

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL
UNIDADE EM MONTENEGRO
GRADUAÇÃO EM TEATRO: LICENCIATURA
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

TIAGO ALBALAT LIPP

POR UMA ENCENAÇÃO PAUTADA NO ABSURDO:

Um processo de encenação teatral sobre a obra *O lugar onde os mamíferos morrem*, de
Jorge Díaz

MONTENEGRO

2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL
UNIDADE EM MONTENEGRO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO: LICENCIATURA
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

TIAGO ALBALAT LIPP

POR UMA ENCENAÇÃO PAUTADA NO ABSURDO:

Um processo de encenação teatral sobre a obra *O lugar onde os mamíferos morrem*, de
Jorge Díaz

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Licenciado em Teatro na Universidade
Estadual do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Roberto Mödinger

MONTENEGRO

2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL
UNIDADE DE ARTES – MONTENEGRO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO: LICENCIATURA

TIAGO ALBALAT LIPP

POR UMA ENCENAÇÃO PAUTADA NO ABSURDO:

Um processo de encenação teatral sobre a obra *O lugar onde os mamíferos morrem*, de
Jorge Díaz

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Licenciado em Teatro na Universidade
Estadual do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Carlos Roberto Mödinger

Aprovado em ___/___/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof.º Dr. Carlos Roberto Mödinger
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Prof.ª Ma. Jezebel Maria Guidalli De Carli
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Prof.ª Dra. Cristina Bertoni dos Santos
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Catálogo de publicação na fonte (CIP)

L765p Lipp, Tiago Albalat

Por uma encenação pautada no absurdo: um processo de encenação teatral sobre a obra O lugar onde os mamíferos morrem, de Jorge Díaz/ Tiago Albalat Lipp – Montenegro: Uergs, 2023.

90 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Curso de Teatro (Licenciatura), Unidade em Montenegro, 2023.

Orientador: Prof. Fr. Carlos Roberto Mödinger

1. Encenação teatral. 2. Dramaturgia. 3. Teatro do Absurdo latino-americano. 4. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). I. Mödinger, Carlos Roberto. II. Curso de Teatro (Licenciatura), Unidade em Montenegro, 2023. III. Título.

Marcelo Bresolin CRB10/2136

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe, com todo amor que me cabe: pelo carinho e cuidado infinito, por sempre estar junto e interessada, e por sempre me levar ao teatro, desde pequeno, me fazendo encontrar essa paixão sentado na poltrona ao seu lado;

Ao meu pai e ao meu irmão, por todo apoio e suporte e por sempre olharem por mim;

Ao meu avô, Vicente, que sempre acreditou em mim e me ensina a ver o mundo em seus detalhes;

À minha avó Rose, que me ensinou a ter amor pelas palavras, pelas histórias e pelos livros;

À Haila, meu amor, meu par, com quem divido a vida: por toda a paciência e afeto nessa ventania toda, por se entregar inteiramente sempre e por construir um caminhar comigo com tanto carinho e cuidado;

Aos “mamíferos”, Haila, João, Ohana, Lulu e Tuane, por confiarem em mim e toparem tudo com muito amor e um desejo incansável e contagiante de se fazer teatro;

Ao Coletivo Caixa de Abelha, meu grupo do coração, e por todes que sonham e já sonharam junto com esse espaço que a gente constrói: Gabi Mauss, Eduardo, Lulu, Lau, Haila, Stefanie, Tuane, Ohana, os Lucas, Titibe, João, Henry, Flor, Maria, Gabz, Anne, Victor, Ana, Pâmela, Matheus, Gus, Lidia, Ber, Marcos e Pedro;

À Luciana Tondo, amiga e mestra, por todo o aprendizado de quem me colocou no mundo da produção e da iluminação;

Ao núcleo de pesquisa Beckett-we, principalmente nas figuras de Lu, Fran e Lima, por terem me acolhido e mostrado que teatro é mais simples do que eu achava;

Ao Grupo Pandora de Teatro, que me mostrou possibilidades de pensar o teatro a partir do nosso ponto de vista, de um ponto de vista latino-americano;

Ao elenco de *Piquenique no Front*, os primeiros a acreditar no meu olhar de direção: Gabi Mauss, Lucas Peiter, Lucas Oliveira, Lulu e Stefanie. Sem vocês esse trabalho não existiria;

Ao meu amigo João Pedro Corrêa, que sempre segurou a minha mão nos piores e nos melhores momentos;

Aos colegas que entraram comigo no curso e com quem aprendi tanto: Andy, Aquino, João, Lucas, Caroline, Chay, Kali, Edu, Evandro, Gabriel, Calebe, Gabriele, Leticia, Jaque, Laura, Luana, Marina, Matheus e Yuri;

Ao Carlinhos, meu orientador, sempre carinhoso, ouvinte, propositivo, inspirador e acolhedor, por quem tenho uma admiração ímpar e muito, muito amor;

À minha banca querida, Jezebel De Carli e Kiti Santos, por se disponibilizarem a estar junto nessa caminhada;

Aos professores do curso: Carlos, Jezebel, Marli, Marcelo e Tatiana, com quem muito aprendi em todos esses anos;

Ao Guto, meu psicanalista, pelo empenho e por me auxiliar com sua escuta sempre assertiva;

Ao Jirau das Artes, na figura de Rita Réus, por nos acolher em nossos ensaios;

À UERGS, universidade pública, gratuita e de qualidade, que me deu espaço para descobrir de mim e do que mais me movimenta na vida, a arte;`

À Dulce e ao Gilmar, pela disponibilidade e por sempre lutarem por nós;

À Fundarte e seus funcionários, pelo espaço e pela troca;

E por fim, à minha avó Lucy e à minha tia Beatriz, a quem com muito amor também dedico esse trabalho, que partiram cedo demais para me ver segurar o diploma. Elas me ensinaram que o riso e a brincadeira têm que acompanhar até mesmo os momentos mais difíceis da vida.

RESUMO

Esta monografia apresenta os processos práticos e teóricos que resultaram na montagem do espetáculo teatral *O lugar onde os mamíferos morrem*, do Coletivo Caixa de Abelha, a partir da dramaturgia de mesmo nome do escritor e dramaturgo chileno Jorge Díaz. A partir do entendimento do Teatro do Absurdo, em especial pensando a reinvenção desta convenção teatral na América Latina, buscou-se encontrar convenções teatrais e elementos discursivos para guiar uma encenação pautada no absurdo, utilizando-se da comicidade, do humor e da ironia como ferramentas críticas.

Palavras-chave: Encenação teatral, Coletivo, Teatro do Absurdo latino-americano, Dramaturgia, Jorge Díaz.

RESUMEN

Esta monografía presenta los procesos prácticos y teóricos que resultaron en la montaje teatral de la obra *O lugar onde os mamíferos morrem*, del Coletivo Caixa de Abelha, basada en la dramaturgía *El lugar donde mueren los mamíferos*, del escritor y dramaturgo chileno Jorge Díaz. A partir de la comprensión del Teatro del Absurdo, sobre todo teniendo en cuenta la reinención de esta convención teatral en Latinoamérica, buscamos encontrar convenciones teatrales y elementos discursivos para orientar una montaje teatral basada en el absurdo, utilizando lo cómico, lo humorístico y lo irónico como herramientas críticas.

Palavras clave: Escenificación teatral, Colectivo, Teatro del Absurdo latinoamericano, Dramaturgía, Jorge Díaz.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ruídos, espetáculo do núcleo de pesquisa Beckett-we.....	12
Figura 2- Piquenique no Front ou Pânico nas Trincheiras	12
Figura 3- Núcleo de Pesquisa e Criação do Grupo Pandora de Teatro	13
Figura 4 - Frame de Zé de Lima, Rua Laura, 1010	16
Figura 5 - Estudo Nº 1 Morte e Vida - Grupo Magiluth.....	30
Figura 6 - Jirau das Artes.....	33
Figura 7 - O tablado.....	33
Figura 8 - Primeira orientação	35
Figura 9 - Haila no estúdio de dublagem.....	40
Figura 10 - Ensaio com Anne Plein.....	42
Figura 11 - Vareta de Don Justo	49
Figura 12 - Plaquinha da palestra (lado A).....	49
Figura 13 - Plaquinha da palestra (lado B)	50
Figura 14 - Cartaz do espetáculo	51
Figura 15 - Identidade visual do espetáculo	51

SUMÁRIO

1	DOS LUGARES ONDE NASCEM OS DESEJOS.....	9
1.1	ZUM ZUM ZUM - O Coletivo Caixa de Abelha.....	14
2	TEATRO DO ABSURDO - Um teatro crítico, reativo e subversivo.....	18
2.1	O TEATRO DO ABSURDO SOB UMA ÓTICA LATINO-AMERICANA.....	21
3	O LUGAR ONDE OS MAMÍFEROS MORREM	25
3.1	PRIMEIRAS MODIFICAÇÕES NO TEXTO	27
4	DA PROPOSTA DE ENCENAÇÃO	29
4.1	PRIMEIROS PASSOS - o começo do processo.....	32
4.2	SEGUE O JOGO - o espetáculo tomando corpo.....	38
4.3	O TEXTO SONORO	43
4.4	CAMINHOS DISCURSIVOS DA LUZ.....	46
4.5	OUTROS ELEMENTOS DA VISUALIDADE – figurino, cenografia, objetos cenográficos e arte gráfica.....	48
5	ONDE CHEGAMOS	52
	REFERÊNCIAS.....	54
	ANEXO A - DRAMATURGIA.....	57

1 DOS LUGARES ONDE NASCEM OS DESEJOS

Quando iniciei minha graduação, no ano de 2017, tinha pouquíssima experiência prática com teatro. Já havia feito algumas aulas em uma das escolas onde cursei o ensino fundamental, mas minha caminhada enquanto artista de teatro foi se construindo ali, durante meus longos anos no Curso Graduação em Teatro: Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), concomitantemente a processos e coletivos com os quais colaborei desde então. Ainda assim entendo, hoje, que minha paixão e curiosidade pelo teatro vem, antes, de uma posição de espectador.

Nasci na cidade de Montenegro e, ainda pequeno, minha família se mudou para uma casa ao lado da Fundação Municipal de Artes de Montenegro (FUNDARTE)¹, instituição cultural do município que desde muitos anos abriga os cursos de artes da UERGS em seu prédio. Essa proximidade física, alinhada ao apreço que minha mãe sempre teve pela arte (sua formação é em Artes Plásticas, e passou a maior parte de sua vida lecionando em escolas públicas), fez com que desde muito pequeno eu acompanhasse os movimentos culturais que ocorriam na cidade. Não sei dizer ao certo quando, mas em algum momento passei a ocupar regularmente, ao seu lado, as poltronas do Teatro Therezinha Petry Cardona² e do Teatro Roberto Athayde Cardona³ (este último, fechado há anos para intermináveis e burocráticas reformas).

E foi assim que eu cheguei até o teatro, ou foi assim que o teatro chegou até mim; de uma forma ou de outra, o fato é que sempre acompanhei com muita curiosidade e admiração tudo o que acontecia naqueles palcos. Acredito que esse lugar de espectador, um espaço de observação, conexão e reflexão, que simboliza o começo de um caminho que viria a conduzir a minha vida, contribuiu para que, já praticando teatro, eu me voltasse para outros interesses artísticos dentro dessa linguagem, para além da atuação, como a iluminação e, mais recentemente, a encenação teatral. Faço essa ligação por ter um entendimento de que o

¹ A FUNDARTE é uma instituição pública sem fins lucrativos, fundada em 1983 no centro da cidade de Montenegro/RS. Desde então, a instituição atua com diversos projetos educativos no município, além de funcionar como escola de artes, oferecendo aulas nas linguagens das Artes Visuais, Dança, Música e Teatro.

² Teatro municipal de Montenegro/RS, localizado dentro do prédio da FUNDARTE, inaugurado no ano de 2002.

³ Teatro municipal de Montenegro/RS, localizado ao lado do prédio da FUNDARTE, foi palco do único festival de teatro que o município já teve, o Montenegro Em Cena. Desde 2016 segue fechado para reformas.

trabalho de pensar a iluminação, bem como a encenação, se encontram primariamente nesse lugar da observação, que tanto pratiquei ao longo da vida. Isso não isenta ou diminui a paixão que hoje tenho por atuar, e também não consigo comparar essas funções. Para mim são, todas, funções muito diferentes, com particularidades ímpares e que me fazem sentir presente e em cena de formas muito diferentes.

Voltemos às datas e às pontualidades. No ano de 2015, um ano antes da minha decisão de tentar uma vaga para ingressar no curso de Teatro da UERGS, apresentou-se em Montenegro um coletivo chamado Grupo Estação de Teatro⁴, com o espetáculo *Guerra, Formigas e Palhaços*. Ao fim da apresentação, o grupo estava vendendo exemplares da dramaturgia, de mesmo nome, escrita pelo ator César Ferrario, então integrante do Grupo. Como gostei muito do espetáculo, e também tinha um apreço enorme pela leitura, comprei um exemplar, que guardo comigo até hoje, e assim que cheguei em casa li pela primeira vez uma dramaturgia. Lembro-me de me encantar ao pensar que aquilo que eu estava lendo tinha tomado forma como as cenas mirabolantes que eu acabara de assistir.

