE. Direção: Ariane Mnouchkine. Produção: Théâtre du soleil. França, 2002. DVD, 2h38'.

VARGAS, Sandra; CHERUBINI, Luiz André; VELLINHO, Miguel; GANGLA, Anderson; SANTANA, Maurício. **O TEATRO DO SOBREVENTO**: catálogo. São Paulo: Grupo Sobrevento, 2003.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas: Unicamp/Pontes, 1991.

### **Bibliografia complementar.**

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de bonecos no Brasil**. São Paulo: COM ART, 1994.

\_\_\_\_\_. **Teatro de animação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

\_\_\_\_\_. **O ator e seus duplos**: mascaras, bonecos, objetos. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.

ARISTÓTELES. **A poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema de objetos**. Trad: Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BELTRAME, Valmor. **O Teatro de bonecos no boi-de-mamão**. Dissertação de Mestrado apresentada à ECA/USP, 1988.

2\_\_\_\_\_. **Animar o inanimado**: a formação profissional no teatro de bonecos. São Paulo: Tese de doutorado apresentada à ECA/USP, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no**

**Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Trad: Yara Frateschi Silveira. São Paulo: Hucitec, 1993.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator.** São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1995.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo.** São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1966.

BERGSON, Henri. **O riso:** ensaio sobre o significado do cômico. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia.** São Paulo: Ed. Ática, 2000.

CINTRA, Wagner. **O circo da morte.** São Paulo: Dissertação de mestrado apresentada à ECA/USP, 2003.

DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o comediante.** In: Diderot: textos escolhidos. Tradução e notas de Marilena Chauí; J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979. coleção Os pensadores.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator.** Org. Franca Rame; trad. Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 2. ed. São Paulo: SENAC, 1999.

FREUD, Sigmund. **Obras completas.** Edição Standart Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GALLIANO, Guilherme A. **Introdução à sociologia.** São Paulo : Harper & Row do Brasil, 1981.

GARCIA CANCLINI, Nèstor. **A Socialização da Arte** - teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, s.d.

GURGEL, Défilo. **João Redondo: teatro de bonecos do nordeste.** Petrópolis: Vozes; [Natal]: UFRN, 1986.

**MAMULENGO.** Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), 1973-1981. (v. 1-11)

**MÓIN-MÓIN,** revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul / UDESC, 2005.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Edunesp, 2003.

OLIVAN, Liliana. **O grotesco no teatro de bonecos**. Dissertação de Mestrado apresentada à ECA/USP, 1997.

OLIVEIRA, Valéria Maria. **Teatro de grupo**: identidade e conformação. Revista Espaço Acadêmico, ano III, n.25. jul. 2003. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/025/25coliveira.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2006.

PIMENTEL, Altimar. **O Mundo mágico de João Redondo**. Rio de Janeiro: SNT, 1971.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves dos. **Mamulengo**: um povo em forma de bonecos. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

SIQUEIRA, Maria da Conceição Acioli de. **Quando pirilampos desafiam faróis**: um estudo sobre a atualidade das tradições brasileiras do teatro de bonecos. São Paulo: Dissertação apresentada à ECA/USP, 2001.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. S. Paulo: Perspectiva, 1985.

UBERFELD, Anne. **La escuela del espectador**. Madrid: Asociación de escena de España, 1997.

VENEZIANO MONTEIRO, Neyde de Castro. **Não adianta chorar**: Teatro de Revista Brasileiro...Oba!. Campinas: Unicamp, 1996.

## Anexos

### Anexo A - in DEPENDÊNCIA ou out

Autoria coletiva do Grupo Atrás do Grito de Teatro e Osvaldo Anzolin, com fragmentos do texto "Deixa qu'eu empurro" de Perito Monteiro, intercessões poéticas de Marcelo Pinotti Maluf e cenas baseadas na crítica de Monteiro Lobato ao Monumento à Independência.

(Monumento à Independência formado ao centro do palco, com atores representando as esculturas. Entre o público surgem dois bonecos que discutem a relevância daquele monumento.)

**DOM PEDRO BONECO** – Ora vejam! Que jovem bonita! Como a senhorita se chama? - A senhorita, como eu, estava admirando este magnífico Monumento à Independência, o meu sepulcro. Todos devem concordar que é muito bonito.

**MONTEIRO LOBATO** – Pois, eu descordo. Digo que é apenas um monumental presépio de gesso, vazio de idéias, frio, inexpressivo. Não diz nada. Vale muito pouco como arte.

**DOM PEDRO BONECO** – Wahahahaha! Desculpem meu companheiro Monteiro Lobato, ele, às vezes, é um pouquinho impertinente... Saiba, Sr. Monteiro Lobato, que fizeram um concurso e escolheram o melhor projeto arquitetônico para tecer essa homenagem ao meu feito heróico!

**MONTEIRO LOBATO** – Não seja ingênuo, Majestade! Concorresse quem concorresse, o vencedor teria sido Ettore Ximenes. Este pseudo-artista italiano soube se aproveitar da índole duvidosa de nossos administradores públicos e teceu, muito bem, os seus pauzinhos.

**DOM PEDRO BONECO** – Estou chocado! Não posso acreditar! Pois, se o que me dizes é verdade, a impunidade tomou conta deste país.

**MONTEIRO LOBATO** – Infelizmente, tenho que afirmar que o que digo é a mais pura verdade. Nem Miguel Ângelo ou Rodin seriam páreo para este vigarista.

**DOM PEDRO BONECO** – Estou indignado! Queres dizer então que este monumento não é o que há de melhor em concepção artística?

**MONTEIRO LOBATO** - Este mausoléu está inçado de elementos incongruos, que o

maior sofista da arte não conseguiria justificar. São leões, esfinges, elementos sem nenhum sentido! Tudo com um único significado: a pobreza mental do artista.

**DOM PEDRO BONECO** – Realmente... Se o tal Ximenes fosse bom mesmo, teria colocado no alto do monumento uma estátua minha, montado em meu cavalo e com a espada em riste...

**MONTEIRO LOBATO** – Um tanto obvio...Mas, pelo menos, guardaria relações com o fato histórico. Como vê, até Sua Alteza criaria um monumento mais adequado.

**DOM PEDRO BONECO** – Ora, pois! Deste-me uma ótima idéia Sr. Lobato. Reorganizarei estas estátuas e farei o meu próprio projeto artístico! Incluirei cá, representações de fatos históricos que enaltecera a independência desta Terra!

**MONTEIRO LOBATO** – Independência? Esta bem. Creio que pior não ficaria. Vamos! Eu vou ajudar com alguns fatos históricos (sai).

(As estátuas se movimentam lentamente, como se estivessem sendo manipuladas, formando uma fila em frente às bases do monumento. Agora são índios em movimentos ritualísticos. Ouve-se um tiro. Os índios correm por todos os lados, fugindo, escondendo-se, gritando. Um aponta sua flecha para tora da cena. Leva um tiro no peito... Cai. Os outros índios são aprisionados. Dois brancos, armados, como conquistadores, examinam suas "peças"... Contam-nas, um deles separa uma índia. Examina-a cuidadosamente e o outro a inveja...)

**JOÃO RAMALHO** – Quero essa cunha pra mim!

**O OUTRO** - Querias! Já tens um bocado delas João Ramalho. Eu só estas!

**JOÃO RAMALHO** - Nossa!... Ela é linda!

**O OUTRO** - Já tens tantas, o João Ramalho. Deixa-me esta. Peço-te...

**JOÃO RAMALHO** - Já falei: essa cunha vai comigo!

**O OUTRO** – Prepara-te para seres defunto!

**JOÃO RAMALHO** - Você sabe que não posso morrer. Ia sobrar um monte de viúvas...

**O OUTRO** - Tuas viúvas hão de conhecer macho melhor...

(Os dois se atacam. João Ramalho segue esfaqueando o outro até a coxa. Volta para os índios...)

**JOÃO RAMALHO** - É defunto!... Podem comer!

(Os índios não entendem. João Ramalho então faz a mímica que podem devorar... Eles saem correndo como mortos de fome. João Ramalho vai saindo brincando de pega-pega com a índia. Os índios voltam com as partes da vítima esquartejada, esfomeados.)

Entra ANCHIETA gritando...)

**ANCHIETA** - Basta!!!

(Os índios deixam o defumo lá fora e voltam à cena, cabisbaixos, resmungando. ANCHIETA os abençoa, eles se ajoelham e pedem perdão. Rezam juntos em latintupínico. Após a oração, os índios vão saindo, tomando a benção. João Ramalho entra correndo atrás de Bartira, ele a agarra e a atira ao chão, deita-se sobre ela.)

**ANCHIETA** - O João Ramalho!!!! Chega cá ao pé de mim!

(Ele deixa a índia deitada e vai respeitosamente tomar a benção de Anchieta.)

**ANCHIETA** - Qu'istais a fazer com Bartira, filha de Tibiriçá?

**JOÃO RAMALHO** - Ela tava perdida nessa terra linda, seu padre. Ela tava com sede. Com fome, sei lá...

**ANCHIETA** - Puis si já bibeu i cumeu, deixe que si vá... N'ão qu'remos increnca com o grande chefe Tibiriçá...

**JOÃO RAMALHO** - Sem essa padre... ói lá... e ela qui si amarro aqui na gente....

(Neste momento a cena congela-se, a luz da platéia acende-se e os bonecos falam.)

**DOM PEDRO BONECO** – Esta gente que veio de Portugal, para ajudar a colonizar esta terra, era tudo gente boa, educados, inteligentes... Contribuíram muito para a formação deste povo...

**LOBATO BONECO** – Se quiseres construir uma sociedade digna, pegue uma vassoura e varra todo pó, poeira e migalhas para debaixo do tapete persa. Chame esta ação de limpeza de Ilha de Vera Cruz. Já deu certo em outros lugares, eu garanto. Ou ainda, use garrafas para armazenar o lixo. Lance tudo ao mar, há de chegar em terra firme.

**DOM PEDRO BONECO** – Ora pois... Acho que podemos melhorar isto...

(A luz da platéia apaga-se e cena descongela-se.)

**ANCHIETA** - A proposito João Ramalho, teria sido tu qu'inda pouco tirou a vida dum homem branco?

**JOÃO RAMALHO** – É, Matei, padre... O cara era um marujo, ai tipo desertor...

Domingo, na hora da confissão eu dó o serviço mais completo... Falô padre?

**CORO DE ÍNDIAS** – Padre nosso! Grande cacique Tibiriçá chegando muito bravo...Procura Bartira!

**ANCHIETA** – Ô João! Tu só faz cunfusão! Quand'stou cumiçando a meter na cabeça dus nativos qu'a puligamia é picadu, tu bota tudo a perder.

**TIBIRIÇÁ** – Bartira, filha do grande Tibiriçá não ser prisioneira de homem branco... Homem brando vai morrer!

**BARTIRA** – Ya so pindorama koti. Itamaraná pó anhatin... Andirá juparô no ikô.

(Tibiriçá continua bravo e põe a lança no peito de João Ramalho.)

**ANCHIETA** –O! Magnificu Tibiriça. Controla-ti. Pel'amor di Deus!... Podes levar Bartira... Ela está livre... Cuidarei qu'este homem seja punidu!

***Tibiriça pega a filha e vai saindo. Ela se recusa.***

**BARTIRA** - L'pai uira cia unco puranga acaiu. iuaiaue u cucui i pepo eta.

**TIBIRIÇA** - Rama aé rccé. Bucunn i. Guassu. Cambara, amucu.' Lia nau iuer, pindamonhagaba.

(Se solta dele e se atira nos braços de João Ramalho. Tibiriçá ergue a lança novamente.)

**BARTIRA** - Canina! Pindamonhagaba, Xybá guaçu! Xororo min

**ANCHIETA** - Grande cacique Tibiriçá... Ela istá dizendo qu'quer ficar com ele para sempre! Vamos butar u casu nas mãos di Deus: Se é da vontade delis... vamos casá-los!

**JOÃO RAMALHO** – Casar? (chamando o padre para um aparte) Mas seu padre, eu num posso casar. O senhor sabe que perante Deus eu já estou casado com a Maria, lá em Portugal.

**ANCHIETA** – (olhando para a lança de Tibiriçá) Ô João e tu preferes morrer? É só uma mentirinha. Sabes tu que o que importa é a domesticação deste gentil. E como diria Aristóteles: Em arte mais vale uma mentira que convença que uma verdade que não o faça.

**JOÃO RAMALHO** - E as outras índias?

**ANCHIETA** - Puis. Antáo. Vus declaro meiridu i mulhere!... Conjugo vobis!

**TIBIRIÇA** - Santo Padre falô... Agora uma só... Ela só um... As outras que sobrô... Tibiriçá leva pra casa.

(Ele dá um sinal e as outras o acompanham.)

**ANCHIETA** - Vamos comemorar com um banquete bem apetitoso!

**TIBIRIÇÁ** - Tibiriçá vos oferece prisioneiro guerreiro Carijó!

**ANCHIETA** - Pela Santíssima Trindade, grande Tibiriçá. Liberte-o em nome de Deus!

**TIBIRIÇÁ** - Como suportar a fome?

**ANCHIETA** - É pecado! Não podes comer. Deixa que o prisioneiro se vá!

**TIBIRIÇÁ** - Que cousa dissestes vos? Deixa-lo-ia ir eu ia. Porém, o mefistofélico silvícola a bucólica aldeia nossa atacou. Deitá-lo fora e perdê-lo!

(Neste momento a cena congela-se, a luz da platéia acende-se e os bonecos falam.)

**DOM PEDRO BONECO** - Magnífico trabalho fizeram estes jesuítas na instrução destes primitivos, merecem um lugar de destaque em meu monumento...

**LOBATO BONECO** - Uma boa coisa a se fazer para quem tem falta de espaço para colocar os seus livros; é serrá-los com minúcia e precisão. Ou ainda, tirar-lhes as páginas conservando apenas as capas.

**DOM PEDRO BONECO** - Ora pois... Ainda não está bom, vamos melhorar ainda mais...

(A luz da platéia apaga-se e cena descongela-se.)

**ANCHIETA** - O perdão é um dom de Deus. Grande Tibiriçá... És um cristão e como tal irás proceder!

**TIBIRIÇÁ** - Nem o primeiro dos sacramentos ainda não me foi concedido.

**ANCHIETA** - E pra já. Ajoelha-te! Eu te batizo com o nome de Manoel Afonso Tibiriçá!

**TIBIRIÇÁ** - Balizado sou. O perdão concedo.

(Tibiriçá e Anchieta cantando...)

**ANCHIETA** - Enfim, nós conseguimos converter Tibiriçá...

**TIBIRIÇÁ** - E só uma experiência, vamo vê no que vai dá...

**ANCHIETA** - Conosco estarás, sempre protegido!

**TIBIRIÇÁ** - Se chega Bandeirante, povo índio tá perdido.

**ANCHIETA** - Não temas, meu irmão, pois, a fé te salvará...  
**TIBIRIÇÁ** - Mas, índio tá aflito, tem que vê pra acreditá!  
**ANCHIETA** - Se índio quer apito, será logo atendido...  
**TIBIRIÇA** - Se chega Bandeirante, índio tá mesmo é fudido!

(Anchieta sai. Borba Gato e Raposo Tavares entram atacando os índios e os jogando pra fora da cena.)

**BORBA GATO** - Em nome de Deus Padre, em nome de Deus Filho, em nome do Espírito Santo: são Caim, jogue suas bênçãos sobre mim!

**RAPOSO TAVARES** - E sobre mim também...

**BORBA GATO** - Fazer com que eu procure mais: achar ouro, que achar índios; matar, que ser morto; capturar, que ser capturado; amar...