As cenas do espetáculo, assim como a dramaturgia, se constroem através de uma comédia com elementos *nonsense*⁵, em situações e diálogos absurdos: a narrativa se inicia acompanhando um tenente e um soldado defendendo uma trincheira em meio a “uma guerra em plena fúria”, como indicam as primeiras rubricas do texto (2015, p. 13). Eles passam um bom tempo tentando contato por rádio com companheiros de outros batalhões, pedindo reforços, até que recebem a visita de um palhaço, que alega ser a única ajuda disponível no momento.

A apresentação do livro, que se dá como um breve comentário sobre o texto, escrito pelo diretor teatral Márcio Marciano, aponta duas referências que ele considera como fundamentais para a criação da dramaturgia de *Guerra, Formigas e Palhaços*: os autores Samuel Beckett⁶ e Fernando Arrabal⁷. Ambos dramaturgos, começaram a publicar seus textos aproximadamente na década de 1950, no período pós-Segunda Guerra Mundial,

⁴ Grupo teatral fundado no ano de 2009 na cidade de Natal/RN.

⁵ *Nonsense* é uma expressão em inglês que denota algo sem sentido ou lógica, a partir de coisas que fogem da lógica preestabelecida, podendo assim serem denominadas como absurdas.

⁶ Autor irlandês “considerado pela crítica como principal representante do teatro do absurdo” (RYNGAERT, 1998, p. 232), tem entre suas principais dramaturgias *Esperando Godot* (1948) e *Fim de Jogo* (1956).

⁷ Escritor espanhol, autor de romances, filmes e, principalmente, textos para teatro. Mais conhecido por ter levantado um movimento artístico chamado “Teatro Pânico” (RYNGAERT, 1998, p. 231), tem entre suas dramaturgias mais montadas *Piquenique no Front* (1959) e *O cemitério de automóveis* (1969).

construindo formas de escrita que divergiam da produção dramaturgical da época e, assim, passaram a tomar espaços significativos na História do Teatro, com montagens de seus textos sendo realizadas até os dias de hoje, em diferentes partes do mundo.

As obras de Beckett e Arrabal, embora sejam bastante diferentes entre elas, possuem características em comum, que foram elencadas pelo jornalista e crítico de teatro húngaro Martin Esslin em seu livro *O Teatro do Absurdo*, que teve sua primeira edição lançada em 1961, tendo sido reeditado e expandido pelo autor ao longo das décadas seguintes. No livro, Esslin analisa a produção de diversos dramaturgos de sua época, em sua grande maioria europeus, na intenção de mapear e colocar em foco obras que, por diversos motivos, acredita que se conectam, não por tratarem de temáticas parecidas nem por terem uma mesma linguagem, mas pelos caminhos que as palavras destes autores encontram de comunicar e de tomar forma em texto e em cena. Sobre o Teatro do Absurdo, esses caminhos sobre os quais me refiro e suas características, escreverei nos capítulos seguintes desta monografia.

Estudando mais o Teatro do Absurdo e seus autores, acabei encontrando as produções dramaturgical que mais me interessam, que mais me inquietam e me movimentam enquanto artista e leitor de teatro. Comecei, antes de entrar na universidade, a ler textos de Beckett e Arrabal, me interessando mais, na época, pelo dramaturgo espanhol. Durante os anos de 2018 e 2019, já na graduação, tive a oportunidade de fazer parte do núcleo de pesquisa Beckett-we⁸, de Porto Alegre/RS, sob a direção de Luciana Tondo, onde pude me aprofundar na obra de Beckett através do estudo e da prática cênica (Figura 1). Na mesma época, na disciplina de Introdução à Direção, ministrada pela Professora Ma. Jezebel De Carli no curso de Teatro da UERGS, escrevi meu projeto de encenação para a montagem do texto teatral *Piquenique no Front*, de Arrabal.

O espetáculo foi montado somente no ano de 2022, com o título *Piquenique no Front ou Pânico nas Trincheiras* (Figura 2), sendo meu primeiro trabalho enquanto encenador⁹, tendo em cena colegas e amigos artistas do Coletivo Caixa de Abelha, do qual faço parte: Stefanie Loyola, Gabriela Mauss, Lucas Peiter, Lucas Oliveira e Luís Felipe Fernandes. Essa

⁸ O núcleo de pesquisa Beckett-we é um grupo que atua na cidade de Porto Alegre/RS desde o ano de 2014, sob orientação da diretora teatral e produtora cultural Luciana Tondo. A pesquisa do núcleo centra-se na obra do dramaturgo Samuel Beckett e suas possibilidades criativas no teatro, na dança e na performance.

⁹ Opto por fazer uso de linguagem neutra pela possibilidade de inclusão de uma multiplicidade de identidades que a mesma sugere; considerando assim, também, a produção, a contribuição e a existência de pessoas que não se identificam com pronomes masculinos, como por exemplo, mulheres cis e pessoas trans. *Guia para "Linguagem Neutra": Porque elus existem e você precisa saber!*, de Ophelia Cassiano (2009): <https://medium.com/guia-para-linguagem-neutra-pt-br/guia-para-linguagem-neutra-pt-br-f6d88311f92b>

experiência de criação em conjunto, uma das muitas que o Coletivo já realizou nos últimos anos, foi o que acendeu em mim a paixão e o desejo imenso que tenho de continuar experimentando esse lugar da direção teatral, especialmente no trabalho com dramaturgias que podem ser enquadradas nesse amplo guarda-chuva do Teatro do Absurdo.

Figura 1 - Ruídos, espetáculo do núcleo de pesquisa Beckett-we



Fonte: Gabriehl Oliveira (2018).

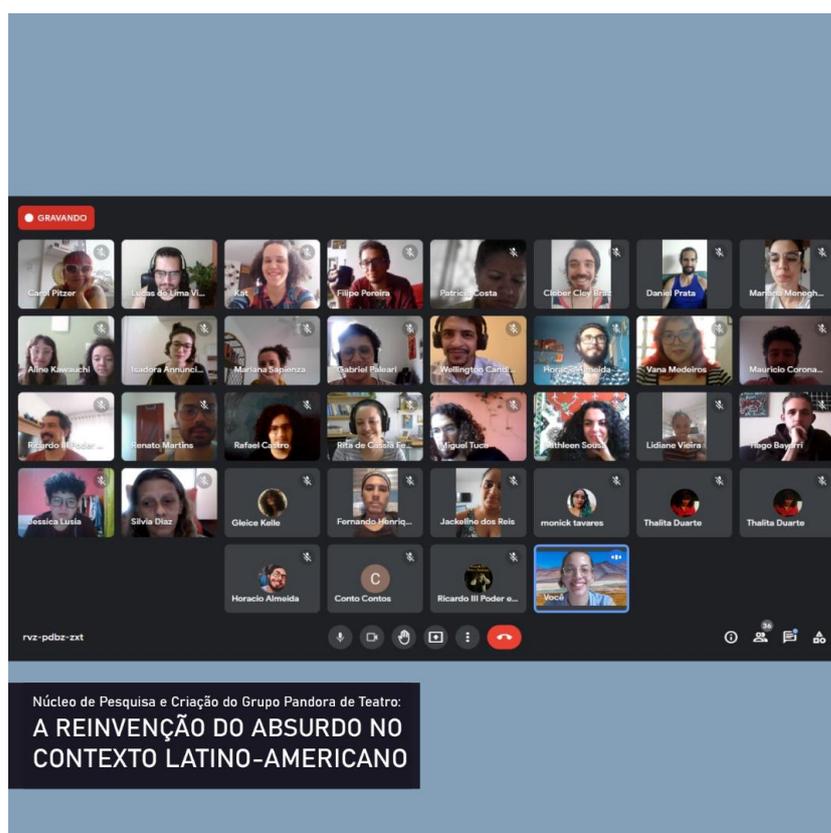
Figura 2- Piquenique no Front ou Pânico nas Trincheiras



Fonte: May Lima (2022).

Antes da montagem que citei, participei, no ano de 2021, do *Núcleo de Pesquisa e Criação: a reinvenção do absurdo no contexto latino-americano*, do Grupo Pandora de Teatro, de São Paulo/SP, com a coordenação pedagógica do diretor teatral Lucas Vitorino¹⁰. No núcleo, realizamos encontros virtuais duas vezes por semana (Figura 3), durante dois meses e meio, no intuito de pensar sobre uma das pesquisas que o Pandora vinha realizando em suas criações: a reinvenção do Teatro do Absurdo na América Latina. A partir de uma extensa e incessante busca, fomos encontrando dramaturgos e dramaturgas da América Latina que têm textos com características que os aproximam do gênero. Lemos, traduzimos e estudamos as dramaturgias, dando continuidade e alimentando um acervo virtual que o Grupo Pandora vinha construindo, debatendo sobre os textos e buscando pistas ou características que indicassem que aquelas obras podiam ou não ser classificadas como textos de Teatro do Absurdo.

Figura 3- Núcleo de Pesquisa e Criação do Grupo Pandora de Teatro



¹⁰ Integrante do Grupo Pandora de Teatro de São Paulo, é encenador, dramaturgo, ator e professor de artes. Discorre sobre o Teatro do Absurdo latino-americano em um capítulo de sua dissertação de mestrado *Territórios do real e os percursos do imaginário: processos criativos do Grupo Pandora de Teatro* (2021).

Fonte: Grupo Pandora de Teatro (2021).

Em um destes encontros cheguei a um autor que me interessou especialmente, o dramaturgo e cenógrafo chileno Jorge Díaz. Ao conhecer sua obra *O lugar onde os mamíferos morrem* (1963), com tradução de colegas do Núcleo, Carol Pitzer¹¹ e Lucas Vitorino, me encantei, tendo por certo o desejo de um dia encená-la. A paixão pelo texto, aliada à vontade de refletir sobre e exercitar a encenação de obras do Teatro do Absurdo, coletivamente, fez com que esta fosse a forma através da qual realizei este Trabalho de Conclusão de Curso. E esse interesse se deu, em especial, em pensar nessas dramaturgias produzidas aqui, na América Latina, visto que a maior parte dos autores que conhecemos, estudamos, montamos e atribuímos ao gênero são europeus.

Pretendi, ao início da pesquisa, sustentando-me por um estudo teórico acerca do Teatro do Absurdo latino-americano, encontrar caminhos para pensar como esse tipo de dramaturgia se transforma quando vai para a cena. Como construir uma encenação que leva em conta as características e os elementos constituintes da convenção teatral absurda, no âmbito da produção dramaturgical? Como utilizar do humor, da comicidade e da ironia da obra *O lugar onde os mamíferos morrem* como uma crítica que se mantenha atual nos dias de hoje, no Brasil de hoje?

1.1 ZUM ZUM ZUM - O Coletivo Caixa de Abelha

El verdadero teatro popular sólo se puede producir en una sociedad revolucionaria o en vías de revolución.

Jorge Díaz (1970, p. 54)

Desde quando comecei a fazer teatro, sempre desejei fazer parte de um grupo. Entendo o teatro como uma arte coletiva e colaborativa e, por mais que eu já soubesse que existem artistas que criam individualmente, sempre me interessei mais pela coletividade e

¹¹ Dramaturga, dramaturgista e arte-educadora brasileira, bacharel em cinema e pós-graduada em artes cênicas pela Universidade Estácio de Sá. Autora de dramaturgias já encenadas como *Sinóptico* (2016) e *As doces palavras de Karin Thimm* (2017).

pela troca que se constrói quando diferentes pessoas se colocam disponíveis a pensar e criar juntas.

Ao longo dos últimos anos, integrei alguns coletivos e grupos teatrais, mas sempre existiam pontos que me deixavam com algumas pulgas atrás da orelha, que faziam parecer que eu ainda não havia encontrado o espaço ideal. O primeiro deles era a questão estética. Percebi, nos grupos dos quais fiz parte, que sempre tinha algo que parecia conduzir a linha que guiava as criações do grupo, seja um autor específico, um gênero teatral ou um modo de se fazer teatro. Embora essa forma de criar possibilite a construção de um material mais maduro, em tempo e aprofundamento, acaba, em certos casos, por limitar o desenvolvimento de gostos, repertórios e saberes individuais e próprios de cada artista. O segundo ponto era a questão hierárquica, onde era perceptível que cada integrante do grupo tinha papéis ou funções específicas que desempenhava dentro de todas as criações do grupo, na maioria das vezes com relações de poder e importância estabelecidas, e muitas vezes também com uma figura central condutora. Isso acontecia em grupos onde determinada pessoa era sempre responsável por dirigir os trabalhos, outras pessoas sempre ocupavam o elenco, outras pessoas que em todos os trabalhos realizavam a técnica.

Aponto isso não como uma crítica aos grupos que organizam-se dessa forma, e não quero invalidar os processos dos quais fiz parte com estes apontamentos. Trago essas percepções para ajudar a entender como se constitui, hoje, o coletivo do qual atualmente faço parte. O Coletivo Caixa de Abelha surgiu no ano de 2021, em plena pandemia, a partir da urgência de quatro artistas de diferentes áreas de produzir e criar em meio a uma epidemia mundial¹². Na impossibilidade que o isolamento social, provocado pelo Coronavírus, colocou às pessoas artistas, onde não era possível realizar ações culturais ou apresentações presencialmente, começamos a estudar a linguagem do cinema. Através da pesquisa sobre o *stop motion*¹³, escrevi dois roteiros para curta-metragens - *Zé de Lima, Rua Laura, 1010*

¹² O ano de 2020 ficou marcado pelo surgimento de uma pandemia de uma nova doença viral e infecciosa, com alto caráter contagioso e que ocasionou um número imenso de mortes mundialmente. A epidemia resultou em um isolamento social por todo o mundo, que fez com que as pessoas ficassem isoladas em suas casas por mais de um ano.

¹³ O *stop motion* é uma linguagem cinematográfica que trabalha com a animação de objetos. As cenas, em uma produção de *stop motion*, não são registradas através da gravação de uma câmera, mas sim através de sequências de fotos que, ao serem colocadas uma após a outra, dão a sensação de movimento (DECCACHE-MAIA; GRAÇA, 2014). Assim, é possível fazer com que objetos inanimados se movam e executem ações, por exemplo.

(Figura 4) e *Após a sopa* - e nos reunimos para gravar e construir nossas primeiras obras coletivas.

Ao longo do tempo, mais pessoas foram colaborando com o coletivo, que hoje, artisticamente, se coloca como um espaço para experimentação e criação em diferentes linguagens, abrangendo até agora o cinema, o teatro, a arte-educação e a música. Nesse espaço de experimentação e aprendizagem, cada trabalho e criação abre a possibilidade para cada uma desempenhar a função que desejar. Dessa forma, para dar um exemplo, assim como no presente trabalho, a montagem sobre a qual aqui disserto, ocupo o papel da encenação teatral, em outros guio a produção, em outros apenas ilumino, em outros constituo parte do elenco.

Concomitante às produções artísticas, o Coletivo Caixa de Abelha gere uma horta coletiva, e articula-se com estudos sociais e ação política, organizando-se a partir de uma autogestão democrática e horizontal e buscando sempre refletir sobre e distensionar relações hierárquicas e de poder. Estes estudos se dão como rodas de leitura ou compartilhamento de textos ou livros, normalmente ancorados no anarquismo¹⁴, buscando uma construção de conhecimento e de identidade de grupo.

Figura 4 - Frame de *Zé de Lima, Rua Laura, 1010*



Fonte: Coletivo Caixa de Abelha (2022).

¹⁴ O anarquismo, quando aqui me refiro a ele, diz de uma construção que se opõe a todo tipo de hierarquia, dominação ou relação de poder, pensando a construção de um espaço coletivo, onde todos têm a mesma autonomia para dialogar, propor ou se colocar.

O caráter crítico e reflexivo que fundamenta o coletivo não se dá apenas em sua forma de organização, mas acaba por se estender e respingar nas obras que criamos, seja nos temas escolhidos ou na forma como estes temas são conduzidos. Encontro no coletivo um espaço onde, como qualquer integrante do grupo, tenho a liberdade de propor criações a partir do que quero dizer, questionar ou tensionar, a partir das linguagens que me fazem querer criar e pesquisar e, sobretudo, um espaço onde estas ideias se reinventam e tomam forma no contato com um corpo múltiplo, com um corpo coletivo.

A presente pesquisa de monografia, portanto, parte de diversos paralelos e estudos que busco traçar a partir de uma nova montagem teatral do Coletivo Caixa de Abelha, construída em cima da dramaturgia *O lugar onde os mamíferos morrem*, do dramaturgo chileno Jorge Díaz. Para que isso seja possível, tenho comigo a parceria, a disponibilidade e o desejo criativo ardente de artistas, colegas e amigos com os quais tenho muito orgulho de poder contar: Haila El Akkam, João Pedro Corrêa, Luís Felipe Fernandes, Ohana Gonzales e Tuane Tain Bessi, todes estudantes ou egresses da UERGS.

2 TEATRO DO ABSURDO - Um teatro crítico, reativo e subversivo

O teatro, como toda linguagem artística, apresenta-se como expressão de sua época e dos diversos contextos históricos, sociais e políticos que o cercam. Basta analisar a história do Teatro para se ter uma ideia das transformações e mudanças que foram e seguem se construindo até hoje, que vão modificando as formas de se escrever e de se encenar teatro.

Para o autor francês Jean-Pierre Ryngaert, o chamado “teatro contemporâneo”, o teatro do nosso tempo, se liberta de alguns preceitos das formas teatrais mais antigas, a partir de transformações inevitavelmente atravessadas pela história e pelas ideologias. Um exemplo disso, ao se pensar a produção dramaturgica, se apresenta na ausência da necessidade dos próprios autores contemporâneos de rotular suas obras dentro de gêneros definidos, como a comédia, a farsa ou a tragédia. Ele atribui isso a uma “perturbação da escrita, uma incerteza quanto à sua natureza” (1995, p. 9), como se os textos atuais pudessem abrigar elementos diversos dentro de uma só criação.

Quando Martin Esslin escreve seu livro *O Teatro do Absurdo*, ele não o faz com a intenção de enquadrar rigidamente os textos e autores que analisa em um gênero teatral com esse nome. Sua intenção era a de, identificando características em comum que apareciam em obras de diferentes autores, assistidas por ele em pequenos teatros europeus, apontar para o que ele colocaria como uma nova convenção dramática, identificada em obras de autores europeus como Samuel Beckett, Eugène Ionesco¹⁵, Harold Pinter¹⁶ e Fernando Arrabal.

A necessidade de fazer esse estudo vinha da urgência de se falar sobre uma forma de se fazer teatro que ainda estava em desenvolvimento e, portanto, não possuía termos de análise ou definições gerais. Segundo o próprio autor, em um prefácio que escreveu para uma das novas edições do livro, este poderia ser entendido como “um manual de referência acerca de um importante segmento do teatro do século XX” (ESSLIN, 2018, p. 9).

Os autores elencados por Esslin em seu livro têm em comum, segundo Ryngaert, “o fato de romper com as convenções dramaturgicas existentes e de mostrar personagens que perderam suas referências íntimas e metafísicas e que erram por um universo incerto” (1998,

¹⁵ Nascido na Romênia, foi um dos mais conhecidos autores do Teatro do Absurdo, com dramaturgias que transformaram o teatro de sua época, como *A Cantora Careca* (1950), *As cadeiras* (1952) e *O Rinoceronte* (1958).

¹⁶ Dramaturgo, ator e diretor inglês, tido como o “líder do Teatro do Absurdo” na Grã-Bretanha (RYNGAERT, 1998, p. 237). Autor de aclamados textos teatrais, como *A festa de aniversário* (1958) e *A volta ao lar* (1965).

p. 223). Esslin salienta que, embora estes dramaturgos possam ser analisados dentro de uma mesma convenção teatral, estes:

(...) não proclamam nem têm consciência de pertencer a nenhuma escola ou movimento. Muito pelo contrário, cada um dos escritores em pauta é um indivíduo que se considera um outsider solitário, alijado e isolado em seu mundo particular. Cada um tem sua posição pessoal em relação a forma e conteúdo; suas próprias raízes, fontes e origens formadoras. Se, além disso, e apesar de si mesmos, têm muita coisa em comum, é porque suas obras, com excepcional sensibilidade, espelham e refletem as preocupações e angústias, as emoções e o pensamento de muitos de seus contemporâneos no mundo ocidental. (ESSLIN, 2018, p. 22)

Na época de seu lançamento, a obra de Esslin foi alvo de críticas vindas de outros jornalistas e críticos de teatro, que o acusavam de ter erroneamente incluído determinados dramaturgos em seu estudo. Os próprios autores listados por ele questionaram o termo que havia criado, afirmando não se enquadrarem como membros ou integrantes de uma escola ou de uma vanguarda teatral absurdista. Mas as controvérsias e polêmicas da época não se resumiam à sua publicação; tomavam forma, antes, nas críticas que as próprias peças assim chamadas “do absurdo” recebiam na época.

Um exemplo disso são as críticas recebidas pelo dramaturgo romeno Eugène Ionesco, quando reencenava seus textos *As cadeiras* e *A lição* no Teatro Royal Court, em Londres, no ano de 1958. Na época, em uma coluna publicada no jornal *The Observer*, o crítico teatral Kenneth Tynan apontava o teatro de Ionesco como perigoso e “inimigo do realismo”. Ele disse:

Eis aqui, enfim, um defensor autoproclamado do *antiteatro*¹⁷ (...). Eis aqui um escritor pronto a declarar que as palavras não têm sentido e que toda comunicação entre os seres humanos é impossível. (...) O perigo aparece quando essa peça começar a provocar emulação generalizada, ao ser tomada como o portal do teatro do futuro, daquele mundo obscuro do qual as heresias humanistas da crença na lógica e a confiança no homem serão eternamente banidas. (apud ESSLIN, 2018, p. 133)

Em termos gerais, o Absurdo é geralmente atribuído a algo contrário ao sentido e à lógica. Na música, pode ser lido como algo “fora do tom ou de harmonia” (VITORINO, 2021, p. 180). O escritor e professor norte-americano Eugene Webb diz que a preocupação

¹⁷ O termo *antiteatro* se refere a “formas dramáticas que negam todos os princípios da ilusão teatral e toda sujeição às convenções dramáticas admitidas”. Trata-se de um teatro que, recusando a construção lógica da narrativa, se consagra a “destruir os princípios admitidos até então pelo teatro burguês” (RYNGAERT, 1998, p. 224).

com o absurdo é “um fenômeno simultaneamente contemporâneo e histórico” e, pensando esse fenômeno dentro da literatura, diz que este “refere-se à ausência de sentido, seja como padrão inteligível, seja como valor” (2012, p. 15). Em termos filosóficos, o Absurdo pode representar “a condição de ininteligibilidade a que chegou o homem moderno em face de suas pretensões humanistas e da realidade em que vive” (FRANCIS, 1977, apud ESSLIN, 2018, p. 17).

O filósofo e escritor francês Albert Camus, em seu ensaio *O Mito de Sísifo*, discorre sobre o Absurdo partindo da ideia de que a vida é, por si só, absurda e desprovida de sentido, e que o desejo primordial do ser humano perante o universo mora na constante necessidade de entendê-lo. Para isso, seria necessário reduzir o universo “ao humano, marcá-lo com seu selo” (2019, p. 22).

O Absurdo, no teatro, apresenta-se em características próprias e específicas presentes nas dramaturgias assim cunhadas. A sensação de uma “angústia metafísica pelo absurdo da condição humana” (ESSLIN, 2018, p. 23) foi tema de muitos dos autores absurdistas das décadas de 50 e 60, mas o assunto das obras não é a única coisa que define o Teatro do Absurdo. A definição se constrói, nestas obras teatrais, a partir da mesma sensação ou pensamento, mas nos textos destes autores ela toma formas concretas e distintas.

A fragmentação da estrutura dramática, o *nonsense* verbal, a repetição obsessiva e cíclica, o falso eufemismo, a ausência de progressão e/ou de desfecho, a incomunicabilidade, a falência do diálogo, o caos verbal, personagens decadentes e mecanizadas e a atonia são algumas das características levantadas pelos autores que pesquisam o Teatro do Absurdo (ESSLIN, 2018; VITORINO, 2021; ZALACAÍN, 1985). Tais características, que podem também ser entendidas como elementos discursivos presentes nestas obras, justificam um teatro que “desistiu de falar *sobre* o absurdo da condição humana; ele apenas o *apresenta* tal como existe” (ESSLIN, 2018, p. 24).

É importante entender que, embora pareça pessimista falar sobre a condição humana nesse lugar do Absurdo, tanto Camus, quando escreve seu ensaio, quanto Beckett, Ionesco e os demais autores quando escrevem seus primeiros textos teatrais, viviam em um contexto histórico muito delicado, diretamente envolto na crueldade desumana que foi a Segunda Guerra Mundial. Suas obras e seus pensamentos são um reflexo direto de um mundo

devastado pela violência. Nas palavras do escritor e professor cubano Daniel Zalacaín¹⁸, em seu livro *Teatro Absurdistas Hispanoamericano*, deve-se levar em conta que:

A Europa do pós-guerra, devastada pela terrível batalha, sentia a necessidade de questionar o significado do ser humano naquele mundo incongruente, onde regia um ambiente de total incerteza e desencontro. (...) A todos eles [os autores] se conecta o feito de compartilhar de um enfoque estrutural similar, além de refletir certas características em comum: a falta de comunicação, o sentimento de alienação, de solidão e de esmagamento.¹⁹ (1985, p. 40)

A ruptura histórica que marca o nascimento desse tipo de teatro se alia a uma sensação de que certezas e pressupostos antes inabaláveis foram destruídos, e a violência da guerra se alia a outros fatores da época, importantes de se ter em vista, como o declínio da fé religiosa, o crescente nacionalismo e a expansão do totalitarismo e de regimes totalitários (ESSLIN, 2018).