**RAPOSO TAVARES** - Que ser estuprado...

**BORBA GATO** - Excomungado!!! Eu te arrenego em nome da santíssima trindade.

**RAPOSO TAVARES** - Os homens estão prontos Borba Gato!

**BORBA GATO** - A jornada é longa Raposo Tavares. São léguas e léguas. Devemos alcançar um sítio conhecido como "SUMIDOURO". Que Deus nos abençoe!

**RAPOSO TAVARES** - Amém!

**BORBA GATO** - Avise os homens que já vamos sair.

**RAPOSO TAVARES** - Quem é esse que aí vem?

**BORBA GATO** - Quem sois?

**C.Branco** - Procuro por Borba Gato!

**BORBA GATO** - Se me procuras, me encontraste!

**C.Branco** - Don Rodrigo de Castelo Branco, enviado da coroa para supervisionar a exploração das minas de ouro que descobristes com tua audácia e coragem... Saudações da coroa!

**BORBA GATO** - (Para Raposo Tavares) Vá logo! (Para C.Branco) - Fiel aos laços da coroa, agradeço a honra em nome de meus homens... Borba Gato. Servidor do rei!

**C.Branco** - Vamos às minas! Mostra-me onde se encontra o ouro!

**BORBA GATO** - Não! Não sem que antes haja uma combinação límpida que atenda o desejo do rei e a vontade minha e de meus companheiros de jornada.

**C.Branco** - O desejo do rei é lei... E eu represento Vossa Alteza Real... Falo. Decido... E em nome dele prendo e arrebento se preciso for.

**BORBA GATO** - Senhor Castelo Branco, nobre fidalgo, pois, se é assim, venha até aqui que vou lhe mostrar o caminho das minas. Olhe ali embaixo.

**C.Branco** – Onde?

**BORBA GATO** – Mais embaixo.

**C.Branco** – Onde?

**BORBA GATO** – Um pouquinho mais embaixo.

**C.Branco** – Onde?

**BORBA GATO** – Um pouquinho mais...

(Borba Gato atrai Castelo Branco até a beira do cenário e o atira para fora ao som de imensa queda. Raposo Tavares volta imediatamente.)

**RAPOSO TAVARES** – Onde está o fidalgo Castelo Branco?

**BORBA GATO** – Caiu lá pra baixo. Morreu coitado.

**RAPOSO TAVARES** - Mataste o emissário do rei?

**BORBA GATO** - Não! Ele escorregou e caiu sozinho... Foi um acidente.

**RAPOSO TAVARES** - E como explicar isso ao rei?

**BORBA GATO** - A justiça do rei é grande, mas o mato é maior!

(Neste momento a cena congela-se, a luz da platéia acende-se e os bonecos falam.)

**DOM PEDRO BONECO** – Grandes desbravadores foram estes bandeirantes, verdadeiros heróis nacionais, não podem estar fora do meu monumento...

**LOBATO BONECO** – Para quem ainda não aprendeu a lição, é preciso que se diga: Se quiseres ficar com o nome nos livros de História ou ser condecorado, faça a opção por matar milhões, assassino de um só nunca mereceu *status*. Para ser herói, é preciso promover um massacre, senão, corre-se o risco de ser esquecido no xilindró.

**DOM PEDRO BONECO** – Ora pois... Continuemos meu projeto...

(A luz da platéia apaga-se e cena descongela-se. Saem por um lado e pelo outro entram a esposa do Borba Gato e uma Cativa.)

**ESPOSA** – Oh, meu Deus! Já lá se vão três anos e nenhuma notícia dele...Acho que rezei pouco. Oh, Senhor Deus! Protegei o meu Borba gato das doenças, dos animais ferozes, dos bichos peçonhentos.

**CATIVA** - E das flechas inimigas..

**ESPOSA** - Não me interrompas! Não vês que falo com Deus?

**CATIVA** - Ela só que reza junto...

**ESPOSA** - Pensas que não sei que arrastas uma asinha pra ele?

**CATIVA** - Ela só faz o que o senhor qué...

**ESPOSA** - Calada! E sai daqui que não quero sentir nem teu cheiro! Vai!

(Cativa vai saindo, barulhos de chegada de alguém.)

**CATIVA** - Chegou, chegou... É ele! Ele vem vino.

**ESPOSA** - Borba!

**CATIVA** - Gato!

**ESPOSA** - Por onde andou meu marido?

**BORBA GATO (*cantando*)** - Vaguei por terras brasileiras,  
fui um fugitivo lendário.

Mas só agora tenho a certeza  
que eu só fiz papel de otário.

**ESPOSA** - Não fale assim.

**BORBA GATO (*cantando*)** - Passei muita sede e fome,  
me escondi num buraquinho.

Usei até um codinome  
e maculei o meu corpinho.

**ESPOSA** - Nossa!

**BORBA GATO (*cantando*)** - Fizeram tocaias, me perseguiram  
de segunda à segunda.

No auge do meu desespero,  
me deram até tiro na bunda.

**ESPOSA** - Sério?

**BORBA GATO** - Por minha sorte acordei ligeiro e fiz um acordo legal  
Eles só queriam o dinheiro, e o mapa do ouro pra Portugal.

**ESPOSA** - Oh, meu querido... Graças a Deus que está de volta. Mas... senhor meu

marido, estás tão diferente.

**BORBA GATO** – Que dessssspaaaautéeeerio, aiiiiii, aiiiiii, Jesus!

**BORBA GATO** – (*cantando*) Agora que estou livre.  
Dói-me aqui e dói-me ali,  
acho que estou...  
com dor de denteinho.

(Cai entre as mulheres e entra em cena Tiradentes.)

**TIRADENTES** - Onde está o paciente? Disseram-me que era urgente!

**ESPOSA** - Já estás aí, Sr. Alferes Joaquim José da Silva Xavier?

**TIRADENTES** - Parece que sim! E o paciente, ainda vive?

(O paciente levanta o tronco para mostrar que ainda está vivo.)

**ESPOSA** - Parece que sim! Respira com dificuldade!

**TIRADENTES** - Com licença, minha senhora! Vamos levá-lo para o quarto.

(Tiradentes e Cativa levantam o doente e o levam para o quarto. A esposa fica rezando. Tiradentes volta.)

**TIRADENTES** - Pronto, minha senhora... Arranquei-lhe um dente!... Volto amanhã!

**TIRADENTES** - Pronto, minha senhora... Arranquei-lhe um dente!... Volto amanhã!

**TIRADENTES** - Pronto, minha senhora... Arranquei-lhe um dente!... Volto amanhã!

**TIRADENTES** - Pronto, minha senhora... Arranquei-lhe um dente!... Volto amanhã!

**TIRADENTES** - Pronto, minha senhora... Arranquei-lhe um dente!... Volto amanhã!

**TIRADENTES** - Pronto, minha senhora... Arranquei-lhe um dente!... Volto amanhã!

**TIRADENTES** - Pronto, minha senhora... Arranquei-lhe um dente!... Volto amanhã!

**TIRADENTES** - Pronto, minha senhora... Arranquei-lhe um dente!...

**ESPOSA** - Mas, senhor Tiradentes, o senhor arrancou mais de quarenta dentes...

**TIRADENTES** - Este de hoje foi o último!

**ESPOSA** – Ai, Graças a Deus! Está curado?

**TIRADENTES** - Morreu!... Morreu da doença que Deus lhe deu.

(Tiradentes sai. A Esposa, triste, vai até a porta do quarto... Olha. Leva um susto e fala saindo de cena.)

**ESPOSA** - Sai daí. Excomungada. Não respeita nem defunto!

(Caraíba aparece. Traz um cajado com uma máscara afixada em sua ponta. Fala por ela como ventríloquo.)

**CARAÍBA** – Irmãos!!! Enforcaram Tiradentes!!! Esquartejaram o pobre coitado e penduraram uma parte de seu corpo em cada poste da cidade!!! Tupã, tende piedade de nós!

**ÍNDIOS** - Tupã! Tende piedade de nós!

**CARAÍBA** – Irmãos!!! Na Bahia, enforcaram os alfaiates!!! Tupã! Tende piedade de nós!

**ÍNDIOS** - Tupã! Tende piedade de nós!

**CARAÍBA** – Acabaram com a conjuração do Rio de Janeiro, deram fim na conspiração dos suaçunas e abafaram a Revolução Pernambucana. Tupã, tende piedade de nós!

**ÍNDIOS** - Tupã! Tende piedade de nós!

**CARAÍBA** – Hoje vamos fortalecer nossa crença, ouvindo os testemunhos de fé. Vem irmã, conta como Tupã entrou em sua vida.

**ÍNDIA** – Eu...eu...eu...Índia tinha dor aqui, aqui e aqui... Tomava remédio, tomava cogumelo do sol e dor continuava... Índia dai escutou Caraíba e saro tudo!... Num dói nada!...

**CARAÍBA** - Quem foi que te curou?

**ÍNDIA** – Foi...éééé...hummmm...ah! Tupã!

**CARAÍBA** – Amém, Tupã! Amém!

**ÍNDIOS** - Amém. Tupã!

(Neste momento a cena congela-se, a luz da platéia acende-se e os bonecos falam.)

**DOM PEDRO BONECO** – Nesta terra sempre deram muito valor à religião, é verdade que misturaram tudo, mas o que se pode fazer, é bom para o povo ter fé, os índios já eram crentes fervorosos, tinham muita fé, eram verdadeiros fe....

**LOBATO BONECO** – Troca-se um espelhinho por uma pepita de ouro! Troca-se um pente de cabelo por um cristal de rocha! Nada mais justo do que dar a Deus as nossas coisas mundanas e receber as glórias espirituais! Mas cuidado, se não trocar, nada feito!

**DOM PEDRO BONECO** – Ora pois, vou acrescentar um espelhinho neste monumento, onde será?

(A luz da platéia apaga-se e cena descongela-se.)

**CARAIBA** - Meus irmãos, parem de sofrer! Abram o coração e deixem a luz do sol entrar! Tupã é luz, é raio, estrela e luar, manhã de sol...meu iaia meu ioio. Orem comigo!!! 1, 2, 3, 4!!!

**CORO** – Vem, vem, vem pra Tupã, vem!  
Vem, vem, vem pra Tupã, vem!

**ÍNDIRA** - Garante o teu dia de amanhã!

**PÔTIRA** - Tupã te mostra o caminho.

**CATIRA** - E não lhe cobra um tostão.

**ÍNDIRA** - Com ele não estás sozinho.

**PÔTIRA** - E nunca fica na mão.

**CARAIBA** - Tupã dá bênção?

**CORO** – Dá, dá, dá.

**CARAIBA** - Prosperidade?

**CORO** – Dá, dá, dá.

**CATIRA** - Não tema o raio ou trovão.

**ÍNDIRA** - Tempestade ou tufão.

**PÔTIRA** - Tupã é o dono da verdade.

**CARAIBA** - Tupã é jóia?

**CORO** – Sim! Sim! Sim!

**CARAIBA** - Tupã é bacaninha?

**CORO** – Sim! Sim! Sim!

**CATIRA** - Vem depressa meu irmão.

**ÍNDIRA** - Abre logo o coração.

**PÔTIRA** - Levanta, e sai do chão!

**TODOS** – Vem, vem, vem pra Tupã...vem! Vem, vem, vem pra Tupã...vem!

**CARAIBA** - Amém. Tupã!

**ÍNDIOS** - Tupã!

**CARAÍBA** - Caros irmãos, coloquem as suas ofertas no altar! Demonstrem que estão agradecidos a Tupã! Um coração generoso e bem visto por Tupã! Amém, Tupã!

**ARAUTO** - Cidadãos de São Paulo! Recolham suas mulheres e filhas... Protejam nossas donzelas... É D.Pedro, o Imperador, que esta chegando... Cuidem das mulheres, recolham-nas!

(O barulho da tropa bem próximo... Os cavalos param... O cidadão olha e confirma.)

**ARAUTO** - É ele. O Príncipe Regente do Reino Unido do Brasil. D.Pedro de Alcântara Francisco António João Carlos Xavier de Paula Miguel Rafael Joaquim José Gonzaga Pascoal Cipriano Serafim de Bragança e Bourbon!

**D.PEDRO** - Cuida de nossas mulas!

**GUARDA** - Sim, Sua Alteza.

(O guarda pega as mulas e as encaixa no cenário, depois fica parado em guarda do imperador, D.Pedro examina o espaço, ninguém.)

**D.PEDRO** - Onde estão? Onde estão as formosas mulheres paulistanas, tão decantadas como belas e graciosas?

**ÍNDIA** (entrando e sendo expulsa imediatamente pelo guarda) - Formosa? Óia eu, oh!

**D.PEDRO** - Um jejum tão grande nessa longa caminhada do Rio a São Paulo, por todo o Vale do Paraíba, e não encontro cá uma mulher... Nem uma só que me venha dar boas-vindas... Estou transbordando, eu preciso... Será que...

(D. Pedro vê uma estátua, sorri e a levanta trazendo-a ao centro do palco.)

**MARQUESA** - Como S.A. é forte! Como S.A. é forte!

**D.PEDRO** - V.Exa. ainda não viu nada!

**MARQUESA** - S.A. precisa saber uma coisa...Eu sou casada com o militar D. Felício Pinto Coelho de Mendonça.

**D.PEDRO** - Deixa o teu marido por minha conta... Será transferido para longe daqui...

**MARQUESA** - E o meu divórcio, Sua Alteza?

**D.PEDRO** - Tranqüiliza-te, filha, cuidarei para que tudo ande mui rápido. Agora

preciso dar um pulinho até Santos, mas, logo estarei de volta...

**MARQUESA** - Estarei ansiosa, Sua Alteza... Meu coração será um imenso vazio sem a presença de S.A...

**D.PEDRO** - Estamos a sós, chama-me Pedro!

**MARQUESA** - Pedro!

**D.PEDRO** - Ainda te farei Marquesa... Marquesa de Santos...

**MARQUESA** - Mas eu sou de Sorocaba.

(O guarda ri e D. Pedro o cala com o olhar.)

**D.PEDRO** - Ah é? Cuida-te bem. Deixarei um homem de minha guarda a teus serviços!

**MARQUESA** - Um homem? Se tu fazes questão. (sorri maliciosamente)

**D.PEDRO** - D'agora em diante és minha... E eu protejo o que é meu!... Preciso ir, a guarda da corte me espera... Adeus Titila...

**MARQUESA** - Adeus. Pedro... Posso escrever-te?

**D.PEDRO** - Sim, Titila... Nas cartas, chamar-nos-emos de "filha" e "filho"... A imagem da corte não pode ser ferida!... Adeus, Titila!

**MARQUESA** - Adeus, Pedro!

(D.Pedro sai e depois a marquesa. Entram três mulatas com trouxas na cabeça. O guarda continua imóvel.)

**GUARDA** - Ensaboa mulata, ensaboa!

**MULATAS** - Tô ensaboando.

**GUARDA** - Ai, que vontade! Que vontade que dá, que dá, que dá. Eu já fico tenso, quanto mais eu penso, só pensar em pensar. Eu quero funhenhá!

**MULATAS** - Oi!

**GUARDA** - Eu quero furunfá!

**MULATAS** - Ai!

**GUARDA** - Quero dá um picote, fungá no cangote, eu quero me esbaldá...Quero dá uma bimbada!

**MULATAS** - Oi!

**GUARDA** - Um tapa na marvada.

**MULATAS** - Ai!

**GUARDA** - Quero fazê fuc-fuc, botá o palhaço pra descabelá

**MULATAS** - (cantando)      Ai, que vontade!  
 Que vontade que dá,  
 que dá, que dá!  
 Eu já fico tensa,  
 quanto mais eu penso.  
 Só pensar em pensar.  
 Quero fazê nenê!