Expostos aqui alguns entendimentos sobre as origens e características do Teatro do Absurdo europeu, proponho aqui um breve ensaio acerca da reinvenção desta convenção teatral na América Latina.

2.1 O TEATRO DO ABSURDO SOB UMA ÓTICA LATINO-AMERICANA

El movimiento teatral absurdistas significa, sin duda, la transformación más dinámica y fructífera que ha experimentado la dramaturgia de este continente. Ha creado un teatro que está a la altura del mejor drama universal.

Daniel Zalacaín (1985, p. 192)

¹⁸ Escritor, pesquisador e professor de linguística e literatura, é autor de um dos mais completos estudos sobre a produção em Teatro do Absurdo nos países hispano-americanos, publicado em seu livro *Teatro Absurdistas Hispanoamericano* (1985).

¹⁹ “La Europa de la pos-guerra, devastada por la terrible contienda, sentía la necesidad de cuestionar cuál era el significado del hombre en aquel mundo incongruente en donde regía un ambiente de total incertidumbre y desencuentro (...) A todos ellos los une el hecho de compartir un enfoque estructural similar, además de reflejar ciertos rasgos en común: la falta de comunicación, el sentido de enajenación, de soledad y de aplastamiento” (ZALACAÍN, 1985, p.40) - Tradução própria.

O Teatro do Absurdo latino-americano, produzido longe da efervescência cultural europeia, trata não somente de temas diferentes das produções realizadas na Europa, como atribui novas características e significados à convenção teatral, em obras sensíveis e críticas. Não é à toa que autores contemporâneos, como os brasileiros Lucas Vitorino e Gil Vicente Tavares²⁰, têm chamado isso de uma reinvenção dessa visão ou forma teatral: é um teatro que não apenas se transforma, mas inventa novas formas de ser, pois nasce a partir de inquietações diferentes.

Entre os primeiros autores hoje identificados como absurdistas na América Latina, que começaram a publicar seus textos entre as décadas de 60 e 70, pode-se citar, principalmente: os argentinos Griselda Gambaro²¹ e Eduardo “Tato” Pavlovsky²², o cubano Virgilio Piñera²³ e o chileno Jorge Díaz (ZALACAÍN, 1985). Para falar sobre as transformações pelas quais esta convenção teatral passou na América Latina, é necessário antes entender o contexto social, político e histórico no qual viviam estes autores na época.

Em um momento onde o totalitarismo e o conservadorismo tomavam força, quando os países ditos de primeiro mundo temiam o fantasma da “ameaça comunista”, a América Latina viveu um complicado e intenso período histórico, marcado por golpes de Estado e pela instauração de regimes militares totalitários.

É debruçado nesse período histórico que o escritor brasileiro Severino João Albuquerque escreve seu livro *Violent Acts: a study of contemporary latin american theatre* (1991), onde mostra como a violência se faz presente dentro de muitas das encenações e das dramaturgias produzidas na América Latina até a década de 90, violência esta decorrente da repressão social, das restrições de liberdade, do preconceito e da perseguição às minorias, da tortura, da violação dos direitos humanos e do exílio, características marcantes em todas as ditaduras militares latino-americanas da época.

Para o escritor, embora o teatro absurdista daqui tenha influência direta com o Teatro do Absurdo originado na Europa, ele se desprende dos modelos europeus e assume “uma

²⁰ Dramaturgo, encenador, doutor em Artes Cênicas e professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Autor do livro *A herança do Absurdo* (2015).

²¹ Dramaturga argentina, despontou na cena teatral de seu país quando, no ano de 1966, teve seu texto *El desatino* (1965) eleito como a maior obra do teatro argentino contemporâneo pela revista *Teatro XX* (VERNECK, 2019, p. 11).

²² Ator, romancista e dramaturgo argentino, ganhou notoriedade no teatro mundial por uma obra que passou “de uma vanguarda absurdista a um realismo reflexivo ou crítico” (RAUSCHENBERG, 2015, p. 235).

²³ Autor, dramaturgo, poeta e tradutor cubano, considerado por críticos como quem iniciou o teatro “absurdista hispanoamericano” (SÁNCHEZ, 2019, p. 43) a partir de seu texto teatral *Alarme Falso* (1949).

forma diferente e muitas vezes servindo a propósitos sócio-políticos distintos”²⁴ (ALBUQUERQUE, 1991, p. 20). O diretor teatral Lucas Vitorino afirma que o cunho político destas obras acaba sendo mais um dos diferenciais, e explica que “a presença da violência entranhada no tecido social parece saltar como elemento de ruptura estética entre o teatro absurdista latino-americano e a estética do Absurdo europeu” (2021, p. 199).

A ausência de esperança pelo mundo segue sendo um tema recorrente, mas esse novo Teatro do Absurdo acaba por deixar de lado ideias como a solidão humana para dar lugar a um teatro mais crítico e rebelde. Nas palavras de Zalacaín, essa posição mais escancaradamente crítica tomada pelos autores latino-americanos tem a missão de:

(...) comunicar e mostrar aos demais, por meio da representação teatral, as irregularidades que percebem no mundo, para que estes [os espectadores] atuem e tratem de corrigi-las. Em outras palavras, eles utilizam ao máximo a representação teatral como instrumento viável para a transformação social, política e moral. ²⁵ (1985, p. 186)

O autor aponta, ainda, importantes recursos identificados nestas obras, como a estrutura circular da dramaturgia, o “teatro dentro do teatro” e a utilização consciente e crítica de elementos cômicos (1985, p. 188). Na obra de Jorge Díaz, essa nova concepção e forma de se trabalhar o Teatro do Absurdo se alia a outros elementos como o equívoco verbal, o automatismo, o “caos formal” e a “caricatura do convencionalismo cênico” (CRITILO, 1961 apud VERNECK, 2009).

A pesquisadora brasileira Núbia Ramalho²⁶, ao se debruçar sobre o período histórico no qual Jorge Díaz começou a trabalhar no teatro, conta que as primeiras dramaturgias do autor já pautavam temáticas sociais inerentes ao Chile de sua época. A influência que o autor teve pelo Teatro do Absurdo europeu e pelo movimento surrealista “fez com que o discurso do autor se convertesse em humor crítico” (RAMALHO, 2010, pg. 21). São exemplos, entre algumas de suas primeiras produções:

²⁴ “(...) a modified form and often serving a distinctly sociopolitical purpose” (ALBUQUERQUE, 1991, p. 20) - Tradução própria.

²⁵ “(...) comunicar y mostrar a los demás, por medio de la representación teatral, las irregularidades que perciben en el mundo para que éstos actúen y traten de corregirlas. Es decir, utiliza al máximo la representación teatral como instrumento viable para la reforma social, política y moral” (ZALACAÍN, 1985, p. 186) - Tradução própria.

²⁶ Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFBA), pesquisou a dramaturgia de Jorge Díaz em sua dissertação de mestrado, intitulada *Memória, testemunho e identidade: Perspectivas na dramaturgia de Jorge Díaz em Ligeros de equipaje e Toda esta larga noche* (2010).

Variaciones para muertos de percusión (1964), (...) [onde] é apresentado um panorama do discurso publicitário num mundo desumanizado, no qual os homens se convertem em fantoches. Nas peças *Réquiem por un girasol* e *El lugar donde mueren los mamíferos* a temática gira em torno das diferenças sociais, e em *El velero en la botella* os personagens tentam nos ensinar a manter a fé e a esperança em um mundo melhor. (2010, p. 20)

Zalacaín, em seus escritos sobre o dramaturgo chileno, traça um paralelo entre a produção de Díaz com a de Ionesco, apontando “o humor que encontramos em suas obras” como “um humor grotesco, ácido, se preferir”²⁷ (ZALACAÍN, 1985, p. 103). A obra de Díaz, partindo, nas palavras do próprio dramaturgo, de “uma visão crítica e humorística da sociedade”²⁸ (DÍAZ, apud ZALACAÍN, 1985, p. 116), é uma obra regida por um princípio revolucionário, fazendo parte de um teatro latino-americano que consciente e criticamente se empenha sobre o desejo de construir uma nova sociedade, amparado pela preocupação e “pela necessidade de comunicação e liberdade” (ROJO, 2008, p. 92).

²⁷ “El humor que encontramos en sus obras (...) es un humor grotesco, negro si se quiere” (ZALACAÍN, 1985, p. 103) - Tradução própria.

²⁸ “(...) una visión crítica y humorística de la sociedad” (DÍAZ apud ZALACAÍN, 1985, p. 116) - Tradução própria.

3 O LUGAR ONDE OS MAMÍFEROS MORREM

Me siento inconscientemente vehículo de expresión latinoamericana.

Jorge Díaz (1973)

O texto teatral *O lugar onde os mamíferos morrem*, de Jorge Díaz, foi escrito, publicado e encenado pela primeira vez no ano de 1963, um ano antes do exílio político do autor, que teve como destino a Espanha. A dramaturgia fora escrita em uma época de muita criatividade do autor - no início da década de 60, escreveu e publicou textos anualmente, que eram encenados, no Chile, pela companhia da qual fazia parte, o Teatro Popular ICTUS²⁹.

A narrativa, uma sátira irônica e humorada contra a falsa caridade burguesa e cristã, acompanha o Instituto Universal de Assistência Total³⁰, uma entidade beneficente que existe com o propósito de, supostamente, ajudar os pobres e necessitados. Toda a peça acontece em um único local, a sede-escritório do Instituto, e é fragmentada em apenas dois atos, sem separação por cenas.

A história inicia com um momento de crise do Instituto, onde uma entidade que se pauta em ajudar os necessitados se vê em um problema enorme: eles não são capazes de encontrar pessoas pobres há alguns anos, e estão recebendo ameaças das instituições que os sustentam financeiramente de que, se não encontrarem um pobre para ajudar em breve, terão o financiamento cortado.

Acredito que um dos traços mais gerais do Absurdo na dramaturgia aparece aí, ao nos ser apresentando um mundo quase irreconhecível, onde a pobreza, uma das maiores mazelas do mundo contemporâneo capitalista, não existe. Ao mesmo tempo, o autor nos faz enxergar diversos traços reconhecíveis entre o mundo criado e a nossa realidade. Quando estudando a obra de Ionesco, uma das maiores referências de Díaz, Lucas Vitorino traz

²⁹ Grupo teatral chileno, fundado no ano de 1957. Desde sua fundação, até algumas décadas que se seguiram, o grupo teve Jorge Díaz como seu dramaturgo, que mesmo exilado na Espanha continuava a escrever dramaturgias para o grupo encenar no Chile. Durante a ditadura militar chilena, na década de 70, a companhia construiu seus espetáculos mais críticos e políticos, constituindo-se como um “baluarte da oposição” (VILLEGAS, 2011, p. 217).

³⁰ Na dramaturgia original, chama-se “Instituto Ecumênico de Assistência Total”. Ao longo do processo, trocamos o termo “Ecumênico” por “Universal”, por ver o novo termo como algo mais atual, além de abrir brechas para criticar a falsa caridade existente em algumas Igrejas Universais - evangélicas - no Brasil.

colocações que podem, também, ser encontradas nesta dramaturgia: “Ao nos apresentar um mundo à parte, auto suficiente e, ao mesmo tempo, reconhecível (...) institui um paradoxo de estranhamento/familiaridade, que sugere relações possíveis com o nosso tempo-espaço” (2021, p. 187).

Já no começo somos apresentados aos personagens que trabalham no Instituto Universal, que tem uma estrutura hierárquica. Don Justo é o diretor do Instituto, um homem elegante, “profissionalizado no serviço da miséria”³¹ (GALLO, 1967, p. 250), que sente que deve trabalhar para justificar sua vocação e não deixar que ela desapareça. Ao seu lado na liderança da instituição está Maria Piedade, uma mulher rica, organizada e sedutora, tão materialista quanto seu colega, com quem também mantém um romance secreto. Em posição de subserviência conhecemos mais dois personagens, Arquimedes, um empregado viciado em tinta, o personagem mais escancaradamente cômico, e Asunta, uma mulher conservadora, tímida e extremamente religiosa.

A narrativa se desenrola, inicialmente, no intuito de apresentar o Instituto, seu funcionamento e seus personagens, todos extremamente preocupados com o futuro da instituição. Após algum tempo, entra em cena um novo personagem, Sucata, um pobre encontrado em uma caçamba de lixo por Arquimedes.

É a partir do contato com Sucata, o único personagem mais humanizado da peça, que os demais personagens começam a se revelar como pessoas ainda mais frívolas, controladoras e violentas. Temerosos com a possibilidade de perder o único pobre que encontraram em muito tempo, e ao mesmo tempo ansiando pela fama e pelo reconhecimento de seu trabalho beneficente, os personagens do Instituto Universal mantêm Sucata em cativeiro, subnutrindo-o e trancando-o em sua sala. Tudo isso com o intuito de apresentar Sucata - nesse ponto, já evidentemente sendo tratado como um objeto ou um pertence do Instituto - para a mídia.