**GUARDA** - Aaaai.

**MULATA DENISE** - (cant.)      Quero abri o balaio,

**GUARDA** - Ooooi.

**MULATA ANA** - (cant.)      Entubá a brachola,

**GUARDA** - Aaaai.

**MULATA LETÍCIA** - (cant.)      Destrombelhá o bimbó.

**GUARDA** - Ooooi.

**MULATAS** - (cant.)      E queima a periquita!

(As mulheres correm pra dentro e o guarda corre atrás. A marquesa entra ao som de batidas do coração, o ritmo vai aumentando e se transforma no barulho dos cavalos chegando.)

**MARQUESA** - Oh! Pedro, como sofre um coração que ama verdadeiramente... Volta. Pedro, que dentro de mim tenho sufocado um desejo terrível... Não sei até quando poderei agüentar... É uma ansiedade muito grande que já está a me fugir do controle... Já é dia sete de setembro, onze horas da manhã, e nada de Pedro... Ele prometeu-me que estaria aqui... Devo escrever-lhe?... Terá acontecido alguma coisa importante, algo inesperado?... Não posso mais esperar... Irei imediatamente ao encontro de Pedro...ao encontro de S.A. Real, D.Pedro!

(A marquesa sai. Entra D. Pedro, dá uma urinada no rio, enquanto um guarda o vigia.)

**D.Pedro** - É esse o riacho do Ipiranga?

**GUARDA** – Sim, Sua Alteza!

**D.PEDRO** - Ouço barulhos, vá ver quem chega!

(Guarda sai e volta atravessando a cena perseguido pela Índia. A Índia pára, observa o instrumento do imperador, mas, não se empolga, volta a perseguir o guarda. D.Pedro está chacoalhando o pêni, quando entra a Marquesa, toda ferosa.)

**D. PEDRO** – Oh, querida! Pegou-me com a mão na massa!

**MARQUESA** - Guarda isso, Pedro! Primeiro um abraço! Oh Pedro, não consegui esperar... Perdão se fiz mal em vir ao teu encontro...

**D.PEDRO** - Que mal nada... Fizeste-o muito bem... Vem comigo que já não agüento...

(Começam as preliminares de um ato sexual. Entra o guarda.)

**GUARDA** - Senhor, acaba de chegar uma comitiva com ordens da coroa real... Exigem a presença de S.A. imediatamente!

**D.PEDRO** - O quê?!...Como ousam se atrever a me perturbar em um momento como este. Diga que esperem!

(O guarda sai. D.Pedro volta ao ato inicial e entra o guarda novamente, nervoso.)

**GUARDA** - Perdão. Sua Alteza, mas eles insistem que são ordens da Coroa a quem S.A. deve real obediência.

**D.PEDRO** - Obediência?... Guardas!!!! A Corte Portuguesa quer nos subjugar! Não querem respeitar as nossas horas mais sagradas! Laços fora soldados!!! INDEPENDÊNCIA OU MORTE!!!!!! - Pronto Titila, somos independentes!

(O monumento volta a se formar, agora com personagens históricos. Os bonecos reaparecem e cantam.)

**MONTEIRO LOBATO** – Não quero ver o que eu tô vendo! Parece que o esgoto entupiu. Não tem santo, nem tem glória, na História do Brasil! Não tem santo, nem tem glória. Não tem santo, nem tem glória na história do Brasil.

**TODOS** – Sacanagem no Congresso. E a impunidade no Brasil. Vou mandar levar vantagem, lá na puta que pariu! Vou mandar levar vantagem lá na puta que pariu.

**DOM PEDRO BONECO** – Eu seria, no meu monumento, a imagem do imperador

viril. Muitos peitos, muitas bundas, pondo em pé o meu piupiu! Muitos peitos, muitas bundas. Muitos peitos, muitas bundas pondo em pé o meu piupiu.

**TODOS** – Sacanagem no Congresso. E a impunidade no Brasil. Vou mandar levar vantagem, lá na puta que pariu! Vou mandar levar vantagem lá na puta que pariu.

**FIM**

**Anexo B - Deixa qu'eu empurro.**

de Perito Monteiro

**Quadro I – Os primórdios...**

Um telão mostra um vídeo de São Paulo, no início imagens bonitas da cidade: Os parques, o povo alegre, bandas e fanfarras, vistas gerais da cidade, monumentos, as grandes avenidas, o povo agitado, os modernos edifícios da Paulista... Depois São Paulo a noite, luzes, shows, cores. Tudo sem som... As imagens estão sendo exibidas desde a entrada do primeiro espectador... Depois de fechada a porta começa o fundo musical... Uma mistura bem amarrada de músicas alusivas a São Paulo com sucessos de compositores paulistas, explorando os ritmos que hoje dominam a paulicéia. De repente um comercial de nossos patrocinadores... Depois o jornal da noite, dando as principais manchetes. Assuntos: acidentes com vítimas, trombadinhas, corrupção, revolta nos presídios. Febem, miséria... a TV sai do ar...chuviscos na tela. Desliga-se a TV.

Música de abertura

(Todos cantam murmurando a Sinfonia Paulista de Billy Branco)  
Ascende-se o primeiro foco de luz na cena...

**1º CORO** – É sempre lindo andar... (SÃO PAULO, SÃO PAULO. Premê)

**2º CORO** – Pela Ipiranga com avenida São João... (SAMPA. Caetano)

**1º CORO** – De noite eu rondo a cidade... (RONDA. Vanzoline)

**2º CORO** – Na Paulista os faróis vão abrir... (Eduardo Gudim)

**TODOS** – Moro em Jaçanã...(Adoliram) (murmuram os versos seguintes.)

**TODOS** – Só amanhã de manhã...(Adoliram)

(Todos murmuram do início da Sinfonia Paulista. Luz geral)

**TODOS** – Era uma vez uma história que se fez  
De muitas bandeiras e muitas entradas  
De muitos pedágios em muitas entradas  
Bandeirantes, Padre Manoel da Nóbrega  
Raposo Tavares, Anhanguera  
Tamoios, Imigrantes, Anchieta  
Caia na estrada e perigas ver  
Eu sei que você quer reconhecer  
E tá louco pra saber, e tá louco pra saber.  
E tá louco pra saber...

(Destaca-se um do grupo e fala com o sotaque paulistano)

**DESTAQUE** – Orra meu... Já passou o posto do frango assado?

(Outra melodia em ritmo mais lento – blues)

**TODOS** – Sei que você não é burro  
Gosta muito de churro  
Pensa no seu futuro...  
Mas, se esta em cima do muro...

Deixa que eu empurro...  
Deixa que eu empurro!

(Passam índios correndo. por todos os lados, fugindo, escondendo-se, gritando. Um aponta sua flecha para tora da cena, leva um tiro de escopeta no peito... Os outros índios são aprisionados. Às gargalhadas, dois brancos, armados de escopeta. como conquistadores examinam suas "peças"... contam-nas. Um deles separa uma índia. Examina-a cuidadosamente...)

**JOÃO RAMALHO** - Essa cunhã é minha!

**O OUTRO** - Querias! Já tens um bocado delas. Eu só três!

**JOÃO RAMALHO** - Nossa!. Ela é linda!

**O OUTRO** - Já tens tantas, ó João Ramalho. Deixa-me esta. te peço...

**JOÃO RAMALHO** - Já falei: essa cunha vai comigo!

**O OUTRO** - (Tira um facão da cintura e parte pra cima de João) Prepara-te para seres defunto!

(João Ramalho protege a Índia e se protege lambem)

**JOÃO RAMALHO** - Você sabe que não posso morrer. Ia sobrar um monte de viúvas...

**O OUTRO** - Tuas viúvas hão de conhecer melhor macho...

(Os dois se atacam. João Ramalho vence. Olha o companheiro caído, limpa a faca, pega a índia, põe sobre o ombro e vai saindo. Olha pra trás, dá um chute no defunto, olha para os índios...)

**JOÃO RAMALHO** - É defunto, pode comer!

(Os índios ficam parados, não entendem. João Ramalho então faz mímica de que podem devorar... e vai saindo com a índia no ombro. Os índios avançam sobre o defunto esfomeados, começam a carregá-lo para fora de cena cantando música com ritmo e letra indígenas)

(Do outro lado entra Nóbrega o jesuíta, cruz na mão, frente ao rosto, gritando...)

**NÓBREGA** - Não!!!

(Os índios deixam o defunto lá fora e voltam a cena, cabisbaixo, resmungando. Nóbrega os abençoa. Eles se ajoelham e pedem perdão. Rezam juntos em gramelot Tupi e cantam uma música meio gregoriana meio indígena. Anchieta entra e fica assistindo a cena. Após a oração Nóbrega dispensa os índios que vão saindo tomando sua benção... Quando sai o último, ele vê Anchieta)

**NÓBREGA** - Quem sois? De onde vindes? Quo vadis?

**ANCHIETA** - José de Anchieta, ricém chegado da mitrópole. I vós cum cirteza sois o padre Manoel de Nóbrega?

**NÓBREGA** - Ia pois com cirteza, soi ele mesmo. Bem vindo!  
(abraçam-se)

**ANCHIETA** - Não estavas na Bahia?

**NÓBREGA** – Pois pois... I istava lá muito baim...

**ANCHIETA** – I antão?

**NÓBREGA** – Lá chegou o bispo Sardinha...

**ANCHIETA** – Disintenderam-se?

**NÓBREGA** – Puis digo qui não. D'ripende. disse ca pra num: "O Brasil é tão grandí... Há tantu índio purai prá ser catequisado..." Arrumei meus pirtences e ca'stou eu: im São Vicenti!

(entram João Ramalho e Bartira. Ele correndo atrás dela. Ambos contentes. Os jesuítas ficam olhando... quando ele a agarra e a joga no chão...)

**NOBREGA** - O João Ramalho, chega cá ao pé de mim!

(Ele deicha a índia deitada e vai respeitosamente tomar a benção de Nóbrega)

**NOBREGA** - (Olhando para a índia, reconhecendo-a) i Qu'stais a fazer com Bartira, filha de Tibiriçá? Qu' faz esta gaja pur estas bandas?

**JOÃO RAMALHO** - Ela tava perdida nessa terra linda, seo padre! Ela tava cum sede, cum fome. sei la.

**ANCHIETA** - Puis si já bibeu i cumeu. deixe que si vá...

**NÓBREGA** - Não qu'remos increnca com o grande chefe Tibiriçá...

**JOÃO RAMALHO** - Sem essa padre... ói lá... e ela qui si amarro aqui na gente....

(a índia esta deitada. chamando com as mãos)

**NÓBREGA** - A pruposito, João Ramalho. Teria sido tu qu'inda pouco tirou a vida dum homem branco?

**JOÃO RAMALHO** - É. Matei, padre... O cara era um marujo ai tipo desertor... Domingo, na hora da confissão, eu dó o serviço mais completo... Falô. Padre?

**NÓBREGA** - (Olha para ANCHIETA que está um pouco assustado) Anda cá cumigo, ó irmão. E pricisu qu' fiques a par d'algumas coisas cá do Brasil...

(saem conversando. João Ramalho vai para a índia. Entram outras duas...)

**JOÃO RAMALHO** - Ih! Sujo! Entrô areia... Jacira. fecha porta... sinão as outras minas vão invadir essa privacidade linda aqui... (Jacira sai e valia rapidamente)

**JOÃO RAMALHO** - (apresentando) Taí ó... Essa é Bartira, filha de Tibiriçá. saca?

**AS DUAS** - Bem vinda cunhã!

**JOÃO RAMALHO** - Nossa, que lindo! Falô!

(As duas riem. Bartira não entende nada.)

**JOÃO RAMALHO** - Só pra dá uma relaxada, mostra pra ela aquela musiquinha linda!

(As duas cantam e dançam uma MUSICA BEM ALEGRE DO FOLCLORE PORTUGUÊS. Bartira, depois, vai começando a aprender com elas. cantando e dançando. Entram NÓBREGA e ANCHIETA. Cantando a mesma música. De repente, param de cantar e começam a rir)

**NÓBREGA** - Ai cum'era linda á mucidade! (olhando para. Anchieta) - Mas que cara é esta? É tristeza?

**ANCHIETA** - Antes fosse. O qu'tenho é fome!

**NÓBREGA** - Puis antão vamus cumer!

**ANCHIETA** -I qu'é qu' temos hoje?

**NÓBREGA** - O mesmo de ontem!

**ANCHIETA** - Não. di novo!!! Não si tem ai, ô Nóbrega, uma outra coisa... não há siquer uma sardinha pra si comer?

**NÓBREGA** - Puis não há... Só subrou isto aqui...

**ANCHIETA** - FURMIGAS????

**NÓBREGA** - Más- ispeciais... Içás turradinhas na brasa.

(comem, lambendo os dedos...)

**ÍNDIA** - Padre nosso, tão falano grande chefe cacique Tibiriça chegando muito bravo... Procura Bartira. (índia sai)

**NÓBREGA** - Puis num é qu'o João só faz confusão! Quand'stou cumiçando a meter na cabeça dos nativus qu'a puligamia é picado, o João Ramalho bota tudo a pirder...

(Entra um Índio bocudo.)

**ÍNDIO** - Tão falano que homem branco ia com monte de cunha... índio também qué... índio tá costumado... índio gosta muito... Qué cunhadage tamém... cunhadage... cunhadage...

**NÓBREGA** - Estais a ver? Más e picado... (Olha para cima) Deus não quer! Entendeu?... Deus não quer!

**ÍNDIO** - Deus que vê índio triste?

**ANCHIETA** - Compreendeste mal. ó gajo! Deus quer um homem para cada mulher... Uma mulher pára cada homem...

**ÍNDIO** - Quem é esse?... Mais um pra atrapalha? Esse cara num é daqui não. né? (Saí com raiva)

**NÓBREGA** - Não li disse. Anchieia? É difícil...

**ANCHIETA** -É pricisu qu'os tenhamos siparados... Cum cirteza não podem 'star aos pés dos povoadores...

**ÍNDIA** - (Entrando) Grande chefe cacique Tibinçá ta chegado!!!

**NÓBREGA** - O Meu Deus. A filha del'sta cum Juão!...

**ANCHIETA** - Antão qui se intendam im família.

**NÓBREGA** - Pode vir'acunticer uma tragédia!

(Ouve-se A MESMA MUSIOUINHA DO FOLCLORE PORTUGUES cantada pelas três Índias, mais João. Estão na mesma cena anterior. Barulho da porta do casebre de JOÃO RAMALHO, ela cai. Pára a musica. Com um grito de guerra. Entra Tibiriçá. com seu enorme cocar e lança na mão. As índias vão para outro canto. Tibiriçá bota a lança no peito de João RAMALHO. que está acuado)

(MÚSICA DAS ÍNDIAS PARA A ENTRADA DE TIBIRIÇÁ)

**TIBIRIÇA** - Bartira, filha do grande Tibiriçá. não ser prisioneira de homem branco... Homem branco vai morrer!

**BARTIRA** - (para Tibiriçá aos gritos ) Vá só pindorama koti. íamarana pó

anhatin... Andirá Juparo na ikó.

(Tibiriçá continua bravo, lança no peito de João Ramalho. Empurra a filha. Entram Nóbrega e Anchieta)

**NÓBREGA** - O magnífico Tibiriçá, comtrolati pel'amor di Deus!... Podes levar Bartira... Ela está livre... Cuidarei qu'este homem seja punidu!

(Tibiriçá pega a filha e vai saindo com ele. Ela se recusa.)

**BARTIRA** - Upai uiaara ela uirico puranga acaiú iuatauê u cucuci i pepo etá.

(Ele insiste em levá-la.)

**TIBIRIÇÁ** - Rama aê rece bucuruvu. Guassu cambará amucu.

(Ela não quer. Solta-se dele e atira-se nos braços de João Ramalho.)

**BARTIRA** - Carimã! Xybá guaçu! Xororo mirim.

**ANCHIETA** - (traduzindo) Ela diz que quer ficar com el para sempre!

(Tibiriçá ergue a lança novamente...**NÓBREGA** - se põe entre os dois e mostra a cruz...)

**NÓBREGA** - Não grande cacique Tibiriçá... Vamus butar u casu nas mãos di Deus: Se é da vontade del'is...vamus casá-los!

**JOÃO RAMALHO** - Casar????

**NÓBREGA** - (olhando para a lança de Tibiriçá) Ou morrer!

**JOÃO RAMALHO** - E as outras lindas?

**NÓBREGA** - Puis antão vus declaro maridu e mulhere! Conjugo Vobis!

**TIBIRIÇÁ** - Santo padre falô... Agora uma só...Ela só um... As outra que sobrô... Tibiriçá leva pra casa.

(Ele dá um sinal e as outras o acompanham. Saem. Nóbrega e Anchieta saem atrás.)

**JOÃO RAMALHO** - (só com Bartira) Essa que é a tua sogrinho? Então vai ter que valer por dez... Senão... Vou sair caçando por aí...

(Ela ainda não fala o português, só ri para ele. Está feliz. Ele vai saindo abraçado com Bartira, pelo outro lado entram Nóbrega e Anchieta.)

**ANCHIETA** - Pelo visto temos qu'isolar os nativos...

**NÓBREGA** - Puis eu qu'tenhu tentado, mas os costumes'tão arraigados demais...

**ANCHIETA** - I si cumeçarmos pelos miúdos?

**NÓBREGA** - Ai qu'inda são inocentes...

**ANCHIETA** - Puis tenho cá um prujeto: PRUJETO CURUMIM!

**NÓBREGA** - U nome num mi agrada! Está muito desgastado cá no Brasil! Pr'firo CULÉGIO MININUS DE DEUS. Podemos abrigar tambaim us miúdos brancos e us mamilucos bastardus...

**ANCHIETA** - Puis im sigda vou iscrever aos superiores...

**NÓBREGA** - Antão não se esqueças de pedir recursos, pois sem ieles...

**ANCHIETA** - Cum certeza vão apruvar u prujeto!

**NÓBREGA** - que Deus te oiça!

(Eles saem. Começa RUIDOSA MÚSICA CANTADA POR CRIANÇAS PORTUGUESAS. Entram bandeiras da corte portuguesa em cena. Coreografia. O coro das crianças continua a ser ouvido. Entra um emissário da corte. Depois os dois padres. Emissário abre o pergaminho e lê solenemente.)

**EMISSÁRIO** - Pur ordem di Sua Magestade el Rei Dom João II de Portugal e Álvares, ficam sub a rispunsabilidade do Colégio Mininus di Deus dezoito "pequenos patifis" para serem ricuperados i educados a servir nessa missão religiosa...

**JOÃO RAMALHO** - (sem cerimônias ao pomposo emissário). Ô imponência, dá pra dá uma clareada aí? Quem são esses tais "pequenos patifis"?

**EMISSÁRIO** - (Perdendo a pose) São fedelhos que, filhos di ningaim, circulam pelas vielas de Lisboa a praticar pequenos furtos e a cheirar o que não deviam.

**JOÃO RAMALHO** - Nossa!... Aqui também tem flor que se cheire!

**EMISSÁRIO** - (pomposo novamente) São ordens reais! (vai saindo).

**NÓBREGA** - Excelência! I us ricursus qui pedimus para u culégui?

**EMISSÁRIO** - Nada consta.

**JOÃO RAMALHO** - Então cara, manda ao rei...

**ANCHIETA** - (cortando) Nossas respeitosas saudações!

(emissário se curva e sai.)

**NÓBREGA** - E agora José?

(João vai olhar lá fora.)

**ANCHIETA** - Agora temos curumins, órfãos brancos, mamilucos bastardos e, pra cumprir, us pequenos patifis! Quasi oitenta os mininus de Deus...

**NÓBREGA** - Cansei dissu tudo aqui! Temos qu'deixar o litoral!!! Subir a Serra é preciso!... Vamos começar vida nova!!! Rumo ao planalto!!!

**ANCHIETA** - Vida nova!

**TODOS** - Para o planalto, rumo ao planalto!!!

MÚSICA DE ENCERRAMENTO DO QUADRO.

## **Quadro II – Anos 20...**

**UM PUXADOR DE SAMBA** - (Como a anunciar o novo bloco italiano) Em busca de um mundo novo!

(Chegada dos oriundi na estação da Luz. Lanternas verdes e vermelhas estão acesas. Eles chegam felizes, cantando uma música do folclore italiano – Mazzolin de Fiori – Eles desfilam em cena e entram para onde está a tabuleta "Hospedaria de Imigrantes". Ainda se ouve o cantar. Entra o português coronel fazendeiro de café)

**CEL. JUCA** - (acendendo o charuto com uma nota de mil) Mais uma leva de braços fortes.

**CABOCLO** - Pra que mais italianinho, coroné Juca?

**CEL. JUCA** - Pois não comprei mais terras?... Temos que abri-las e encher de café. Depois, comprar mais terras e chamar mais oriundi... Mais café, mais libras, mais dólares, mais mil reis... mais italianos de novo!

**CABOCLO** - Por falá em merreis, só coroné, será que num carece...

**CEL. JUCA** - (cortando) Não me fale em dinheiro. Já me debes tanto lá no armazém... Devias estar agradecido. Ninguém chora de barriga cheia!

**CABOCLO** - Pensando bem sor tá certo seu coroné... Mais si tivesse pelo menos uns trocados pra mor de...

**CEL. JUCA** - (dando-lhe moedas) Toma lá! (tira um caderninho e anota) Já está bem alta tua conta! Agora anda pra roça! Diz a patroa pra almentar o angu com polenta. Temos mais bocas pra encher!

(O Coronel sobe no carro e vai embora, o Caboclo entra no armazém.)

**CABOCLO** - bota aí duzentão de cachaça! (bebe num gole só e gospe, joga o restinho pro santo.) Seu Armeida, pode me dar a viola que tá guardada aí....(Pega a viola e canta uma moda de viola. Entra um cambista do jogo do bicho) Foi bom te encontrá... Carrega quatrocentão na vaca (paga o cambista) Pronto! Cabo o dinheiro! Vão picá a mula! Vão Trabaiá! (Enfia a viola no saco e sai.)

(Ouve-se o apito das fábricas. Burburinho. Gina e Bianca estão deixando a fábrica. Últimos retoques no cabelo. Empinam-se e vão caminhando pela rua. Ao fundo ouve-se jingles da época, músicas de rádio.)

**GINA** - Espia se ele está na porta do barbeiro!

**BIANCA** - Acho que é ele... Não, não é...Aquele é o Carlo...

**GINA** - Confundir o Luigi com o Carlo...Limpa os óculos!

**BIANCA** - Hum, fiteira! Até parece!

**RAPAÇ** - (Cruzando com elas... olha) Ai que corpinho!

**GINA** - Ma nom se encherge! Cretino ! Cafageste !

**BIANCA** - Ai num olha pra trás...é aquele automóvel de novo...

(O buik pára e o motorista de luvas vermelhas faz sinal para elas pararem. Elas passam de cabeça baixa.)

**BIANCA** - Não olha Gina! Ai que carrão!

**GINA** - Chiu! Escandalosa!

(Ouve-se o apito do guarda e o buik sai andando.)

**GALÃ** - Lá vem esse grilo chato... (Dá um ciao do carro e sai.)

(Um guarda comanda o trânsito. Fica mexendo com seu pausinho e apitando. Chega a mulata que para esperando para atravessar. O guarda vem para perto dela e cantam o TANGO DA MULATA E DO GUARDA CIVIL.)

**GUARDA** - Quando avisto minha querida,  
minha mulata meu cafuné.  
Fica parada toda a avenida.  
Deixo o pausinho ficar em pé.  
Este pausinho é o meu tormento  
Levanto e abaixo a todo o momento.  
Mas se te vejo, perco a razão,

Fica o pauzinho duro na mão.  
**MULATA** – Ai! Sustenta a rota do movimento.  
 Os automóves faça rodá.  
 Esteje firme, com o olho atento.  
 Por minha causa num vá parar. Pois...  
 Baixe o pauzinho, não seja mau.  
 Mexa o pauzinho, sustenta o pau.  
 Que os automóves pede saída.  
 Não paralize toda avenida.

**GUARDA** – Minha amulata deixe o serviço.  
 Que estou nervoso preste atenção.

**MULATA** – Então, seu guarda, mas o que é isso?  
 Ponha o pauzinho na posição!

**GUARDA** – Ai mulatinha!

**MULATA** - Ai meu civil!

**GUARDA** – Faz-me festinha.

**MULATA** – Seja gentil.  
 Seja bonzinho!

**GUARDA** – Que tentação!

**MULATA** - Baixe o pauzinho.

**GUARDA** – Não baixo não!

(No final do tanguinho, o Guarda e a Mulata saem dançando. Pelo outro lado, entram dois carcamanos. Colocam a cadeira à porta e ficam cachimbando e cuspidando. Bianca e Gina estão passando novamente. Vêem o Buik.)

**GINA** - Ele está seguindo a gente Bianca.

**BIANCA** - Chi, o seu Bepo vai contar pro seu pai.

**GINA** - Contar o que? A gente não fez nada...ainda.

**BIANCA** - Ainda? Tá querendo me disser que...

**GINA** - Não tira pedaço!

(O buik fecha a frente delas e elas não olham.)

**GALÃ** – Vamos dar uma voltinha?

(Elas fazem que não ouvem sem olhar pra ele.)

**BIANCA** - Vai embora. Tem gente conhecida ali...

**GALÃ** – Estou falando com ela.

**GINA** - Comigo???

**GALÃ** - é belezoca! Entra na máquina!

**GINA** - Tem gente olhando! (Sem olhar para ele.)

**GALÃ** - Vou dar uma volta... Espero atrás da igreja Santa Efigênia...

(O buik vai embora. Elas passam pelos carcamanos.)

**AS DUAS** – Boa noite!

**OS DOIS** – Buona note signorine! Come sta tu papá?

**GINA** - Bene. Grazie!

(As duas continuam caminhando.)

**BIANCA** - Será que eles viram?

**GINA** - Má vá!

(elas saem)

**BEPPO** - É la signorina Albertini!

**DINO** - Molto bela!

**BEPPO** - No se meta...Vai acabar que nem a Filó, namorada do Lingüiça. Casô na polícia, com um chofer de praça!

(Entra outro carcamano roceiro.)

**SANTINI** - Scusi. Una informacione: o signore Jacobuzzi tá?

**BEPPO** - Jacobuzzi viajou com a signora!

**SANTINI** - E os fillos do signore Jacobuzzi tão?

**BEPPO** - Ma vá. O Jacobuzzi num tem filli!

**SANTINI** - Scusi. Pensava que o signore Jacobuzzi tinha!

**BEPPO** - Má pra que tanta pergunta?

**SANTINI** - Io sono parente dele.... To chegando do interior... Procuo lavoro... To sem dinheiro, num tenho onde ficá... Tenho fome, io... Saí fugido da roça...

**BEPPO** - Otro! Até quando a gente vai ter que agüentar os desaforo que fazem com nostra gente?

**SANTINI** - Deixei a mulhé e os filli lá... Tenho que ajuntá algum dinheiro pra mandá buscar eles...

**BEPPO** - Amico, vá na societá italiana di beneficenza. Logo ali na esquina... La vão te dá abrigo e até algum biscate provisório.

(Sai Santini despedindo-se.)

**BEPPO** - Maledetos fazendeiros... coronéis de café... Sugaram os índios, os negros e agora nossa gente...

**DINO** - Ma eu li no giornale que dão casa, comida e paga muito bene...

**BEPPO** - Tu no capice niente... No conosce a podridom de nossa imprensa... Os ricos manda nesta terra que nem a light!

**DINO** - E comme fare?

**BEPPO** - Nós temo que ficá rico... Ganar molto danaro! Ricchezza! Danaro, mio caro!... O danaro compra tutti quá! Tutti!

(Ouve-se uma música baseada nos pregões – vários – todos inclusos em letra e música composta para o quadro: o vendedor de castanhas, o realejo com o periquito verde e amarelo, a costureira, a cabelereira, o verdureiro, com um jacá de verduras e legumes às costas, o vendedor de bilhetes – cantam e dançam. Terminada a música fica o verdureiro em cena com seu pregão.)

**FERUCIO** - (pregão.)

**FREGUESA** - E seu Ferucio, está atrasado hoje... quase hora do almoço!  
**FERUCIO** - Do que bisogna, signora?... Hoje nom trago beringela... Ma leva o mió pepino que vai gostar...  
**FREGUESA** - Não gosto de pepino...  
**FERUCIO** - Já experimentou?  
**FREGUESA** - Tem tomate?  
**FERUCIO** - Madurinhos...  
**FREGUESA** - Uma bacia...  
(Ela abre o avental e ele joga os tomates.)  
**FREGUESA** - hum..esses tomates estão muito moles...  
**FERUCIO** - prefere duros?  
**FREGUESA** - Verdes não, no ponto...  
**FERUCIO** - Ferva bem que darão bom molho...  
**FREGUESA** - Fecha a minha conta da semana.  
(Ele abre a cadernetinha, tira o lápis da orelha, faz a conta e entrega.)  
**FREGUESA** - Tudo isso? Ô seu Ferucio, o senhor tá me roubando...  
**FERUCIO** - Ma vá freguesa... já que tá chorando, leva o pepino de presente...  
**FREGUESA** - (Sai resmungando) Já disse que num gosto de pepino, ô italiano careiro! Ladrão!  
**FERUCIO** - Pra ser puta e ganhar poço, melhor ser mulher honesta!

(Sai com o pregão. Enquanto o verdureiro sai, Bianca e Ninela estão esperando o bonde, trajadas para a missa.)

**NINELA** - Esse bonde tá atrasado... A gente vai perder a missa. Cadê a Gina que não aparece?  
**BIANCA** - Passei na casa dela, está com dor de cabeça.  
**NINELA** - Vai ver está naqueles dia.  
**BIANCA** - Antes fosse... Ela está assustada... Desse mês ainda não veio...

(Barulho de bonde chegando.)

**NINELA** - Vem lotado!  
**BIANCA** - Tem jogo do Palestra!  
**NINELA** - Vamos andando. Se atrasa Deus tá vendo...  
(Passa o buik. Gina está nele, feliz.)  
**NINELA** - Dio mio! Você viu?... Aquela num é a Gina?  
**BIANCA** - É.  
**NINELA** - Dor de cabeça né?  
**BIANCA** - Ai Ninela, num conta pra ninguém...  
**NINELA** - Que bela amiga heim prima?  
**BIANCA** - Tá apaixonada por esse piratão...  
**NINELA** - Ou pelo automóvel?  
**BIANCA** - No é bem assim Ninela... A Gina...  
**NINELA** - As regras nada? Madona mia! Ma ele namora firme com o Luigi, no namora?  
**BIANCA** - Ah Ninela...O Luigi é outra coisa...O Luigi é pra casar!  
**NINELA** - Ahn?  
(Um tempo de caminhada.)