No evento, entram em cena mais dois personagens, secundários, que representam a mídia: o Jornalista e o Fotógrafo. Estes personagens fazem uma aparição curta, no “evento de inauguração” de Sucata, e mostram-se também pessoas desumanizadas, personagens que, como os trabalhadores da instituição, não são capazes de empatia pelo próximo. Embora os personagens sejam capazes de ações e diálogos absurdos e moralmente terríveis, todo o texto se dá com um humor ácido e irônico e um ritmo rápido.

³¹ “(...) profesionalizado em el servicio a la miséria” (GALLO, 1967, p. 250) - Tradução própria.

Depois de um tempo narrativo indefinido, dividido, como em outros momentos da dramaturgia, por indicações nas rubricas que se dão como apagões de luz ou o abrir e fechar das cortinas, os personagens descobrem o corpo de Sucata que, desesperançado com o mundo e cansado da vida que estava vivendo, tira a própria vida, se enforcando com uma corda. Essa descoberta se dá em um momento particularmente tenebroso, onde os personagens disputam por quem vai ficar com o Sucata para suprir seus próprios interesses. Arquimedes e Asunta querem adotar Sucata e cuidar dele como um filho; Justo quer ter Sucata como seu escravo, para lucrar em cima de seu trabalho; e Maria Piedade quer colocar Sucata como cão de guarda de seu sítio, já que seu cão acabara de falecer.

O texto termina em um novo evento promovido pelo Instituto, um velório semanal que decidem organizar para o pobre, agora incorruptível, que conta novamente com a presença do Jornalista e do Fotógrafo. Ao fim, Arquimedes entra em desespero, alegando ter encontrado uma legião de pessoas pobres do lado de fora. Justo, Asunta e Maria Piedade ignoram, afinal eles já têm um pobre para dar atenção.

3.1 PRIMEIRAS MODIFICAÇÕES NO TEXTO

Antes de iniciar o processo de ensaios para a montagem, estudei a dramaturgia e nela realizei algumas modificações: a divisão/fragmentação do texto em cenas e o corte de alguns elementos do texto.

Se originalmente a dramaturgia é fragmentada em dois atos distintos, o primeiro abrangendo tudo o que acontece antes do grande evento de apresentação do Sucata à mídia, e o segundo partindo desse evento até o final da peça, acabei por separar o texto em cenas, ainda mantendo a estrutura em atos. Nesse processo, fragmentei a peça em 11 cenas, no intuito de entendê-las como acontecimentos separados, como também de facilitar o processo dos ensaios, podendo assim focar em cenas específicas, pontualmente.

Em seguida, removi a personagem Asunta do texto, deixando neste apenas 6 personagens. Esse corte se deu por alguns fatores. Um deles era a quantidade de personagens; acreditava que com um número menor de pessoas no elenco seria mais fácil de trabalhar e de encontrar horários de ensaio com todos, com o curto tempo que tivemos para montar o espetáculo. O segundo fator vem de uma reflexão que realizei lendo o texto e algumas críticas sobre ele.

A dramaturgia, talvez por ser dos anos 60, contém algumas colocações misóginas, não como crítica a um machismo estrutural, mas pela posição machista que o autor teve em sua escrita. Outro lugar onde essa problemática sobre o texto fica evidente, por exemplo, é na crítica do jornalista Geraldo Claps Gallo para a *Revista Mensaje*, do ano de 67. Nela, o autor discorre sobre características e definições das personagens da peça, reservando linhas generosas para falar dos personagens masculinos e, quando analisa as personagens femininas, define-as em poucas e simplórias palavras: “uma com sensualidade transbordante e outra com a sensualidade reprimida” (p. 250).

Uma das duas únicas cenas que cortei por completo, por exemplo, era a entrada de Asunta, que aparecia em cena interrompendo o romance de Maria Piedade com Justo. As duas começavam um diálogo baseado em xingamentos depreciativos e misóginos que, além de serem ofensivos, não agregam em nada ao texto.

A segunda, que se construía através da relação de Arquimedes com Asunta, era a cena que esta personagem tinha mais falas. A cena, que se dava através de um jogo de diálogos *nonsense* entre os dois personagens e pautava-se na incomunicabilidade entre eles, terminava com um assédio. Fora esse momento da dramaturgia, Asunta tinha pouquíssimas falas quando comparada aos demais personagens, mesmo os mais secundários, embora estivesse presente durante quase todo o texto.

A partir destes cortes, fui olhando para as demais cenas da dramaturgia e analisando as outras falas de Asunta, redistribuindo algumas entre outros personagens, cortando outras. Fazendo isso, o trabalho foi o de encontrar quais falas se enquadravam melhor para cada um dos outros personagens, exigindo, às vezes, uma reestruturação das frases, mudanças na ordenação dos diálogos ou mudanças de palavras. Foi um processo que me auxiliou a entender a dramaturgia como um todo, sua estruturação e a construção de cada personagem, individualmente.

Embora o primeiro tratamento que realizei na dramaturgia tenha acontecido antes do começo dos ensaios, o texto seguiu tendo algumas modificações durante o processo de encenação. Estas mudanças serão abordadas no decorrer deste trabalho, e a versão final da dramaturgia adaptada encontra-se no apêndice desta monografia, no Anexo A.

4 DA PROPOSTA DE ENCENAÇÃO

A proposta de encenação do espetáculo *O lugar onde os mamíferos morrem*, do Coletivo Caixa de Abelha, parte da minha paixão pela dramaturgia: é a partir do corpo desse texto, dos elementos que o constituem e das palavras propostas pelo dramaturgo e que encontram voz em seus personagens, que desejo me guiar. Com o estudo aprofundado da dramaturgia, encontro caminhos para pensar propostas para as cenas anteriormente aos ensaios, buscando construir um espetáculo com um humor crítico, absurdo, ácido, irônico e atual.

Busco, nesse processo, amadurecer propostas de encenação que tomaram forma na montagem *Piquenique no Front ou Pânico nas Trincheiras*, do Coletivo Caixa de Abelha, trabalho que tive o prazer de dirigir e apresentar, no ano de 2022, como produto da disciplina de Encenação Teatral II do Curso Graduação em Teatro: Licenciatura da UERGS, sob orientação da Professora Ma. Jezebel De Carli. Para que esse novo processo seja possível, tenho comigo no elenco Haila El Akkam, João Pedro Corrêa, Ohana Gonzales, Tuane Tain Bessi e Luís Felipe Fernandes, que também executa a sonoplastia.

Uma das propostas que retomo aqui diz respeito ao trabalho da sonorização e da iluminação dentro da cena, elementos que entendo como fundamentais dentro de meu processo de direção. Trago como proposta enxergar a função técnica como parte constituinte e em diálogo direto com a peça, onde esses trabalhos são realizados dentro do espaço cênico, dividindo o palco com os atores.

Os técnicos - eu, na iluminação, e Luís Felipe Fernandes executando a sonoplastia -, estão em cena enquanto técnicos e personagens, que quebram a quarta barreira narrativa do teatro e reagem e assistem à cena junto do espectador, entrando em dois momentos da peça em contato mais direto com os personagens centrais da história (nas figuras do Fotógrafo e do Jornalista, cenas 8 e 11).

Uma referência onde encontro, no Brasil, espetáculos cênicos em que o som e a luz são operados dentro de cena, é no trabalho do Grupo Magiluth³², que tem essa como uma característica marcante de suas encenações (Figura 5). Em seus trabalhos, a função técnica

³² Grupo teatral de Pernambuco, fundado no ano de 2004 dentro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), hoje conta com diversos trabalhos aclamados pela crítica, como os espetáculos *Aquilo que o meu olhar guardou para você* (2012), *Estudo Nº 1 Morte e Vida* (2022) e o premiado *Tudo que coube numa VHS* (2021).

“também é um elemento performativo que junto com eles [os atores] ‘faz’ em cena” (BASSI, 2017, p. 26).

Figura 5 - Estudo Nº 1 Morte e Vida - Grupo Magiluth



Fonte: Revista Continente³³ (2022).

Essa concepção destitui a convenção teatral que separa o acontecimento cênico que se constrói, no palco, das figuras da técnica que não são vistas. Tudo ocorre dentro da cena. Tudo ocorre aos olhos do público. E assim o espectador torna-se testemunha e participante de um acontecimento teatral vivo e sincero; nada do que acontece ali se esconde de seus olhos. Mas, ao mesmo tempo, o elenco usa das coxias laterais e das cortinas de fundo para entradas e saídas de cena, convenções teatrais conhecidas, mas como uma forma de caricaturizar tal característica.

A iluminação e a sonorização não se bastam em apenas evidenciar ou auxiliar a cena; elas têm um papel propositivo, conduzem o olhar do espectador de forma sensível e interagem com os personagens. A trilha sonora bebe de referências advindas da linguagem do audiovisual, uma das áreas de experimentação e criação do ator-sonoplasta, com uma

³³ Acesso em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/255/magiluth--maduro-e-sem-medo-de-ousar>.

trilha feita com objetos microfônados que criam a dramaturgia sonora das cenas, baseando-se nas radionovelas e nos efeitos de *foley*³⁴ do cinema. O som tem um papel muito importante na construção das cenas: ele cria, paralelamente ao texto falado e às ações, um “texto sonoro” (BRODANI, 2006, p. 80).

Se, por um lado, para se aproximar de um “convencionalismo cênico” atribuído à obra de Jorge Díaz (CRITILO, 1961 apud VERNECK, 2009), utilizo-me de uma iluminação atmosférica, aproximando-se de uma iluminação naturalista (CAMARGO, 2000, p. 67), a iluminação também irrompe a cena a partir de uma proposta mais performativa (LUCIANI, 2012), buscando a capacidade “poética da luz de instaurar-se cenicamente enquanto um fazer, um acontecimento” (LEAL, 2018, p. 33).

Segundo Roberto Gill Camargo³⁵, diretor, iluminador e sonoplasta brasileiro, a iluminação cênica, enquanto elemento expressivo, “opera por sobre a realidade representada, conduzindo os olhos do público não para tudo o que há em cena, mas para aquilo que deve ser visto” (2000, p. 85). Nesse papel condutor que a iluminação tem sobre um espetáculo, encontro eco no trabalho de direção dos encenadores Gerald Thomas³⁶ e Tadeusz Kantor³⁷ que, ao seu modo, entram em cena para “reger seus atores” (FERNANDES; GUINSBURG apud THOMAS, 1996, p. 16).

Aqui, porém, faço-o de forma mais sutil: enquanto Thomas e Kantor regiam seus elencos interferindo na cena como diretores, minha interferência vem a partir do aparato tecnológico da iluminação, elemento que costura as transições entre as cenas e determinadas ações (para o elenco) ou sensações (para o público). Não somente isso, como também entro em cena em dois momentos do espetáculo na figura de um personagem, o Fotógrafo. Não por acaso, é um personagem que, nas ocasiões em que pede para tirar uma foto, acaba por

³⁴ *Foley* é um termo utilizado no audiovisual para o trabalho de construção dos efeitos sonoros dentro de um filme. (OPOLSKI, 2013). Normalmente, são gravados sons específicos no processo de pós-produção do filme, e os objetos e materiais utilizados para cada som variam, mas quase sempre tratam-se de objetos que têm funções utilitárias diferentes do som buscado. Para criar o som de um pedaço de vidro quebrando, por exemplo, podem ser utilizados objetos diferentes, como moedas.

³⁵ Autor de importantes estudos publicados sobre iluminação e sonoplastia para teatro, áreas que ainda contam com uma escassez de estudos aprofundados sobre. Destaco aqui *Som e Cena* (2001) e *Função estética da luz* (2000), importantes livros para o estudo teatral no Brasil.

³⁶ Diretor teatral e autor de teatro brasileiro com declarada influência no trabalho de Tadeusz Kantor, tendo visibilidade internacional de suas produções teatrais.

³⁷ Foi um encenador, pintor, cenógrafo e artista do *happening* e da performance polonês, recebeu reconhecimento mundial depois de seu espetáculo *A classe morta*, de 1967.

dirigir a situação como faz um encenador: seja ajeitando ao seu gosto a disposição dos demais personagens em cena, seja pedindo expressões faciais destes.

No livro *Um encenador de si mesmo* (1996), de Gerald Thomas, em uma breve apresentação realizada por Sílvia Fernandes e J. Guinsburg, organizadores da obra, estes afirmam que, em seus trabalhos teatrais, Kantor se colocava em cena “como um espectador diante do espetáculo” (p. 16). Em uma linha tênue entre os papéis de encenador e espectador, sua presença em cena se apresentava como “um obstáculo à passagem do mundo ficcional, que obrigava o teatro a se mostrar naquilo que tinha de mais concreto e artificial”.