**BIANCA** - e você Ninela. Já esta d aliança com o barbeirinho?

**NINELA** - Barbeirinho? Fica sabendo que o Franco agora é mais mil reis!... O meu noivo, agora, é Franco Leone, entregador da casa Clark!!!

**BIANCA** - Hum, já pode casar!

(Passam dois torcedores do Corinthians com seu grito de guerra.)

**TORCEDOR 1** - Que é, que é? É jacaré?

**TORCEDOR 2** - Não é!

**TORCEDOR 1** - Que é, que é? É tubarão?

**TORCEDOR 2** - Não, não, não!!!

**TORCEDOR 1** - Então que é?

**OS DOIS** - Corinthians, Corinthians, Corinthians!!!

(Eles vêm as banbinas e provocam.)

**TORCEDOR 1** - O Palestra vai levar na testa, o Palestra vai levar na testa... (vão passando e saindo.)

**NINELA** - Só se o Juiz tive na gaveta!!!!

**BIANCA** - No provoca Ninela... Vamo entra na igreja, vamo!

(Entram na igreja, banzem-se, ajoelham-se e começam a ouvir o Hino Nacional em italiano.)

"Udiron d'Ipiranga i lidi placidi  
D'um popol fiero il grido rimbombante.  
E dei liberi il sole in raggi fulgidi  
Brilló nel patrio ciel in quell'istante.  
Se in pegno dell'equaqlianza  
Noi sapemo comquistar com braccio forte.  
Liberta, dietro il tuo signo  
As sfidar I'anima, salve! Salve!"

(O hino fica de fundo quase inaudível.)

**BIANCA** - Que tá acontecendo Nineta?

**NINELA** - É homenagem... O representante do Papa... Saiu na cigarra... Não Leu?

**BIANCA** - Mas ele só chega dia 25, pra festa de aniversário da cidade...

**NINELA** - Estão ensaiando...

(Hino aumenta e ouve-se o final.)

"Pátria amada, Brazile!!!!"

### **Quadro III – A representação da História**

(Música de abertura do quadro. Nóbrega, Anchieta, Tibiriçá e João Ramalho estão ajoelhados. Nóbrega levanta-se e abençoa. Agora são os atores italianos representando a história de São Paulo.)

**NÓBREGA** - Em nome de Deus Padre, Deus Filho e do Espírito Santo... e chamar-se-á: Colégio São Paulo de Piratininga!!!

**ANCHIETA** - Após a realização deste sonho vamos comemorar! Um prato bem apetitoso!!!

**TIBIRIÇÁ** - Tibiriçá vos oferece o prisioneiro de guerra carijó!

**ANCHIETA** - Pela santíssima trindade, grande Tibiriçá, liberte-o em nome de Deus!

**TIBIRIÇÁ** - Como suportar a fome?

**ANCHIETA** - É pecado! Não podes comer o seu semelhante!

**NÓBREGA** - deixa que o prisioneiro se vá!

**TIBIRIÇÁ** - que cousa dissestes vós? Deixa-lo-ia ir, porém o mefistofélico silvícola a bucólica aldeia nossa atacou. Deitá-lo fora é perdê-lo!

**ANCHIETA** - O perdão é um dom de Deus, grande tibiriçá... És um cristão e como tal irás proceder!

**TIBIRIÇÁ** - O primeiro dos sacramentos inda não me foi concedido.

**NÓBREGA** - É pra já! Ajoelha-te! Eu te batizo com o nome de Martim Afonso Tibiriçá!

**TIBIRIÇÁ** - Batizado sou, o perdão concedo.

(Música parodia de O GUARANI de Carlos Gomes. Cantando)

<b>PADRES</b> -	Enfim nós conseguimos converter Tibiriçá...
<b>TIBIRIÇÁ</b> -	É só uma experiência, vamo ver no que vai dá...
<b>PADRES</b> -	Conosco estarás sempre protegido!
<b>TIBIRIÇÁ</b> -	Se chega Bandeirante povo índio tá fu...
<b>PADRES</b> -	Não temas meu irmão, pois a fé te salvará...
<b>TIBIRIÇÁ</b> -	Mas índio tá aflito, tem que ver pra acreditá!
<b>PADRES</b> -	Se índio quer apito, será logo atendido...
<b>TIBIRIÇÁ</b> -	Se chega Bandeirante, índio tá mesmo é fudido!

**ANCHIETA** - (Cortando a música) Está certo! Devemos escomungá-los! Bandeirantes sem Deus e sem fé!

(fecha pano. Música de apresentação de Borba Gato.)

**BORBA GATO** - Em nome de Deus Padre, em nome de Deus Filho, em nome do Espírito Santo: ar vivo, ar morto, ar de estupor, ar de periesia, ar escomungado, eu te arrenego em nome da santíssima trindade. (benze-se. Entra seu imediato.)

**BORBA GATO** - Os homens já estão prontos, Tavares?

**TIBIRIÇÁ** - Sim, senhor Borba Gato!

**BORBA GATO** - a jornada é longa Tavares, são léguas e léguas. Devemos alcançar um sítio conhecido como "Sumidouro"! Que Deus nos abençoe!

**TIBIRIÇÁ** - Amém!

(Luz na esposa de Tavares que está em casa terminando a oração.)

**Esposa** - Amém!... Oh Meu Deus, já lá se vão três anos e nenhuma noticia dele! Acho que rezei pouco (volta ao oratório) O. Senhor Deus. protegei o meu Tavares das doenças, dos animais ferozes, dos bichos peçonhentos...

**Cativa** - E das flechas inimigas..

**Esposa**- Não me interrompas. Não vês que falo com Deus?

**Cativa** - Ela só que reza junto...

**Esposa** - Pensas que não sei que arrastas uma asinha pra ele!

**Cativa** - Ela só faz o que o senhor que...

**Esposa** - Caluda! E sai daqui que não sentir nem teu cheiro! Vai!

(A Cativa vai saindo. Barulho de chegada de alguém.)

**Cativa** - Chegou..chegou... É eles... Eles vem vino!

**Esposa** - Traz minha água de rosas e vem lavar-me os pés...

(Enquanto ela se banha de água de rosas a cativa lava-lhe os pés.)

**Esposa** - O coração bale forte aqui no peito... Ai. Tavares, meu maridinho. já não consigo controlar...

**Homem** - (lá de fora) O de casa. O de casa! (Bate palmas.)

**Esposa** - Faça entrar quem quer que seja!

(Entra Tavares amparado pelos companheiros.)

**Esposa** - Ó, senhor meu marido, que fizeram contigo. Tavares?

**Homem** - Por vontade de Deus esta doente... O barbeiro Já foi avisado e está a caminho desta casa!

(A esposa vai ajudar a ampará-lo. O homem sai. A Cativa quer ampará-lo do outro lado.)

**Esposa** - Não encoste em meu marido!... Faça a arrumação no quarto e vá ferver uma água!

(Cativa sai e a esposa entra com o marido para o quarto... Entra o barbeiro com seus instrumentos de medicina)

**Barbeiro** - Onde está o doente? Disseram-me que era urgente.

**ESPOSA** - (entrando) Ah! Já estás aí senhor Rodrigues?

**BARBEIRO** - Parece que sim. E o doente ainda vive?

**ESPOSA** - Parece que sim. Respira com dificuldade!

**BARBEIRO** - Com licença minha senhora.

(Vai para o quarto... A esposa para o oratório... Entra Cativa.)

**Cativa** - Ele qué mais água quente e mais toalha...

**Esposa** - Toalha???? Mas só temos aquela... Use o lençol.

(Volta a rezar... Entra o Barbeiro.)

**BARBEIRO** - Pronto minha senhora... Fiz-lhe uma sangria... Volto amanhã!

(Esta última entrada do Barbeiro acontecerá algumas vezes seguidas, passando a idéia de várias visitas diárias... Até que a cena tenha seqüência. )

**BARBEIRO** - (entrando) Pronto minha senhora... Fiz-lhe uma sangria...

**ESPOSA** - Mas senhor Barbeiro... São quase trinta sangrias...

**BARBEIRO** - (pose de médico) Esta de hoje foi a última!

**ESPOSA** - Ai, graças a Deus! Está curado?

**BARBEIRO** - Morreu!... Morreu da doença que Deus lhe deu: sobejidão do sangue.

(O barbeiro sai... A esposa, triste, vai até a porta do quarto e leva um susto.)

**Esposa** - Sai daí, excomungada, não respeita nem defunto!

(A Cativa cruza a cena correndo nua. Luz em Borba Gato que mostra uma pequena bolsa de couro. Abre-a sobre a mão, exibindo algumas pepitas de ouro... O Ancião pega uma pepita, examina-a, morde, e conclui...)

**ANCIÃO** - É ouro...Só trouxeram isso?

**BORBA GATO** - Uma pequena amostra do que lá existe com certeza.

**ANCIÃO** - Tens a trilha marcada senhor Borba Gato?

**BORBA GATO** - Chego lá de olhos vendados!

**ANCIÃO** - Podes contar com meu apoio... Estou pronto a financiar uma grande "armação"!

**BORBA GATO** - E como negociamos, senhor Goldmann?

**ANCIÃO** - Ficas com trinta por cento de tudo!

**BORBA GATO** - vê se tem uma pataca aqui no meu olho! (Vai saindo.)

**ANCIÃO** - quarenta e estamos conversados!

**BORBA GATO** - Pagas todos os custos, dividimos o resto meio a meio!

**ANCIÃO** - E se não voltares?

**BORBA GATO** - Deus há de lhe pagar um dia!

(Entra outro bandeirante apavorado.)

**BANDEIRANTE** - Senhor Borba Gato, os índios fugiram... pareciam loucos entrando pelas matas... Gritavam: Caraíba! Caraíba!

**BORBA GATO** - então ele voltou?... Maldito trapaceiro Caraíba! Não passa de um louco varrido.... Explora esses índios fanáticos e ainda lhe beijam os pés!

**BANDEIRANTE** - Devemos ir atrás deles?

**BORBA GATO** - De nada adiantará, vamos esperar que esse pregador de promessas se vá... Caraíba dos diabos!

(Luz no Caraíba pomposamente instalado. Traz uma cabaça toda enfeitada com fitas coloridas, que mal parece uma cabeça humana. Fala por ela como ventríloquo. Fuma um cachimbo longo que usa para defumar os índios. Música. Bebendo cauí... Da mesma cuia serve a cada índio que entra pra falar com ele.)

**CARAÍBA** - Índio vai tomar conta de tudo! Não vai mais precisar roçá, nem pescar, nem caçá. Quem vai fazer isso pra índio?

**ÍNDIOS** - Tupã!

**CARAÍBA** - Amém Tupã!

**ÍNDIOS** - (cantando.)

Vem, vem, vem pra Tupã.

Vem, vem, vem pra Tupã.

Garante o teu dia de amanhã!

Tupã te mostra o caminho.

E não te cobra um tostão.  
 Com ele não estás sozinho.  
 E nunca fica na mão.  
 Tupã dá benção. Dá, dá, dá.  
 Prosperidade. Dá, dá, dá.  
 Não tema raio ou trovão.  
 Tempestade ou tufão.  
 Tupã é o senhor da verdade.

Tupã é jóia. Sim, sim, sim.  
 É bacaninha. Sim, sim, sim.  
 Vem depressa, meu irmão.  
 Abre logo o coração.  
 Levanta e sai do chão!

(Dá um gole de cauim para o índio e toma o seu gole... Defuma o índio... Índio recebe o espírito e sai "tomadão"...)

**CARAÍBA** - Homem branco vai virar bicho de pêlo e bicho de pena pra índio comê...Eles também vão virar escravos dos índios... Vão trabalhá pra índio... quem vai ajudar índio?

**ÍNDIO** - Tupã!

**CARAÍBA** - Amém tupã! Meu irmão, pare de sofrer! Abre o coração e deixa a luz do sol entrar. (música.) Tupã é teu amigo... ora com a gente que todos serão curados. Amém Tupã! (Vem uma índia.)

**CARAÍBA** - Vem irmã, conta como Tupã entrou na sua vida!... Amém Tupã!

**ÍNDIA** - Índia tinha dor aqui, aqui e aqui... Tomava remédio e a dor continuava...

**CARAÍBA** - E daí filha? Você ouviu as palavras de Caraíba?

**ÍNDIA** - daí escutou Caraíba e sarou tudo!... Num dói nada!...

**CARAÍBA** - Quem foi que curou?

**ÍNDIA** - Foi Tupã!

**CARAÍBA** - Amém tupã! Amém! (Vem um índio.)

**CARAÍBA** - Vem, irmão... Vem aqui, na frente de todos. Conta. Fala.

**ÍNDIO** - Índio caio da arvore. Tava escangaiado. Num andava mais...

**CARAÍBA** - E agora está andando!... Anda, anda, pra eles verem...(índio anda com dificuldade.) Quem foi que te curou?

**ÍNDIO** - Foi Tupã!

**CARAÍBA** - Amém tupã! Amém!

**TODOS** - Amém tupã!

**CARAÍBA** - Pare de sofrer!

**TODOS** - Pare de sofrer!

(MÚSICA.)

**CARAÍBA** - Vocês ouviram? enxergaram? Pare de sofrer!

**TODOS** - Pare de sofrer!

**CARAÍBA** - Amém tupã! Amém! Saia das trevas meu irmão, minha irmãzinha, Tupã é teu amigo! Tupã te ama! Pare de sofrer!

**TODOS** - Tupã é teu amigo! Tupã te ama! Pare de sofrer!

**CARAÍBA** - Se você não puder vir falar com Caraíba, mande uma pena de seu cocar, uma flecha. Caraíba vai benzer e o milagre vai acontecer! Amém Tupã!

**TODOS** - Amém Tupã!

**CARAÍBA** - Caros irmão, coloquem as suas ofertas no altar! Demonstrem que estão agradecidos a Tupã! Um coração generoso é bem visto por Tupã! Amém Tupã!

**TODOS** - Amém Tupã!

**CARAÍBA** - Tupã adora presentes!... E agora, queridos irmãos, a nossa benção: todos com a cuia cheia de cauim. "Senhor Deus Tupã, nós, humildemente, lhe pedimos que abençoe esta bebida, que ela se transforme no remédio que cura todos os males, que limpe nossas almas e que nos leva para a salvação! Amém Tupã!" Agora bebam. Pare de sofrer! Amém Tupã!

**TODOS** - Pare de sofrer! Amém Tupã!

(a luz vai diminuindo até o black... A música continua. Uma troca magia e em seu lugar está um padre, não jesuíta, terminando uma missa de "in extremis" pelo falecimento do bandeirante Tavares... Esposa e amiga presentes.)

**PADRE** - Amém! Que Deus tenha piedade de nosso irmão Manoel Dias Tavares e leve sua alma para o reino do Céu, onde viverá no paraíso, já que nesse mundo se mostrou um bom cristão, dedicado esposo e exemplar chefe de família. Amém!

(MÚSICA "IN EXTREMIS". Elas vão saindo, a amiga lembra...)

**AMIGA** - Ah, ia me esquecendo... O senhor padre pediu pra lembrar-te de acertar a missa!

**ESPOSA** - Oh, santíssimo, mil perdões, quanto devo pagar?

**PADRE** - São sete frangos.

**ESPOSA** - (para a amiga confidencialmente.) Ai. Meu Deus, como é cara essa vida e como é difícil o caminho para o céu!

**AMIGA** - Senhora!

**ESPOSA** - (Batendo na boca três vezes.) ...Mea culpa, mea culpa, mea máxima culpa! (Vão saindo... Entra o escrivão testamenteiro.)

**ESCRIVÃO** - Um momento, senhoras... O defunto deixou um testamento, devo lê-lo?

**ESPOSA** - Pois o faça agora e teremos terminado nossa tarefa e que o defunto descanse em paz!

**AMIGA** - Amém

**ESCRIVÃO** - (Lendo solenemente.) "Posto nas mãos de Deus pra morrer, faço, jurando com a mão direita sobre os Santos Evangelhos, o seguinte testamento: Deixo para minha família uma vaca preta, com barriga branca por baixo, com um filho macho preto... Uma de papo inchado, pintada, com uma filha também pintada... Um vestido de picotinho de mulher, saia e saco, com suas guarnições, com seu debrum de veludo roxo, forrado de bocaxim, e o saio, seus frocos e o forro de tafetá pardo... Minha roupa do corpo e mais um capode de barregana azul forrado de baeta encarnada, com alguns buracos de bicho grilo, mais minhas botas e uma escopeta e acessórios... Para continuar a servir na administração da casa e da roça, deixo oito peças forras e três pecinhas de tenra idade... Deixo, ainda, um copo de vidro... Ficam alguns bastardos... Não sei na verdade quantos... Serão conforme as mães disserem..."

**ESPOSA** - (tirando o lenço, soluçando.) Que pobreza meu Deus!

(Luz em dois bandeirantes.)

**BANDEIRANTE 1** - Tenho uma encomenda de cinco "peças" fêmeas, bem fermosas, para o Barroso, lá de Bertioga.

**BANDEIRANTE 2** - Se forem fermosas mesmo, já as mandamos prenhas...

(risos... Luz em Borba Gato fazendo a cruz no ar, diz a oração.)

**BORBA GATO** - Por estar de caminho para o sertão, buscar remédio para minha pobreza, e por ser mortal e não saber a hora que hei de dar conta da minha vida, faça Nosso Senhor de mim alguma coisa se meus dias lá fenecerem! Amém!

(Luz no Castelo Branco.)

**CASTELO BRANCO** - Então é este o lugar a que chamam de "Sumidouro"... Pois aqui estarei a espera da Armação que vem sob a bandeira de Borba Gato! E em nome do rei vamos governar as minas!

(Barulho da chegada dos homens.)

**CASTELO BRANCO** - Quem vem lá?

**BORBA GATO** - (No escuro.) Quem sois?

**CASTELO BRANCO** - Procuo por Borba Gato!

**BORBA GATO** - Se me procuras me encontraste!

**CASTELO BRANCO** - Don Rodrigo de Castelo Branco, enviado da coroa para supervisionar a exploração das minas de ouro que descobriste com tua audácia e coragem... Saudações da coroa!

**BORBA GATO** - Fiel aos laços da coroa, agradeço a honra, em nome de meus homens... Borba Gato, servidor do rei!

**CASTELO BRANCO** - Sabendo-o homem livre e de bons costumes, considero tranqüilo o nosso entendimento! Vamos às minas! Mostra-me onde se encontra o ouro!

**BORBA GATO** - Não, sem que antes haja uma combinação límpida que atenda o desejo do rei e a vontade minha e de meus companheiros de jornada!

**CASTELO BRANCO** - O desejo do rei é lei... E eu represento sua Alteza Real... Falo, decido... E em nome dele, prendo e arrebento se preciso for!

**BORBA GATO** - Senhor Castelo Branco, nobre fidalgo, esquece vossa senhoria que estamos no sertão: sem lei e sem rei!

**CASTELO BRANCO** - Piso em terras da coroa! Mostra-me onde ficam as minas! É uma ordem do rei!

**BORBA GATO** - Chega aqui mais à beira!

(Castelo Branco se aproxima dele.)

**BORBA GATO** - Cá desta altura vossa senhoria pode ver várias trilhas... Aberta durante anos, por homens que deixaram a vida no mato... Uma delas leva às minas... Vai e descobre!

**CASTELO BRANCO** - Ousas desobedecer ao rei?

**BORBA GATO** - defendo o que é meu e de meus homens!

**CASTELO BRANCO** - Defunto já não serás tão valente!

**BORBA GATO** - Senhor Castelo branco, reparastes a que altura estamos?

**CASTELO BRANCO** - Tua arrogância é demais!

(black... Luz no imediato de Borba Gato que chega. Barulho de um corpo que cai das alturas... gritos para o fundo do precipício. Luz em Borba Gato compondo-se.)

**IMEDIATO** - Onde está o fidalgo Castelo Branco?

**BORBA GATO** - Caiu lá pra baixo!

**IMEDIATO** - Mataste o emissário do rei?

**BORBA GATO** - Não! Ele escorregou e caiu sozinho... foi um acidente!

**IMEDIATO** - Como explicar isso ao rei?

**BORBA GATO** - A justiça do rei é grande, mas o mato é maior!!!

(Sai fugindo para o mato. Imediato grita para os outros.)

**IMEDIATO** - Vamos embora! Castelo Branco caiu lá de cima! Foi um acidente!!!

(Esposa de Borba Gato está na janela há anos.)

**ÍNDIA** - Precisa dormi senhora... Faz tempo que sol sumiu... Senhora fica doente... Senhor Gato vai voltá...

**ESPOSA** - Senhor Borba Gato, índia atrevida!

**ÍNDIA** - Ele tá escondido... vai voltá um dia...

**ESPOSA** - Como sabes? Como tens certeza?

**ÍNDIA** - Ela sabe...ela sabe... Ela sente no vento o cheiro do senhor Gato.

**ESPOSA** - Por isso que ficas a miar pelos cantos como gata no cio?

(Entra Borba Gato com uma peruca imensa, barba longa, não cortada a há anos, roto, sujo, rasgado. Vem do mato.)

**ESPOSA** - Ai meu Deus, põe-te pra fora! Como ousas invadir minha casa?

(A índia corre e abraçá-o.)

**ESPOSA** - É teu amante desavergonhada?... Fora os dois!

**BORBA GATO** - Sou eu senhora minha esposa!

**ESPOSA** - Qual esposa, bicho do mato! Fora daqui!

(Ele afasta um pouco da barba e o cabelo e mostra o pouco que sobra da cara.)

**ESPOSA** - Borba!

**ÍNDIA** - Gato!

**ESPOSA** - Oh, meu querido e senhor marido, estás tão diferente... Oh, graças a Deus que estás de volta!!!

(Abraçam-se. Ela afasta a barba e encontra a boca, com dificuldade, para um beijo... Ela "toca" a índia com o olhar... A índia sai tesuda.)

**ESPOSA** - Eles te procuraram... Estiveram aqui muitas vezes... Havia tocaias por todos os lados da casa...

**BORBA GATO** - não há mais com que se preocupar... Fiz um acordo com eles... Eles só queriam o mapa da mina!

**ESPOSA** - Estás livre?

**BORBA GATO** - Parto amanhã!

**ESPOSA** - Amanhã?!!!

**BORBA GATO** - Sob a minha bandeira, uma grande jornada rumo a Vila Rica! Ouro! Muito ouro, senhora minha esposa? Muito ouro!

**ESPOSA** - Isso merece um brinde, senhor meu marido!

**BORBA GATO** - Ainda guardas aquela xícara que o senhor seu pai nos legou por testamento?

**ESPOSA** - Como uma relíquia, senhor meu marido!

**BORBA GATO** - A ocasião merece!

(Ela pega a xícara com muito cuidado, limpa-a com um paninho, coloca vinho e dá pra ele.)

**BORBA GATO** - viva São Paulo! Viva a raça portuguesa!

(Quando ele vai beber a xícara cai e quebra.)

**ESPOSA** - Ai meu Deus! Tamanha judiação! Era a única!

(Abre a cena com uma bandeja de prata com várias xícaras, como aquela do Borba Gato.)

#### **Quadro IV – Estamos embananados...**

**LEONE** - Um brinde a nossa famiglia e toda raça italiana!

(Vai beber, a xícara cai e quebra.)

**NINELA** - (Rindo) Não faz mal, diz que dá sorte... Lá na dispensa tem caixa fechada... (Serve outra xícara.)

**LEONE** - (Enquanto ela serve, olha bem para ela pensativo.) To te olhando assim, tão bonita, tão chic, como se diz por aí... Lembra quando se conhecemo?... Foi naquele navio grande, te lembra? Levo 40 giorni de Nápoli a Santos... Dopo, nossas familias viero pra San Paolo e a gente se perdeu um do outro... Fico sem se vê tanti anni...

**NINELA** - Tanti anni... Anni duri... Lavorando, lavorando... Até que chego aquele baile na societá Italiana di Beneficenza... Ricorda Lione?

**LEONE** - Como se fosse oggi! Ah se me lembro... Ma continua Ninela, continua...

**NINELA** - a gente se olho e logo se reconheceu, no foi? Tu no é Ninela? Eco! E tu no é o Franco? E era noi memo! De novo junto!(Um beijinho dos dois "uma bitotinha")... E seu pai? Eu falei: lavora na Antártica. Mora onde? Na rua Anhaia... Onde fica isso, perguntou... Perto dali onde passa o trem em cima e o bonde embaixo, no Bom Retiro...

**LEONE** - Dai te falei dos baile do Mascagni... Dos ensaio dançante das trÊs as seis da tarde, todo domingo...

**NINELA** - e que eu podia entrar de convidada tua... Já era sócio... E lá fui eu no Mascagni com a minha prima Nêta...

**LEONE** - Te levava pra casa e a Nêta não desgrudava, ahn?

**NINELA** - Sabe do que to me lembrando, Franco?... Da música que tava tocando quando a gente dançou pela primeira vez...

(Começa a cantar *TORNA A SORRIENTO*. Um tempo. Ele acompanha, depois vai para ela e dançam, cantando apaixonadamente... No final um beijo cinematográfico... entra a filha, Itália, que fica apreciando o final da cena.)

**ITÁLIA** - É fita de cinema proibido eu saio!

**LEONE** - No minha filhinha... Só um tempo de saudade... Senta aqui, Itália... Veni qua no colo do papa! Anda!

**NINELA** - Sabe, Itália, filha mia, tô achando uma boa hora pra gente toca naquele assunto...

**ITÁLIA** - Oh mama, a senhora já conto pro papa?

**LEONE** - Ton com segredo com o papa?

**NINELA** - Tua filha tá namoricando... é um rapaz de famiglia granfina que conheceu no baile de formatura...

**LEONE** - De que famiglia é?

**ITÁLIA** - Prado Junqueira, mora na Avenida Angélica!

**LEONE** - Hum! Deve de sê importante, cheia de...

**NINELA** - Tão importante que a mãe dele teve corage de telefoná pra nossa Itália, pra dize que deve se afastá do filho dela!

**LEONE** - Ma no me diga!

**ITÁLIA** - é coisa da mãe dele papa... Ele...

**LEONE** - Tu gosta dele Itália?

**ITÁLIA** - Muito papa!

**LEONE** - então vamo botá as coisa no prato limpo... Io vô na casa deles e...

**NINELA** - No Leone... Io vô... Sono io e a sogra dela primo... Dopo, pra tratá dos finalmente, tu vai!

(Ninela põe o xale e sai firme.)

**LEONE** - Ninela, aspeta... (Ela já foi... Ele olha para a Itália com carinho) Ma tanto ragazzi de famiglia boa aqui no bairro e vai logo se encantá com um aristocrata!

**ITÁLIA** - Aristocrata, papa!

**LEONE** - Pra mi é quqqe cosa... Tutti buona gente!

(Luz na cena de Ninela com Maria Valentina.)

**NINELA** - Que que a senhora, Dona Maria Valentina, Chama de alta sociedade? Tê em casa uns móveis Vecchio e falá que é antigo, que é chic?... tá com a casa hipotecada, pensa que noi no sapemo?... Fica o dia intero na igreja e a casa caindo aos pedaço... Fala grosso que tem criado, automove e i no teatro de carona? Fazê campanha pros pobre e ficá com mais da metade da renda, ahn? Me fala se io to errada!

**DONA MARIA VALENTINA** - A senhora, como é mesmo seu nome?

**NINELA** - Me chiamo Josefa Piamontini Leone, mai pode me chamá de Ninela que é como sô conhecida lá no bairro...

**DONA MARIA VALENTINA** - Senhora Ninela, conhecida no bairro, a senhora já falou demais... Mas, o erro foi meu em tê-la recebido... Ponha-se daqui pra fora! Nunca vi tanta grossura em toda minha vida! Italiana, casca grossa!

**NINELA** - Vê bene, io nasci na Itália, si... e io não atravesssei o maré pra engoli desaforo no! Vô sai daqui de cabeça erguida, si! E fica a signora com suas pose... Num tem nem onde caí morta! certo?

**DONA MARIA VALENTINA** - Fora da minha casa, já disse! Fora!

**NINELA** - Já to saindo, dona Maria Valentina... Só mais uma coisinha: Se for do desejo da mia filha e de tue filho também, esse matrimônio vai sai e com muita

festa lá no bairro!

**DONA MARIA VALENTINA** - Mas, nunca! Esse casamento não acontecerá nunca! Nem que eu tenha que morrer!

**NINELA** - Pois pode encomendá o caixon que io pago a conta co velório! (Ninela sai batendo a porta.)

**BONIFÁCIO** - Quem foi que bateu a porta?

**DONA MARIA VALENTINA** - Foi uma italianinha muito grossa, sem educação, sem berço, sem nenhuma linhagem, sem nada... Mulher petulante... Então, ela não vê a distancia que nos separa?

**BONIFÁCIO** - Quem é essa mulher?

**DONA MARIA VALENTINA** - Bonifácio, meu marido, vou deixar bem claro: "filho meu não casa com filhos de carcamanos!"

**BONIFÁCIO** - Falas daquele namorico de Pedro Augusto com a moçoila italiana? Temos coisas mais sérias pra pensar... Estou de saída!

**DONA MARIA VALENTINA** - Traga dinheiro... A criadagem está reclamando... E com razão, nunca atrasamos tanto o pagamento...

**BONIFÁCIO** - Vou ver o que eu consigo!

**DONA MARIA VALENTINA** - Outra coisa: Minhas jóias vão ficar penduradas na Caixa Econômica até quando?

**BONIFÁCIO** - Já disse que vou ver o que eu consigo... De alguma maneira daremos um jeito nisso!

(Escritório do Senhor Bonifácio Prado Junqueira... Leone vem entrando.)

**LEONE** - Scusi, no tinha ninguém pra atender e io fui entrando...

**BONIFÁCIO** - Dispensei a secret... Quer dizer, dei folga pra meus auxiliares...

**LEONE** - Io capisco, claro... é o signore dottore Bonifácio Prado Junqueira?

**BONIFÁCIO** - Sô, não sou doutor, senhor...

**LEONE** - Parlo dottore pra facitá, no é pra ofendê, capice?... scusi, Franco Leine, tuo criado! Piacere!

**BONIFÁCIO** - É o comendador, pai da Itália, a moça que Pedro Augusto...

**LEONE** - No comendadore, me chama de Leone...

**BONIFÁCIO** - Muito prazer senhor Leone, o senhor veio a que?

**LEONE** - Tratar de negócio!

**BONIFÁCIO** - O senhor chama de negócio um assunto familiar que...

**LEONE** - Me deixa falá, signore Bonifácio, per favore... Me diga, aquela área que fica lá no Brás, bem perto das minha fábrica de sapato, ainda é tua?