Acredito que o papel das figuras que operam a luz e o som, em minhas encenações até aqui, aproximam-se em certo modo com esse artifício atribuído a Kantor, uma vez que são figuras que caminham entre o personagem e a técnica, assistindo e reagindo à cena junto ao público. Assim, o que é visto pelas pessoas que assistem à cena não é somente o mundo ficcional, puramente, mas uma ficção poluída pela presença de figuras quase que invasoras da cena. Assim como Kantor se assemelhava a um titereiro, conduzindo o elenco em cena como se puxasse as cordas das marionetes, guiando a cena para onde estava predestinada, assim o fazemos com a luz e com o som. Com o som de um objeto microfonado que guia determinada ação de uma personagem, ou com um refletor que traça o caminho a ser feito por outra personagem, por exemplo.

Detalhes aprofundados sobre o processo de ensaios, encenação e demais elementos discursivos do espetáculo - iluminação, sonoplastia, figurinos, objetos -, escrevo nas próximas páginas deste trabalho.

4.1 PRIMEIROS PASSOS - o começo do processo

Após a definição da proposta de encenação e da equipe, fomos acolhidos pelo Jirau das Artes³⁸ (Figura 6), um espaço cultural e educativo da cidade de Montenegro, onde realizamos semanalmente os nossos ensaios. Antes do início dos encontros, pedi que o grupo

³⁸ O Jirau das Artes é um espaço cultural de Montenegro/RS, que tem como principal atividade a arte-educação, oferecendo diversas oficinas artísticas à comunidade. O espaço, que conta com uma pequena biblioteca, cozinha, tablado de madeira e equipamentos de som e luz, é gerido pela artista e professora de teatro Rita Réus, egressa do curso Graduação em Teatro: Licenciatura da UERGS. <https://www.instagram.com/jirau.artes/>

lesse a dramaturgia original da peça, para podermos debater sobre o texto e sobre as mudanças que sugeri no primeiro tratamento que fiz.

Assim fizemos, ao final do primeiro encontro, com uma leitura de mesa onde já estavam definidos os personagens que cada um interpretaria. Antes disso, durante a tarde de nosso primeiro domingo juntos, conduzi exercícios no tablado (Figura 7) a partir de jogos que trabalham a espacialidade e a relação entre os atores e em coletivo.

Figura 6 - Jirau das Artes



Fonte: Jirau das Artes (2023).

Figura 7 - O tablado



Fonte: Arquivo pessoal (2023).

Mesmo que não tenhamos entrado ainda na dramaturgia, desejava trazer ideias e temas que se relacionam com elementos temáticos do texto, em um jogo de improvisação e contação de histórias coletivo. O jogo consistia na separação do elenco em dois grupos, que se alternaram entre dois papéis: enquanto um grupo ficava responsável por inventar e contar a história, o outro deveria realizá-la em cena, através de ações e com objetos e figurinos disponíveis para uso.

Para a estrutura de cada história, sugeri dois motes diferentes: uma deveria mostrar a trajetória de uma pessoa muito rica que de repente perdia tudo, e a outra a de uma pessoa pobre até sua ascensão social e financeira. Pedi também que respeitassem a estrutura dramática definida pela diretora teatral Viola Spolin, no que diz do “estabelecimento do *Quem* (personagem/relacionamento); do *Onde* (cenário/ambiente) e do *O Quê* (ação desenvolvida pela personagem)” (RAMALDES; CAMARGO, 2017, p. 143). Embora não tenha pedido que as histórias seguissem um viés cômico, as duas cenas assim o fizeram, apostando também na ironia e no *nonsense*, elementos que julgava essenciais para se pensar *O lugar onde os mamíferos morrem*.

Já no ensaio seguinte, trabalhamos com alguns jogos e improvisações para refletir e experimentar ações, formas de agir e de se portar de cada personagem, para então começarmos a criar um esqueleto das cinco primeiras cenas do espetáculo. Enquanto experimentamos, percebi duas fragilidades que deveria resolver: a consistência dos personagens e a espacialização das cenas. Nada fora do comum, uma vez que era a primeira vez que estávamos colocando as cenas em jogo. Julgo sempre ser mais importante, em um processo de encenação, entender e esboçar o personagem que se vai interpretar, portanto os dois ensaios seguintes seguiram com um direcionamento ao texto, suas nuances e intencionalidades e a construção de personagem.

Quando recebi meu orientador pela primeira vez (Figura 8) para mostrar o que estávamos construindo, me deparei novamente com a problemática da espacialidade, que havia deixado de lado ao focar nos personagens. Começamos a experimentar, então, propostas de movimentação e utilização do espaço, juntamente com alguns dos elementos cenográficos que foram dispostos no espaço, como a mesa de reuniões, cadeiras e caixas de papelão.

Esse processo deu consistência para as cenas, e fez com que o elenco sentisse uma segurança maior. Essa sensação, aliada ao amadurecimento do texto e das personagens, fez com que conseguíssemos entender melhor a forma como as nossas cenas se desenvolviam,

além de ter dado mais espaço para percebermos e nos relacionarmos mais com as propostas de sonoplastia construídas por Luís.

Meu processo de direção se dá através de muita observação e registro. Sinto que consigo olhar atentamente à cena, e costumo realizar diversas notas e apontamentos em meu caderno para experimentar depois, desde pequenas mudanças na intenção das frases até propostas mais concretas de ações para agregar à cena e ao texto. Falo sobre o texto pois tenho um grande respeito e admiração pelas palavras, escolhas e composições das dramaturgias, entendendo que encenar um texto é, entre muitas coisas, manter vivas e fazer circular as ideias e as ideologias contidas naquelas obras, mesmo que as atualizando para o momento e contexto presente.

Figura 8 - Primeira orientação



Fonte: Arquivo pessoal (2023).

Tendo já ensaiado durante um mês, ainda focando mais pontualmente em algumas das primeiras cenas, fomos encontrando uma unidade e um ritmo que regia o espetáculo. Ao longo do processo, já tendo encontrado algum caminho para os personagens e para a condução das cenas, me deparo com um conceito definido por Ryngaert como “encenação imaginária” (1995, p. 110), que percebo se aproximar do trabalho que fiz, a partir de

determinado momento do processo, alinhada à atenta análise que realizei sobre a dramaturgia. O conceito se refere a uma análise do texto que dá vida às “primeiras decisões da representação” (p. 111). Olhando inicialmente para a dramaturgia, começo a ter mais nitidez do que imagino para as cenas, podendo assim chegar aos ensaios com propostas mais concretas, que obviamente se modificam ao tomar forma no corpo daqueles personagens.

Em uma visão mais geral, fomos assumindo um potencial mais cômico que acreditávamos encontrar no texto, e conscientemente jogando com o “caos formal” e ordenado e a “caricatura do convencionalismo cênico” da obra de Díaz (CRITILO, 1961 apud VERNECK, 2009). Até aí, tínhamos montado as cinco primeiras cenas, com um trabalho muito fundamentado na dramaturgia e no texto, mas logo fomos percebendo alguns elementos onde precisávamos mexer, o que fez com que tomássemos muitos ensaios com o foco nestas cenas.

Um dos principais pontos diz respeito à construção dos personagens. Quando dialogamos sobre o texto no primeiro encontro, percebemos que o personagem Sucata, o pobre encontrado pelo Instituto, logo nas primeiras cenas da peça, tinha uma função dramática diferente dos demais personagens. Enquanto os últimos são figuras mais distantes de um reconhecimento do público, pessoas de caráter duvidoso e que estão ali na dramaturgia como uma forma de criticar e zombar da burguesia – esta, que se aproveita da miséria alheia e usa da caridade com o intuito de se autopromover -, Sucata aparece como o que há de humano naquele universo.

Percebo que, enquanto os demais personagens encontram-se imersos na situação absurda tecida no enredo da dramaturgia, funcionando conforme esse mundo que não é completamente distante da realidade ou dissociado do cotidiano, “mas em consonância mínima com ele” (TAVARES, 2015, p. 96), Sucata é o único que percebe o absurdo do universo no qual está inserido. Ele apresenta uma sobriedade em comparação aos demais personagens, inicialmente em forma de desinteresse ou apatia, que logo transforma-se em um desespero que faz com que tire sua própria vida.

Nas percepções trazidas por Tuane, intérprete de Sucata, o personagem não seria necessariamente apático ou desinteressado para e pelo mundo, mas sua apatia é frente ao que representam os outros personagens e o Instituto Universal de Assistência Total. É o mundo deles que não o interessa, e é frente ao mundo deles que o personagem é apático.

Essa desarmonia entre Sucata e os demais personagens da peça fica evidente desde as primeiras leituras do texto, e acabou respingando também para a criação dos personagens

dentro das cenas. No começo do processo, era visível que, enquanto Tuane havia construído um personagem mais “pé no chão”, os demais personagens estavam mais exagerados e caricaturizados.

Analisando as cenas que mostramos na primeira apresentação que realizamos para o orientador e a banca avaliadora deste trabalho³⁹, chegamos à conclusão de que o exagero e a caricatura dos personagens atrapalhavam e criavam um conflito com o absurdo contido no texto. Trabalhando com personagens menos exagerados, e em um tom mais alinhado, damos ênfase à situação absurda apresentada na trama, sem enfraquecer a potência discursiva da dramaturgia.

Outro ponto decisivo, debatido neste mesmo dia, e que se relaciona diretamente com o tom que havíamos encontrado até aqui para os personagens e para as cenas, foi a questão da comicidade. O cômico, definido por Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*, é um fenômeno que responde diretamente ao gosto do ser humano “pela brincadeira e pelo riso” (2008, p. 58), embora nem sempre acarrete no riso, visto que este é abstrato, dependendo da recepção individual de cada espectador.

A dramaturgia de Jorge Díaz apresenta uma certa crueldade, que se mostra nas mais diversas formas de violência ao qual Sucata é submetido no desenrolar da trama, como quando é mantido em cativeiro, subnutrido, tomado como objeto ou propriedade do Instituto e, conseqüentemente, conduzido a toda uma situação que o leva ao suicídio. O cômico aparece, portanto, através do *nonsense*, do humor e da ironia, elementos que surgem de uma forma crítica.

Um problema que percebemos no caminho foi que, trazendo personagens em uma atuação mais exagerada, que distancia ainda mais a ação cênica do público, não somente o absurdo acabava perdendo sua potência, como o potencial cômico das cenas se enfraquecia. Assim, procuramos enraizar a interpretação do elenco em uma representação menos exagerada dos personagens, para dar mais força ao absurdo da situação dramática da peça e deixar surgir o humor e a comicidade. Isso se alinha com um dos princípios do cômico definidos por Pavis, que diz que, para a comicidade surgir, esta vem da “percepção de um mecanismo reproduzido na ação humana”, naquilo que é “mecânico calcado no vivo” (2008,

³⁹ A pré-banca é um momento onde, em determinado momento no meio do processo do Trabalho de Conclusão do Curso Graduação em Teatro: Licenciatura da UERGS, a banca avaliadora do trabalho lê uma parte da monografia em processo e assiste ao que já se criou de cenas até ali, buscando auxiliar na pesquisa e na montagem cênica.

p. 58). Ele complementa: “as posturas, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar em mera mecânica” (BERGSON, 1899 apud PAVIS, 2008, p. 58).

Tendo estes entendimentos, seguimos em um processo mais intenso de ensaios, aprofundando e modificando o que foi construído até aqui e esqueletando – ou criando e pensando em possibilidades para - e criando as cenas seguintes do espetáculo.

4.2 SEGUE O JOGO - o espetáculo tomando corpo

O humor não é resignado, mas crítico.

Sigmund Freud (1927)

As primeiras cenas construídas servem para apresentar o universo do Instituto Universal de Assistência Total, os personagens principais (um a um) e o conflito dessa narrativa. Ao longo dos ensaios fomos olhando mais atentamente a dramaturgia, buscando trazer o que fosse possível para um contexto atual e brasileiro, o que permitiu diversas modificações no texto, bem como alguns cortes.

Com o passar do tempo e com uma maior segurança que o elenco foi apresentando em cena, quando já encontrado o tom da peça, as falas mais memorizadas e a construção de personagens em um processo de amadurecimento, ficou visível que conseguiam jogar com mais leveza e brincadeira, em um engajamento próprio ao jogo teatral.

O pesquisador, diretor teatral e professor Richard Schechner, em seu livro *Estudios de la representación*, afirma ser difícil afirmar ao certo o que é o jogo. Ele coloca o jogo como “uma atividade, uma erupção espontânea”⁴⁰. E complementa:

Às vezes está sujeito a regras, outras vezes é muito livre. Tudo o invade. Todos jogam e a maioria das pessoas se diverte assistindo aos outros jogarem; seja formalmente, no teatro, nos esportes, na televisão, nos filmes; ou informalmente, em festas, no trabalho, na rua, nos espaços de jogo (2012, p. 151).⁴¹

⁴⁰ “ (...) una actividad, una erupción espontánea” (SCHECHNER, 2012, p. 151) - Tradução própria.

⁴¹ “A veces está sujeto a reglas, otras veces es muy libre. Todo lo invade. Todos juegan y la mayoría de las personas disfrutan mirando a los otros jugar; ya sea formalmente en el teatro, los deportes, la televisión, las películas; o informalmente, en fiestas, en el trabajo, en la calle, en los terrenos de juego” (SCHECHNER, 2012, p. 151) - Tradução própria.