**BONIFÁCIO** - Sim, herança de família!

**LEONE** - Tem mai de 20 alqueire, no tem?

**BONIFÁCIO** - Quase trinta!

**LEONE** - Já pensou fazê aquilo virá danaro! Muito danaro?

**BONIFÁCIO** - Não produzimos mais nada naquelas terras... Está tudo abandonado...

**LEONE** - Já penso loteá tudo aquilo... Fazê um arruamento... E dopo vendê os lote... Io calculo que só os que trabaia por aquelas fábrica, compra tudo...

**BONIFÁCIO** - Não deixa de ser interessante, mas não tenho capital...

**LEONE** - Per Bacco, dottore! Ma io tenho capital! O capital sono io! O dottore entra com as trra e mais nada! E a gente divide tudo mezzo a mezzo, ahn?

(Bonifácio fica viajando... Pega um charuto, acende... Fica sem resposta, louco pra fechar o negócio.)

**LEONE** - No tenha nenhuma pressa dottore... Doppo o dottore me dá uma resposta... Só digo una cosa: Pensa bene!

(Leone levanta-se e passeia pelo escritório, para diante de um quadro... Examina.)

**LEONE** - Bela pintura... Ah, francese no? Ma nom é feio! Serve!  
(olha bem pra Bonifácio que ia falar e corta.)

**LEONE** - Ah dottore, ia me dimenticando de una cosa... Devo de dize que se a gente se acertá, claro, quem vai tocá esse negócio vai ser minha filhinha... a signorita Itália... O dottore conhece a mia filha, no conhece?... fica no nome dela ma sobre a minha direção, capisce?

**BONIFÁCIO** - Sei, a sua filha, a senhorita Itália...

**LEONE** - No precisa me dá uma resposta agora, dottore... Pensa bem!... Me fala domani, semana que vem, mês que vem... No tem presa nenhuma... Ma pensa bem se qué fazê o negócio...

**BONIFÁCIO** - Sociedade? Meio a meio?

**LEONE** - Perfectamente dottore... Fico aguardando tua resposta... No tem presa, pensa bem!... Molto piacere dottore Bonifácio!

(despedem-se - black - Luz - Festa do casamento de Itália e Pedro Augusto... MUITA MÚSICA ITALIANA e a cara amassada de Maria Valentina que aos poucos vai entrando na dos carcamanos, dançando e cantando juntos.)

**TODOS** - Questa note facchimos la festa  
Chama o nono, a mama e o papa  
Mais contente que no jogo do Palestra  
E nois tutti vamo se esquiatá(e bota pra quebra)  
Questa note facchimos la festa  
Chama o nono, a mama e o papa  
Mais contente que no jogo do Palestra  
E nois tutti vamos se arreventá  
E vai ter feijoada (vai, vai, vai), e um bruto provolone  
E uma boa rabada (vai, vai, vai), e um belo de um calzone  
Cervejinha gealada (vai, vai, vai), capricha na sardela  
Carne desfiada (vai, vai, vai),pizza de muzzarela  
Carurur, vatapá (oba!), com queijo parmezon  
Tucupi, tacacá (oba!), vinho tinto do bom  
Entorna a caipirinha, manja a roba bela  
Puxa o cavaquinho e cai na tarantela...(repetir)  
La la rá, ra la rá,  
La la la la la la la (2 vezes.)  
Funi culi, culi, culá  
Funi culi, culi, culá  
Esquindô, esquindô, esquindô, oi que bom !  
Ole-le, ola, lá (2 vezes.)

(Cantando e dançando deixam a cena. Palco vazio. Sai da platéia uma "expectadora". Entra

em cena uma professora, dessas do tipo doutorada e que é titular numa faculdade de interior.)

**ZULMIRA** – (Para a platéia... hesitante.) É... Hum... Boa noite! (tomando coragem) Eu realmente quero pedir desculpas por esta interrupção, afinal eu sou uma pessoa disciplinadíssima que não tem o hábito de ficar assim interrompendo o trabalho de outras pessoas, mas é que a coisa chegou num ponto tal que... simplesmente não dá pra gente ficar olhando de braços cruzados. Não! Porque tem uma hora na vida da gente que a gente tem que tomar decisões, não é mesmo? (entusiasmando-se) A gente tem que fazer valer o nosso conhecimento, porque, afinal de contas, a gente estudou tanto pra que? Não é verdade? (surpreendendo-se) Ah! Desculpem! Mil perdões! Esqueci de me apresentar. Eu sou Zulmira de Campos Carpentieri, Professora Doutora Zulmira de Campos Carpentieri (Entra uma ator e lhe trás uma cadeira. Sai.). Eu sou especialista em história do Brasil e minha tese de doutorado na Sorbonne denomina-se: *O antagonismo sinérgico na miscigenação das raças componentes do ser social paulistano, dois pontos, uma releitura semiótico-historicista*. Como vêem o meu trabalho está totalmente voltado para São Paulo, com suas inter-relações étnicas, culturais e factuais. (Disfarçando o exagero) Bem... Hum... (Meio puta.) Eu fui consultora desse trabalho de dramaturgia teatral que se diz "de pesquisa". Eles me procuraram (à parte) quando eu digo "eles" estou me referindo a esse pessoal ai... e eu dava as devidas informações históricas. A primeira questão a ser levantada nesse momento é a questão do homem (ri). Sim, porque o que está sendo levado aqui, como os senhores já perceberam e nem preciso deixar isto bem claro, não é um relato cronológico e sim, e sim uma reinterpretação dramatizada dos fatores ocultos que determinaram quem é o PAULISTANO. Gente! Afinal, quem é esse homem? De onde é que ele veio? Para onde ele vai? Quais as características, qual o perfil, deste ser social que vive em São Paulo? Agora... ainda que a (repreensiva) narrativa teatral não seja um relato rigorosamente cronológico, porque teatro tem dessas coisas, né gente? Ainda que a questão que eu queria colocar aparentemente esteja descontextualizada... (à parte) descontextualizada significa fora do contexto que, por sua vez representa um conjunto de códigos que seriam, em última análise, um conjunto de signos, entenderam? (voltando) Então... há uma questão histórica que estaria fora deste contexto. Certo? E qual é esta questão? Heim? Qual é? Você sabe? Não? Mas é fundamental! Todos devem se lembrar que o Grito do Ipi... (Platéia completa) foi proclamado em São ... (Platéia completa) no dia ... (Platéia completa). Ah há! Nada mal! Nada mal! Ainda que, notem bem, ainda que este fato, aparentemente seja só um fato e que não tenha relação direta com *O antagonismo sinérgico na miscigenação das raças componentes do ser social paulistano, dois pontos, uma releitura semiótico-historicista* eu, Zulmira de Campos Carpentieri, não posso permitir que este dado seja desprezado. Afinal, gente, eu sou uma professora. Não estou aqui pr dinheiro. Não! Porque se eu quisesse ganhar dinheiro eu estaria... sei lá onde! Não! Eu escolhi o magistério. Foi uma opção de vida!

**ATORES** – (da coxia) Melhor tirar essa mulher daí...

(Passa um ator e tira a cadeira que lhe havia oferecido)

**ZULMIRA** – (percebendo) Na qualidade de professora doutora de história do Brasil pela universidade da Sorbonne, eu exijo que seja retomado o fio da história. Que

sejam abordados os fatos que trouxeram D, Pedro I a São Paulo e que transformaram essa nossa terra paulista no palco do mais importante acontecimento social e político do Brasil. Eu exijo!

(Vira-se e sai. Nas costas de sua camiseta está escrito "Não me seqüestre. Sou professor!". Luz no outro canto do palco. Um casal trepando... é a Marquesa de Santos, de costas para o público, com a saia levantada, transando com Lorena... Depois de concluído o ato, ela está baixando a saia e se recompondo. Entra Felício o marido... Encara a Marquesa.)

**FELÍCIO** - ah ah?

**MARQUESA** - Ai, é meu marido! Felício, o que fazes por aqui? A estas horas devias estar...

**FELÍCIO** - Cala-te. Enfim, peguei-te na cena, mulher adúltera, infiel... Sai daí. Domitila, deixa-me ver com quem profanas meu lar...

**MARQUESA** - Enganas-te Felício... É Apenas um amigo da família...

**FELÍCIO** - Não inclua a família... Mostra teu rosto, o covarde que se esconde atrás das saias das fêmeas...

(Lorena sai, já de espada na mão.)

**FELÍCIO** - Lorena? D. Francisco de Assis de Lorena... Os boatos confirmam... És tu o garanhão da praça?

**LORENA** - (fazendo os chifres com as mãos) E tu, naturalmente, és o famoso marido!

**FELÍCIO** - Lavarei minha honra com sangue!

(Lutam espadas. Um tempo. Lorena, melhor espadachim, termina com a espada no peito de Felício, caído, entregue as suas mãos.)

**MARQUESA** - Por nossos filhos, não o mate... Deixe-o viver...

**LORENA** - Teu pedido é uma ordem, senhora, desde que me prometa um novo encontro...

**MARQUESA** - Vai embora Lorena, vai... Antes que a vizinhança apareça...

(Lorena vai até ela, beija-a e sai.)

**MARQUESA** - Felício, senhor meu marido, vamos pra casa... Lá a gente de cabeça fria pode...

**FELÍCIO** - Maldita, ainda pensa em voltar pra casa... Nunca mais verás teus filhos...

(Ele avança sobre ela, ela cai... Ele levanta a saia dela... Tira a faca e espeta-a na coxa, "na altura do baixo ventre".)

**MARQUESA** - Ah, feriste-me! Socorro! Socorro!

(Ele fica em pânico, co a faca ensangüentada nas mãos, faz uma cena bem *grand-grignol*.)

**FELÍCIO** - Fica aí a minha marca denunciando este ventre pecaminoso... Nas tuas insaciáveis aventuras, tu e teus amantes terão que se lembrar de mim, traidora!



Eu quero funhanha, oi.  
 Eu quero furunfá, ai.  
 Quero dá um picote.  
 Fungá no cangote.  
 Eu quero me esbalda.  
 Quero dar uma binbada, oi.  
 Um tapa na marvada, ai  
 Quero fazer fuque-fuque.  
 Botar o palhaço pra descabelá.  
 Ai que vontade... etc...

Quero afoga o ganso, oi.  
 Gasaiá o croquete, ai.  
 Intubá a brachola.  
 Inforná robalo.  
 Ficá maluquete.  
 Eu quero dar um pico, oi.  
 Sem nenhum compromisso, ai.  
 I moia o biscoito.  
 Ficá bem afoito.  
 Sustentá o meu vício.  
 Ai que vontade...etc...

Quero esconde a cobra, oi.  
 Comê carne mijada, ai.  
 Prová do bacalhau, oi.  
 Queimá a piriquita, ai.  
 Amolá o canivete, oi.  
 Balançá a roseira, ai  
 Quero trocá o óleo, oi.  
 Afagá a palhinha, ai.  
 Ai que vontade... etc...

(E saem correndo com a liteira... Entram D. Pedro e a Marquesa.)

**DOM PEDRO I** - Deixa o teu marido, D. Felício Pinto Coelho de Mendonça, por minha conta... Será transferido para longe de São Paulo...

**MARQUESA** - E o meu divorcio, Alteza?

**DOM PEDRO I** - Tranqüiliza-te filha, tudo andarás mui rápido, como há pouco... Preciso dar um pulinho até Santos mas logo estarei de volta...

**MARQUESA** - Estarei ansiosa, Alteza... Meu coração será um imenso vazio sem a presença de V.A....

**DOM PEDRO I** - Estamos a sós, chama-me Pedro!

**MARQUESA** - Pedro!

**DOM PEDRO I** - Ainda te farei Marquesa... Marquesa de Santos!...

**MARQUESA** - Mas eu sou de Sorocaba!...

**DOM PEDRO I** - Ah, é? Cuida-te bem! Deixarei dois homens de minha guarda a

teus serviços!

**MARQUESA** - Dois homens?!?! Será preciso, Pedro?

**DOM PEDRO I** - D'agora em diante és minha... e eu cuido do que é meu!... Preciso, a guarda da corte me espera... Adeus Titila... (beijam-se)

**MARQUESA** - Adeus, Pedro... (Ele vai saindo.) ... Posso escrever-te, Pedro?

**DOM PEDRO I** - Sim, Titila... Nas cartas chamar-nos-emos de "filha" e "filho"... A imagem da corte não pode ser ferida!... Adeus, Titila! (Sai.)

**MARQUESA** - adeus, Pedro!

(MUSICA CANTADA POR DUAS MUCAMAS, penteando e abanando a Marquesa. Interrompe-se a canção de tempo em tempo, cada vez que chega carta de D.Pedro. Ela lê uma carta, retomando a canção.)

**MARQUESA** - (Lendo a carta.) "...Até à meia-noite e um quarto que, naturalmente, é quando chegarás em casa... Beijos de teu filho!"

**MARQUESA** - (Lendo outra carta.) "...Permite-me, filha que eu vá esta noite e por isto manda estar a porta aberta como de costume..."

**MARQUESA** - (Lendo outra carta.) "...Manda dizer, filha, se posso ir e manda estar a porta aberta que lá vou..." (começa a cantar.)

**MARQUESA** - Há dias em que eu não penso  
Em que simplesmente esqueço  
Ai, então, eu me lembro  
E Sem Nenhum Vacilo  
Eu só penso, eu só penso naquilo

(As mucamas que a cada leitura de carta, vão ficando mais "tesudas", começam a cantar excitadas.)

**MUCAMAS** - Quero fazê nenê, ai  
Quero abri o balaio, oi  
Entubá a brachola, ai  
Destrombelhá o bimbó, ai  
E queimá a piriquita, ai!

**MARQUESA** - (pensativa, enamorada.) Oh! Pedro, como sofre um coração que ama verdadeiramente... Volta, Pedro, que dentro de mim tenho sufocado um desejo terrível... Não sei até quando poderei agüentar... É uma ansiedade muito grande que já está a me fugir do controle...(t.) Dia sete de setembro, onze horas da manhã, e nada de Pedro... Ele prometeu-me que estaria aqui... Devo escrever-lhe?... Terá acontecido alguma coisa importante, Algo inesperado?... Não posso mais esperar... Irei imediatamente ao encontro de Pedro... (t.) Guardas, preparai-vos, vamos ao encontro de S.A. Real D.Pedro!

(Luz em Pedro, dando uma urinada no rio, um guarda o vigia.)

**DOM PEDRO I** - É este o riacho do Ipiranga?

**GUARDA** - Sim, Alteza!

**DOM PEDRO I** - Ouço barulhos, vá ver quem chega!

(Guarda sai. D.Pedro está chacoalhando o instrumento mijatório. Entra a Marquesa,

toda ferosa.)

**DOM PEDRO I** - Oh, querida, pegou-me com a mão na massa!

**MARQUESA** - Guarda isso, Pedro! Primeiro um abraço!

(Abraçam-se e beijam-se.)

**MARQUESA** - Oh, Pedro, não consegui esperar... Perdão se fiz mal em vir ao teu encontro...

**DOM PEDRO I** - Que mal nada... Fizeste foi muito bem... Vem comigo que já não agüento...

(Vão se ajeitando no meio do mato. Entra o guarda.)

**GUARDA** - Senhor, acaba de chegar uma comitiva com ordens da coroa real... Exigem a presença de V.A. imediatamente!

**DOM PEDRO I** - O que?!... Como ousam se atrever a me perturbar em um momento como este? Diga que esperem!!!

(O guarda sai. D.Pedro começa a se ajeitar e entra o guarda novamente, nervoso.)

**GUARDA** - Perdão, Alteza, mas eles insistem que são ordens da coroa a quem V.A. deve real obediência!!!

**DOM PEDRO I** - Obediência?... Dá um tempo, Titila... Direi a esses importunos a quem devo obediência! (Pedro sobe e do alto proclama.)

**D. PEDRO I** - Guardas! A corte portuguesa quer nos subjugar! Não querem respeitar as nossas horas mais sagradas! Laços fora soldados! INDEPENDÊNCIA OU MORTE !!!

(Desce e caminha para a Marquesa.)

**D. PEDRO I** - Pronto, Titila, somos independentes!

**MARQUESA** - Oh Pedro... Não é a vós que eu amo. Senhor, é a vossa glória!

(soam trombetas, eles transam independentemente. O povo sai às ruas gritando alucinados.)

**POVO** - Somos independentes!... Somos independentes!

(D.Pedro vira Elvis Presley. Um HINO vai se fundindo com a MÚSICA do final, com uma grande mistura de ritmos importados e letra mostrando os outros tipos de imigração, para a Apoteose Final do DEIXA QU'EU EMPURRO.)

### Música de encerramento

**TODOS** –                    Nós somos independentes!  
                                      Nós somos independentes!  
                                      Nós somos independentes!  
                                      Nós somos independentes!

**D. PEDRO ELVIS** -        Cheese maionese,  
                                      Hambúrguer, tender,  
                                      Qué cat chup  
                                      No big mack”

- TODOS -** Faça seu pedido
- TODOS -** Nós somos independentes!  
Nós somos independentes!  
Nós somos independentes!  
Nós somos independentes!
- NORDESTINO -** No jardim independença,  
Todo mundo é livre,  
Seja home o seja mulé  
No jardim independença,  
Todo mundo é livre,  
Pode prendê quando quisé!
- TODOS -** Nós somos independentes!  
Nós somos independentes!  
Nós somos independentes!  
Nós somos independentes!
- JAPONESES -** Riberdade! Riberdade!  
Riberdade garantida né?
- TODOS -** Nós somos independentes!  
Nós somos independentes!  
Nós somos independentes!  
Nós somos independentes!
- TURCO -** Esfira, tabule, homus kibe-leza  
Kafta, babaganuche,  
E tem até a sobremesa.
- TODOS -** Haleu!  
Nós somos independentes!  
Nós somos independentes!
- TRIBO URBANA -** Anhangabaú, Anhembi,  
Morumbi, Vila Guarani.  
É isso aí!  
Funk, punk, heavy, hip-hop.  
Todas as tribos reunidas  
Na grande metrópole.
- MULHER -** Fogão de gás  
Fogão de gás  
Quanta mistura  
Você nos trás

**VENDEDOR DE GÁS** - Lá vem o caminhão de gás  
Que chateação. Não agüento mais.

(Todos murmurando, cantam o trecho da Sinfonia Paulistana do início.)

**FIM**

### **Anexo C - O "Grillo" Ximenez**

Vae fazer um anno. Era em Guarujá. A formosa praia reunia em suas areias gritantes a alta gomma da Paulicéia, que, de figurino na mão, purgava-se alli das toxinas accumuladas da capital. Em dado momento cruzou comnosco um typo enfunado, de marca exotica, com esse ar petulante dos quem chegam à colonia, vêm e vencem.

- O escultor Ximenes, cochichou-nos um amigo. É o tal que vae fazer o

monumento da Independência.

O concurso para esse monumento, aberto em 1917, ia encerrar-se em 1920; estranhámos, pois, que, com tamanha antecipação, já se apontasse na rua o vencedor.

- Vae fazer como? inquirimos. Não está encerrado o concurso, não se conhecem os projectos, não houve julgamento: como já pode haver um vencedor?

- Ingenuo! Não conheces ainda S. Paulo? Julgas, acaso, que um certamen artistico possa ser regido por um critério moral differente do que rege os casos políticos e os concursos para empregos públicos? Concorra quem concorrer, Miguel Angelo, Rodin ou Jevach, resucitados, o vencedor ha de ser este Ximenes. Elle "cordou cedo", já teceu ou páus, já organizou a victoria. Outros serão eleitos, o "reconhecido" será elle. Verás.

Calamo-nos. Pessoa intima do situacionista que era o informante deveria ter razões ponderadas para falar com tamanha segurança. Mas em nossa mente ficou uma duvida. Era impossivel que o espírito nogocista do alto cothurno dominante chegasse a ponto de bancar corretagem sobre a cabeça de José Bonifácio, ou cotar na bolsa o grito do Ipiranga. Não iriam até lá. Por mais phenicas que sejam as almas diante de um monumento nacional, onde está em symbolo a patria, a traquibernia adormece. Não! Não chegariam a tanto.

O tempo corre. Passa-se mais um anno. Abre-se no Palácio das Industrias a exposição das "maquettes". Concorreram vinte e tantos artistas. O povo, dias e dias, enche o recinto. Toda a cidade commenta, discute, toma partido. Forma-se a opinião. Opera-se o inevitável trabalho eliminatorio e, no fim em causa, o de Etzel, o de Brizzollara, o de Rollo.

O de Etzel-Contratti vê-se consagrado pelo grandioso das linhas geraes da nossa architectonica e pela optima escolha e factura dos elementos esculpturaes alegoricos.

O de Brizzollara, fulgurante autor do monumento à independência argentina, recebe o voto incondicional de quantos querem na obra de arte uma nota moderna, pessoal, fóra dos chavões classicos vulgarisados no monumento inteiro por um uso e abuso excessivo.

O de Rollo alcança a palma da victoria. Este jovem artista, ha sete annos residente no paiz, soube criar uma linha architectonica da mais rara belleza, soberba de equilíbrio e repouso, à espaços quebrados por mássiços esculpturas onde perpassa um sopro de genio.

Toda sybolica, sem notas veristas ou anecdoticas que a fizessem prosaica, domina-a uma idéia central de fundo alcance philosophico. É um conceito amplo de independência como só o têm os sociologicos. Esta idéa ergue o monumento inteiro, no todo e nas partes, de modo a fazer delle um poema de rara unidade. O povo sentiu que estava diante de uma obra de genio e, hypnotisado pela força magica da belleza, agglomerou-se em redor da maquette, comulando-a de todos os louvores. Cobriu-a de inscrições ingenuas, mas fogosas, onde se punha em palavras os arrepios de entusiasmo que só o grandioso costuma arrancar.

Unisonos como o povo, os artistas todos da Paulicéa, os criticos, os jornalistas, num "ruch" soberbo, victoriavam o heroe do dia.

Vencera Rollo, e S. Paulo iria ter a honra de erguer no Ipiranga o mais bello monumento da America do Sul.

Estavam as coisas nesse pé, quando o governo nomeia um tribunal julgador.

Juizes que seriam de escriptura e architectura foram technicos dessas artes os escolhidos? Não. Mas empreiteiros, vereadores, engenheiros, funcionarios publicos. Tinham competencia para julgar na materia? Não. Nem estavam alli para julgar e sim referendar um julgamento já feito nas antecamaras pelos correctores do negocio. E esse tribunal escolheu...o projecto de Etzel? o de Brizzollara? o de Rollo? Não. Escolheu o de Ximenes, um projecto que o concurso unanime da opinião vicillára em collocar no quarto ou quinto lugar.

Mal correu a noticia, foi de estupor a impressão da cidade. Depois, veio a revolta. Não houve alma bem formada que não sentisse presa de um profundo engulho – o mesmo engulho que S. Paulo sentiu na campanha contra Luiz Barreto e, mais tarde, na campanha contra Ruy Barbosa. Entretanto, os homens sendo os mesmos, o extraordinario seria se procedessem de outro modo. Foram logicos...

\*\*\*

Que vale, como arte, o projecto adotado? Bem pouca coisa. É um presepe de gesso, vazio de idéa, frio, inexpressivo. Não diz nada. Limita-se a explorar o bonito, esse grande inimigo do bello. Além disso, está inçado de elementos incongruos, que o maior sophista de arte não consegue justificar. Enfeitam-no duas esphinges aladas. Por que? Qual a significação dessa nota egypcia? Lateralmente ha dois leões de asas. Por que? Qual a intenção desse toque assyrio? Atrás figuram mias dois leões estes sem azas. Por que? Qual a mira dessa homenagem a Numidia?

No grupo central há um carro de triumpho tirado por dois cavallicoques e guiado por uma mulher grega. Em redor della, a pé, caminham figuras gregas ou romanas. Na rabada do trolly, indio...Pery, visivelmente, o Pery dos mambenbes lyricos que escorcham o Carlos Gomes pelo interior. Esse grupo não diz nada e significa o que quizer. Em ultima analyse, só significa uma coisa: a pobreza mental do artista. Ha mais, nas esquinas, quatro fruteiras de ornamentos mestres de obras punham na platibanda das casas. Chega a ser debilidade de espirito lançar mão desta tolice num monumento moderno.

Mas o esculptor não nos perdôa um chavão se quer do seu vasto arsenal, e completa a série com um altar da patria, no primeiro plano, onde arde, em ridiculas chammas de bronze, o "fogo sagrado"...Faltou só escrever, com o charuto do conselheiro Accacio, num degrau da escadaria, o succulento "Honra ao mérito".

Architectonicamente, a massa, dividida em planos iguaes, sem um onde repousem os olhos, é inepta e digna do indio da pyra, dos leões e das greghinhas.

Ha ainda uma frisa onde plagia, com o mais desvalado topete, o quadro celebre de Pedro Américo – estragando-o, porém, como uma variante da interpretação grotesca. D. Pedro, de boca aberta, está a proferir o grito, e a comitiva, em vez de,electrisada, attender à voz do imperial senhor, farrista em dia de festa, depois de grosso beberete.

Desse projecto disse o "Estado de S. Paulo", onde tem voz o mais honesto, serio, competente e commedido dos nossos criticos de arte "Organicamente", por si mesmo, pela força de expressão propria, não diz nada. É um monumento que, com variantes, poderá estar no Brasil ou na colonia do Cabo. É necessário que tenha ao lado um cartaz explicativo. Ou, por outra, e um canto muito harmonioso – mas sem palavras".

Eis o que é o "grillo" Ximenez: uma coisa que não diz absolutamente nada. Mas não dirá nada mesmo?

Não diz nada do ponto de vista esthetico, mas, do ponto de vista moral, é eloquentissimo. Diz muito. Diz demais. Diz tudo que não deveria dizer.

Diz que "ha alguma coisa podre no reino da Dinamarca". Diz que São Paulo tem o que merece, um estafermo à altura da sua política, dos seus mecenas villamarianescos, da sua mediocridade mental. Diz que São Paulo é rico, mas não é fino, não tem "delicatesse". Diz que S. Paulo é "grilleiro" por temperamento, e que tanto engrilla as boas manchas de terra roxa com a nobre arte de Rodin.

Diz que a palavra de S. Paulo não merece fé, e que foram prodigiosamente ingenuos os artistas que tomaram a serio a comedia do concurso. Diz que serão, mais que ingenuos, cretinos, os artistas que, daqui em diante, concorrem a futuros certames. Diz que o negociismo invadiu tudo e, à semelhança da estrella de absintho do Apocalypse, envenenou todas as aguas, a começar da fonte Castaglia.

Diz que o merito é nada, e a cavação é tudo.

O monumento a erigir-se no Ipiranga não commemorará, pois, a independencia do Brasil.

Commemorará, sim, uma phase do nosso crepúsculo moral.

Victoria da mediocridade patoleira, caso de araras posto em gesso, eleição Barreto-Valois fundida em bronze, campanha contra Ruy lavrada em marmore, o "grillo" Ximenez não passa de um mensageiro preposto a levar aos nossos netos uma mesnagem eloquente: "Somos os modernos phenicios: "engrillamos" tudo, até o grito do Ipiranga. Queridos netos, nada de idealismos! O mundo é dos cavadores. Cava, pois!"

## **Anexo D - O mamulengo**

Tradicionalmente, os mamulengueiros apresentam-se interpretando inúmeros personagens, cada qual com uma voz diferente, quase sempre sem ter a preocupação de conhecer a estrutura do seu aparelho fonador ou de buscar práticas para o desenvolvimento da sonoridade e da potência vocal, apoiando-se apenas na intuição pessoal. O mamulengueiro vai, comumente, esculpindo o boneco e ao mesmo tempo brincando com vozes que poderiam combinar com a aparência e as

qualidades do personagem. A identificação entre a aparência do boneco com sua voz pode parecer subjetiva, mas tem grande relevância, visto que o manipulador olha para o boneco durante a animação e por meio da relação que estabelece entre a imagem e o som é que reconhece quais características deve usar na voz, naquele momento: altura, intensidade e timbre, somados às melodias de sotaques e regionalismos. O uso de risos e expressões onomatopaicas diferentes para cada personagem, no início de suas falas, também facilita a lembrança da voz que deve ser emitida.

Consideram essencial que a voz seja ouvida e compreendida para a concretização de um espetáculo. Por isso, os mamulengueiros chegam a usar, com naturalidade, meios mecânicos como microfones e amplificadores. Assim, estes artistas são desprovidos de preconceitos acerca de inovações tecnológicas, já que sabem que sua arte é viva, e como faz referência ao próprio instante em que é realizada, deve também ser influenciada por ele.

No tocante à movimentação do boneco, o mamulengueiro se veste com ele. Com um em cada mão, divide sua força vital com dois bonecos e demonstra sentir o que cada um sente. É necessária uma concentração muito grande, pois, enquanto um personagem se pronuncia, o outro deve estar parado, sem chamar a atenção, porém, não pode estar abandonado, tem que parecer vivo e reagir aos estímulos dados pelo outro. Estímulo e reação são dados pelo mesmo animador, sem poder demonstrar, na mão esquerda, o que pensa, para a direita e vice-versa.

O elenco de bonecos de um mamulengueiro é conhecido como *mala*, devido ao modo em que são guardados e transportados. Na mala, os personagens são fixos e divididos em três categorias: humanos, animais e fantásticos. Os personagens humanos são, em geral, caracterizados por profissões ou classes sociais, como o João Redondo (patrão rico), o Benedito (pobre e espertalhão) e o Cabo 70 (policial).

Entre os personagens mais recorrentes da categoria animal, está a Cobra, por representar o arquétipo do "mal", já evidenciado desde o mito de Adão e Eva. Contrapondo-se à cobra, está o Boi, representando o "bem", por ser o animal fonte de alimento, a necessidade básica do homem. Os fantásticos são alegorias ou seres místicos tais como a "Morte" e o "Diabo".

Os mamulengueiros afirmam que criam os enredos, mas, o que normalmente

fazem é recriar casos já conhecidos de forma ridícula e o grotesco é a forma de comicidade preferida. Dentro desta estética, por vezes, a espontaneidade do mamulengo o aproxima do obsceno, mas, isso não lhe dá o caráter pornográfico, apenas provoca o riso. Hermilo Borba Filho (1966) explica que o pornográfico somente se dá quando há a intenção de provocar o desejo sexual e o obsceno é subjetivo e sua interpretação varia de pessoa para pessoa.

A improvisação também provoca o riso e faz parte da essência da brincadeira no mamulengo. As brincadeiras improvisadas são parecidas, mudando-se apenas algumas referências. A estrutura do qüiproquó é mantida, diferenciando-se apenas pelas palavras usadas, pelos personagens que são arrolados e pelo momento do espetáculo em que o improviso se “encaixa”.

Este riso não tem somente o objetivo de divertir. O mamulengo é mordaz e faz crítica social, tendo o poder instituído como principal alvo.