Em seu livro *Jogar, representar*, Jean-Pierre Ryngaert usa de estudos do psicanalista e pediatra inglês Donald Woods Winnicott para traçar paralelos entre o jogar e o brincar infantil com o jogo teatral. Ele diz que “o jogo facilita uma espécie de representação sem riscos do real, na qual a criança se envolve profundamente”, caracterizando-se “pela concentração e engajamento” (2009, p. 39). Especificamente no teatro:

(...) dizemos “que há jogo” quando numa improvisação e/ou numa representação, os jogadores, mesmo assumindo o que está previsto na encenação ou no roteiro, dispõem de espaço suficiente entre as engrenagens para que a invenção e o prazer possam penetrar, assim dando a impressão de reinventar o movimento no próprio momento em que o efetuam (RYNGAERT, 2009, p. 54).

O autor ainda aponta como qualidades inerentes ao jogo a presença, a escuta, a capacidade de ingenuidade, a reação, a imaginação e a cumplicidade. Ao passo que estas características foram aparecendo mais, as cenas foram se construindo com mais inventividade e naturalidade.

Se o começo do espetáculo possui cenas mais sóbrias, construídas sem grandes mudanças de atmosfera ou andamento ou mesmo de disposição cenográfica, para acostumar o espectador a esse mundo (em partes) semelhante ao nosso, é a partir do encontro entre os quatro personagens principais que a encenação toma caminhos mais inesperados, em um crescente de absurdo, comicidade, dramaticidade, ironia e crítica.

Ao longo da construção das cenas, fomos experimentando ritmos diferentes, seja em movimentação, espacialidade ou intervenções sonoras e de iluminação, encontrando assim diferentes tons para os diferentes momentos do espetáculo. As primeiras cenas, ainda muito calcadas no texto e em apresentar os personagens, foram dando lugar a cenas que desapegam de um enfoque textual e dão espaço para diferentes ações e energias.

As transições entre as cenas que apresentam os eventos realizados pelo Instituto Universal, tanto da inauguração do pobre e quanto de seu velório (cenas 8 e 11), que na dramaturgia eram transições baseadas no abrir e fechar das cortinas, construímos como locuções de rádio (Figura 9), a partir de uma dramaturgia escrita por mim e que coube à dramaturgia de Díaz. Estes áudios, com referência aos programas das rádios brasileiras dos anos 70 e 80⁴², consistem em trechos de programas da fictícia Rádio Tevê, apresentando os

⁴² Uma referência foi o programa *Comece bem o seu dia*, da Rádio Tupi, tanto em sua condução quanto nas propagandas de rádio da época, exibidas no programa, que era apresentado pelo radialista e apresentador brasileiro Eli Correia na década de 1970. Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=XsKcgIpNOGw>

eventos do Instituto em entrevistas com os personagens Don Justo e Maria Piedade. Para a transição entre uma cena e outra, que exige uma mudança na disposição dos objetos cenográficos, os áudios tocam quase que em um escuro total, salvo por um foco de luz em um radinho antigo na mesa do sonoplasta.

Figura 9 - Haila no estúdio de dublagem



Fonte: Arquivo pessoal (2023).

Um exemplo: ao fim do primeiro áudio, a luz abre, apresentando um mesmo local - a sede do Instituto Universal -, mas com mudanças na disposição dos móveis e demais objetos do cenário, com a adição de um pequeno palco onde colocam Sucata para ser exposto na chegada dos jornalistas. É a primeira das duas cenas em que eu e Luís entramos em cena, nas figuras do Fotógrafo e do Jornalista, respectivamente. São muitas pessoas em cena, com ações acontecendo simultaneamente em lugares diferentes do palco e diversas interrupções entre as falas dos personagens, que custam a se entenderem dentro dessa incomunicabilidade.

Esta cena, já mais agitada, dá lugar a outra mais escancaradamente cômica e com uma proposta mais centrada no movimento e na ação dos personagens, sem texto. Acontece em um momento em que Maria Piedade e Don Justo, irados com Arquimedes, que alimentava Sucata escondido com um pedaço de pão, decidem tirar todos os presentes que

havam dado ao pobre - estes, já vestidos por Sucata, como um chapéu, botas militares, um casaco de pelo e outros objetos que segurava em suas mãos.

Ouvindo a música “*Lavadora*”⁴³, da banda chilena de rock Pettinellis, encontrada quando pesquisava por músicas chilenas instrumentais, tive a ideia e assim propus de criarmos uma cena inteiramente em movimentação, onde os personagens perseguiriam Sucata por todo o cenário, tirando os presentes que o deram um a um. Começamos a cena em câmera lenta, trabalhando com o *slow motion*⁴⁴ e buscando elementos cartunescos, improvisando com a música, para então começar a marcar onde cada objeto saía e criar pequenas ações que preenchem esse deslocamento pelo espaço cênico.

A movimentação construída para esta cena, assim como a coreografia que Haila e João executam no encontro entre Maria Piedade e Don Justo, tinham alguns pontos que eu sabia que precisavam ser olhados, no quesito coreográfico, com mais atenção. Com minha pouca experiência com dança, não conseguia encontrar os caminhos para chegar na fluidez que queria, e foi então que pedi o auxílio da amiga e artista da dança Anne Plein, que tem como uma de suas pesquisas o humor e a poética do riso na dança⁴⁵.

Recebemos Anne no ensaio que realizamos na Zona Cultural⁴⁶ de Porto Alegre, onde apresentamos a ela o processo, conversamos e ela foi nos auxiliando pontualmente a coreografar as cenas do espetáculo, além de conduzir uma prática a partir de princípios da Dança Contemporânea e das Danças Urbanas, ajudando o elenco a encontrar os movimentos em câmera lenta (Figura 10).

⁴³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZLhiOGpgocQ>

⁴⁴ Referência ao efeito de câmera lenta utilizado no cinema e nos desenhos de animação, onde os personagens executam ações muito lentas, dando a impressão de que o tempo está passando mais devagar.

⁴⁵ Em seu Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), chamado *Apesar de você, a poética do riso na dança: O risível cênico-coreográfico a partir da Macarenando Dance Concept* (2020). Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/239137>

⁴⁶ Espaço cultural de Porto Alegre, inaugurado no ano de 2023 por artistas da cidade. A Zona Cultural abriga diversos eventos culturais, oficinas e espetáculos de diferentes grupos artísticos, contando com um bar, salas de ensaio e equipamentos de som e luz. <https://www.instagram.com/zonaculturalpoa/>

Figura 10 - Ensaio com Anne Plein



Fonte: Arquivo pessoal (2023).

Anne me provocou também a pensar na triangulação dos personagens com o público, que ocorria em momentos que não estavam marcados, portanto era uma triangulação que acontecia sem intenção. Olhando para a dramaturgia, percebi que as frases de Sucata são muitas vezes acompanhadas de um comentário, que julguei pertinente direcionar ao público, tornando-o o personagem de mais fácil identificação com quem assiste à peça, ainda mais próximo e o único em tal posição. Essa característica nas falas de Sucata aparece na cena 5, por exemplo, onde está sendo interrogado pelos membros do Instituto Universal.

JUSTO: Quem estava no caixote?

SUCATA: O "Anjo", meu cachorro. *Ele me segue para todos os lados.*

(...)

ARQUIMEDES: Justo, por favor, deixe isso comigo. (Aproximando-se de SUCATA.) Está sentindo alguma dor, Sucata?

(...)

SUCATA: Encontrei um sapato velho, mas o defunto deve ter sido uma criança. *Eu tento aproveitar tudo.*

ARQUIMEDES (Sem desistir): A solidão é muito atroz, meu bom homem?

SUCATA: Ofélia é muito velha, *mas à noite todos os gatos são marrons.*

ARQUIMEDES: Ofélia? Você é casado?

SUCATA: Vou perguntar pra Ofélia. *Ela entende muito dessas coisas.*

Indiquei para Tuane que assim o fizesse, portanto: ao responder às perguntas, começava respondendo aos colegas de cena, deixando os comentários para falar diretamente para o público, como um personagem que comenta a cena.

Seguindo para as cenas finais, fomos criando algumas quebras entre um momento e outro, buscando uma fluidez melhor do espetáculo. Ao fim da movimentação em câmera lenta da retirada dos presentes, por exemplo, que ocorre de forma bem-humorada e com uma música mais animada, somos surpreendidos pelo monólogo de Sucata, que tem um tom mais pesaroso, triste, com a luz somente no personagem enquanto ele mostra seu desespero dirigindo-se diretamente ao público, na cena que antecede sua morte.

Na cena seguinte, em uma reunião do Instituto Universal onde Arquimedes, Justo e Maria Piedade começam a discutir sobre quem ficará com o pobre para satisfazer às suas vontades pessoais, voltamos a trabalhar com bastante humor e ironia, que logo são cortadas pela descoberta do corpo de Sucata. O que passa a acontecer é uma guinada no ritmo da peça, com mudanças drásticas no tom de cada cena, passando e intercalando entre cenas escancaradamente cômicas e cenas dramáticas e críticas. Esse momento ápice da peça prepara tudo para a cerimônia do velório de Sucata, em um final reflexivo e desprovido de esperança.

A cena final, que ao começo recebe novamente o Jornalista e o Fotógrafo, zomba da hipocrisia e do falso luto dos personagens. O clima é interrompido pela entrada de Arquimedes, que afirma ter encontrado muitos mais pobres nas ruas, clamando por ajuda. Ele é ignorado, em um momento em que Maria Piedade e Justo, que se dão por satisfeitos com o corpo de um pobre “inocorrível”, festejam e divertem-se com o corpo do morto.

4.3 O TEXTO SONORO

A professora e escritora brasileira Joice Aglae Brondani aborda o texto sonoro no teatro tendo em vista que “todo ruído produzido no palco deve ser avaliado como ‘música’ pertencente à cena, fazendo com que este som pertença à partitura musical do espetáculo”

⁴⁷ Referência à última versão modificada da dramaturgia, encontrada no ANEXO A deste trabalho. Grifos próprios, apontando para as falas que seriam dirigidas ao público.

(2006, p. 81). É com esse olhar que entendemos a sonoplastia da peça, em um trabalho que colabora para a construção do ritmo das cenas e acaba por dialogar com as ações e os diálogos executados pelo elenco.

A partir da manipulação de objetos microfonados, variados e distintos, o sonoplasta cria um universo à parte, guiado pelo som, que se conecta direta e indiretamente com as cenas apresentadas. Assim, o trabalho do som acaba por criar uma dramaturgia própria, complementar e fundamental para a encenação.

Em seu livro *Som e Cena*, Roberto Gill Camargo realiza uma extensa pesquisa histórica e teórica sobre o lugar ocupado pelo som dentro das artes cênicas. Ele se refere ao som na cena como um “código sonoro” (2001, p. 53), da mesma forma que a iluminação, o figurino e o cenário compõem um “código visual”. Quando pensando na pesquisa sonora no teatro do começo do século, Camargo afirma que existem duas tendências em maior evidência:

(...) por um lado, a utilização do som (música, ruídos) buscando uma unidade, integrando-se à situação dramática como se fosse uma parte dela, subordinando-se ao texto ou roteiro; por outro lado, a utilização do som como ruptura, como elemento mais pertencente à situação teatral ou situação de encenação, do que propriamente à situação fictícia, embora atue sobre esta com a finalidade de reforçá-la, comentá-la, contradizê-la, criticá-la, como que interrompendo o continuum e lembrando o espectador de que ele está num teatro e tudo não passa de uma representação (CAMARGO, 2001, p. 43).

Na montagem de *O lugar onde os mamíferos morrem*, a sonoplastia acaba percorrendo estas duas formas apresentadas por Camargo, a primeira com a execução das músicas gravadas (como “*Como deseo ser tu amor*”⁴⁸ conduzindo a dança de Maria Piedade e Don Justo, ou “*Idle Moments*”⁴⁹ criando a atmosfera da entrada dos jornalistas) e a segunda forma com a trilha sonora ao vivo realizada a partir dos objetos microfonados, como por exemplo com o som da máquina de escrever em todos os momentos que Don Justo anuncia que vai falar uma metáfora, o de uma galinha de plástico quando falam a palavra “palhaço” ou o de um sino quando Maria Piedade começa a falar de Deus.

Uma das primeiras escolhas em relação aos objetos que compõem a sonoplastia ao vivo foi a sua temática. Pensando no personagem que interpreta, contracenando com o

⁴⁸ Música da banda chilena Los Galos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mL2A5gUAGRg>

⁴⁹ Música do guitarrista de jazz norte-americano Grant Green. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aq0m0hbCjFQ>

restante do elenco, em duas cenas do espetáculo, Luís trouxe a ideia de trabalhar somente com objetos que tivessem relação com essa figura do Jornalista. Com uma pilha de jornais e uma máquina de escrever, o sonoplasta começou a experimentar e improvisar sons para as cenas enquanto as assistia, tomando nota do que julgava funcionar em cena.

Ao longo dos primeiros ensaios, senti que a escolha de objetos temáticos podia estar limitando a criação sonora, e sugeri que tentasse incluir outros objetos, não pelos seus significados concretos, mas pelos sons que podiam emitir. Assim outros objetos foram emprestando seus sons à cena, como um quadro negro, livro, talheres, aerosol, correntes e utensílios domésticos. A isso adicionamos instrumentos musicais, como uma escaleta, um teclado de fole e um kazoo, possibilitando que algumas intervenções musicais pudessem ser feitas ao vivo também.

Concomitante a essa pesquisa, guiada mais por Luís, começamos a pensar, juntas, em músicas possíveis para as cenas. Nos debruçamos sobre uma pesquisa por músicas e grupos musicais latino-americanos, em especial chilenos, para fazer referência às origens da dramaturgia. Com a ideia destas músicas serem reproduzidas em um pequeno rádio de estética antiga, que fica o tempo todo em cena, fazendo parte do cenário, o sonoplasta iniciou um processo de mixagem e edição dos áudios, adicionando às músicas um chiado de rádio e modificando-as para que parecessem mais antigas. O mesmo se deu com os demais áudios do espetáculo, como as locuções de rádio ou outras interferências sonoras.

Junto desse processo, passamos a fazer reuniões para a leitura e o estudo da dramaturgia, tentando traçar possíveis sons ou objetos que pudessem agregar ao repertório sonoro da peça. Um som de notável importância que encontramos para o espetáculo é o zunido de uma mosca, que começa a poluir o ambiente a partir da chegada de Sucata à cena.

A peça começa com uma palestra do personagem Justo a uma plateia de indigentes, onde, entre alguns assuntos de higiene, ele fala sobre os perigos de uma mosca, que chama de “Lampronia Volátil”. Essa mosca, em uma análise nossa, poderia simbolizar pessoas como o personagem Sucata, que aos olhos do Instituto Universal é uma pessoa suja e incapaz de ser considerada humana como eles.

Dessa forma, em todas as cenas em que Sucata está presente, está também presente o zunido de uma mosca, que volta com mais força e volume no final da peça. Quando, após o primeiro velório de Sucata, Arquimedes volta da rua afirmando ter encontrado centenas de pessoas pobres precisando de ajuda, a sugestão deixada pelo dramaturgo no texto é de que “começa um murmúrio que vem da rua e que aumenta progressivamente” (DÍAZ, 2023, p.

31)⁵⁰. Para esse murmúrio trouxemos o zunido da mosca, em uma crescente até que nada mais se ouve de dentro do palco - e assim a luz baixa e o espetáculo termina.

4.4 CAMINHOS DISCURSIVOS DA LUZ

Na intenção de aproximar o espetáculo, principalmente em suas primeiras cenas, de uma representação mais realista, dando espaço maior para que o absurdo apareça na situação e no universo apresentado ao público, me aproximo de uma iluminação atmosférica que, calcada no teatro naturalista e realista, tem a intenção de “valorizar a impressão da realidade” (CAMARGO, 2000, p. 67). É uma forma de iluminação que tem como foco construir a ambientação e a atmosfera do local onde a cena ocorre, ao invés de ser usada para fins expressivos.

Essa atmosfera se dá através de uma luz que tomo como padrão para a sede do Instituto Universal, uma iluminação mais geral, quente, que volta em diversos momentos da encenação e auxilia o espectador no entendimento de onde ocorre a narrativa. Além disso, utilizo dois focos de luz que funcionam sempre concomitantemente à luz geral, um na mesa de luz e outro na mesa de som, que são operadas dentro de cena.

Em contraponto a essa iluminação atmosférica inicial, outros elementos visuais vão se construindo através da luz, com o andamento do espetáculo. Para momentos específicos, como os eventos de inauguração e o velório de Sucata, por exemplo, a iluminação utilizada como atmosférica é acrescida das cores verde e vermelho escuro - as cores do Instituto, encontradas de forma similar nos figurinos dos personagens -, posicionadas para as cortinas do teatro, desenhando as cores do Instituto e dando um tom mais festivo que tais cenas pedem.

Para as cenas coreografadas, além do uso de cores - como o roxo, que traz uma sensualidade ao romance da dança de Don Justo e Maria Piedade -, utilizo de corredores de luz laterais, típicos de espetáculos de dança, que no encontro com a luz geral (vinda de frente e de contra) cria uma tridimensionalidade à cena, valorizando o movimento.

Em outros momentos da peça a iluminação toma vias mais expressivas, como no uso de focos de luz ou realces em pontos mais específicos. Os focos aparecem de forma a mover

⁵⁰ Referência à última versão modificada da dramaturgia, encontrada no ANEXO A deste trabalho.

o olhar e a atenção do público a um ponto específico, fazendo-o esquecer do resto, como é o caso do foco de Sucata em seu monólogo para o público, ou na mesa de reuniões do Instituto, quando os personagens discutem sobre quem fica com o pobre, que ainda não sabem que está morto.

As mudanças de foco não obedecem ao real, mas à lógica do discurso sobre o real. O palco é recortado, o foco se concentra sobre o ator como se quisesse obter dele um close up; há lugar para as projeções, para as sombras, para a coloração estranha, para o uso livre dos ângulos, tudo com um único objetivo: a expressão. (CAMARGO, 2000, p. 86)

Enquanto os focos aproximam o olhar do público de uma maneira mais íntima, como se este estivesse assistindo a um segredo ou uma confidência, o realce tem outra intenção e outra forma com a qual se coloca em cena.

Para obter realce, por exemplo, não basta isolar o signo por completo, recortando-o no meio da escuridão. O realce se obtém à medida em que o elemento em questão ofusca todos os demais elementos com os quais ele ocorre. Trata-se de enfatizar o objeto cênico sem excluir os demais elementos não enfatizados. É um processo seletivo onde nada é totalmente excluído, mas apenas algumas coisas é que são valorizadas. (CAMARGO, 2000, p. 86)

É o caso, por exemplo, das luzes laterais que se acendem para acompanhar o movimento dos dedos de Maria Piedade e Justo, por sobre a mesa, antes de começarem sua coreografia. O olhar do espectador é, como no efeito provocado pelo foco, conduzido a olhar para determinado ponto do palco (nesse caso, as mãos que caminham sobre a mesa), mas para isso não preciso apagar e ignorar todo o resto do palco. Esse realce acontece a partir de uma luz que aparece em uma potência maior e, no caso dessa cena, a partir do uso de gelatinas de cor⁵¹.

Dentro de minha proposta de encenação, encontro referência no que a pesquisadora, professora e iluminadora brasileira Nadia Moroz Luciani chama de “iluminação performativa”, em seu artigo *Sobre a performatividade da luz*. A iluminação pesquisada por Luciani tem a intenção de “tornar real o que seria antes ficcional, gerar consciência ao fazer e ao compartilhar a ação cênica, dando a perceber a realidade do que é executado ou

⁵¹ As gelatinas são materiais coloridos com baixo potencial de aquecimento que, quando encaixados na boca de um refletor, modificam a luz que dele sai. Existem gelatinas que apenas corrigem a temperatura da cor, outras que deixam a iluminação mais difusa, outras que pigmentam a cor desejada.

‘performado’”. Esse tipo de iluminação se evidencia no ato de operar a luz dentro de cena e à vista do público, visto que:

Esta atuação permite o distanciamento e o estranhamento que denotam esta consciência do fazer teatral ao fazer notar pelo público a presença do agente que a executa e a imprevisibilidade e risco inerentes à esta ação. Quando um operador de luz opera uma mesa ou um ator ou performer manipula uma fonte luminosa em cena, sua atuação torna-se concreta e real, desnudando o truque e demonstrando a face real da cena: um indivíduo em situação real, presencial e intencional. O público adquire, forçosamente, consciência da existência deste manipulador, eliminando qualquer possibilidade ilusionista ou mágica no acontecimento da iluminação do ambiente e da cena. (LUCIANI, 2012, p. 94)

4.5 OUTROS ELEMENTOS DA VISUALIDADE – figurino, cenografia, objetos cenográficos e arte gráfica

Coletivamente, nas primeiras semanas de ensaio, conversamos e criamos juntas a concepção dos figurinos: fomos anotando as ideias para cada personagem, pensando em trabalhar com roupas mais formais e com um tom de bordô para o Instituto, enquanto a personagem Maria Piedade usaria roupas com alguma estampa que lembrasse o pelo de um animal, mostrando sua futilidade e sua riqueza. Haila e eu partimos então na busca pelos figurinos, percorrendo alguns brechós de cidades próximas, e logo nas primeiras semanas da montagem já tínhamos quase todos os figurinos para os ensaios que viriam.

Conversamos, também, sobre os objetos e a cenografia, elencando os objetos cenográficos que deveriam ser comprados e os que João confeccionaria, com sua experiência enquanto bonequeiro e artista visual. O cenário foi pensado como um escritório, contando com uma grande mesa e duas cadeiras, além de ser abarrotado por diversas caixas de papelão - um dos elementos que remete aos pobres “ajudados” pelo Instituto Universal, uma vez que é dentro de caixas que eles trazem os pobres que encontram nas ruas.

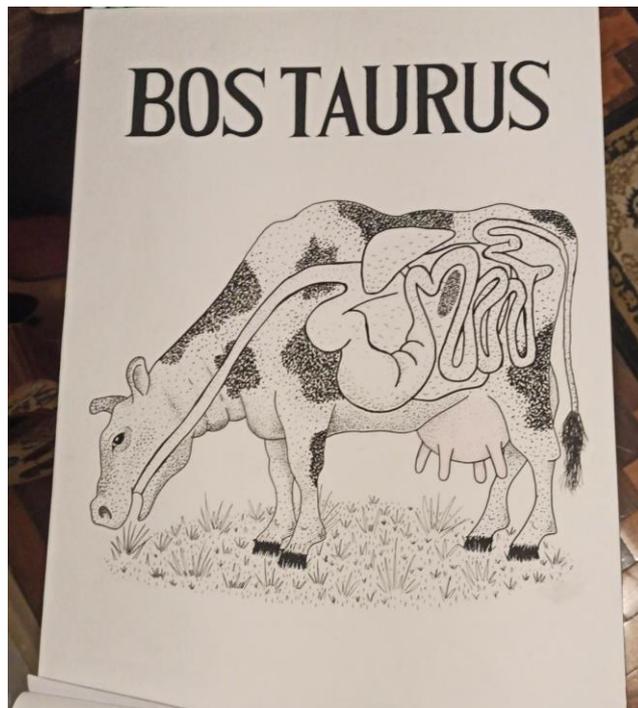
João construiu alguns dos objetos cênicos que utilizamos no espetáculo, como a vareta (Figura 11) de seu personagem, Don Justo, e as plaquinhas utilizadas por Arquimedes na palestra que abre a peça (Figuras 12 e 13). Outro objeto importante da cenografia, que construí junto de minha mãe, artista visual que me apresentou a arte, foi o caixão de papelão de Sucata, construído em tamanho real.

Figura 11 - Vareta de Don Justo



Fonte: Arquivo pessoal (2023).

Figura 12 - Plaquinha da palestra (lado A)



Fonte: Arquivo pessoal (2023).

Figura 13 - Plaquinha da palestra (lado B)



Fonte: Arquivo pessoal (2023).

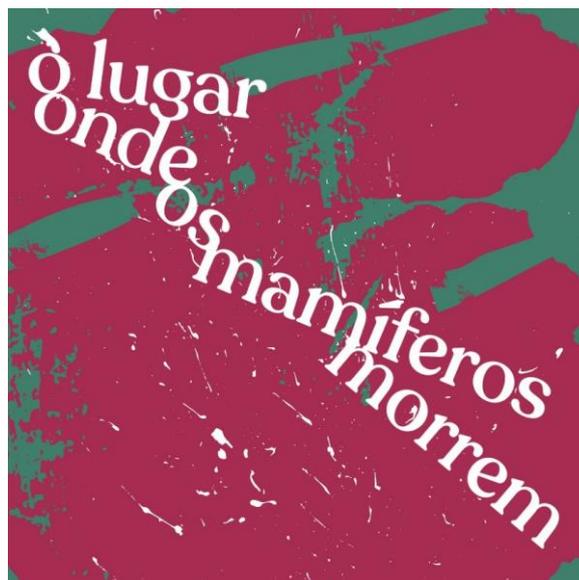
A partir de elementos da visualidade do espetáculo, como as cores que elegemos para os figurinos dos personagens ou o desenho científico da mosca, serviram como inspiração para o amigo e designer Guto Santos, que desenvolveu o cartaz (Figura 14) e a identidade visual do espetáculo (Figura 15).

Figura 14 - Cartaz do espetáculo



Fonte: Guto Santos (2023).

Figura 15 - Identidade visual do espetáculo



Fonte: Guto Santos (2023).

5 ONDE CHEGAMOS

Embora, quando li e me entusiasmei de um dia encenar o texto *O lugar onde os mamíferos morrem*, tenha imaginado que chegaria a lugares diferentes de onde chegamos, me surpreendi muito – e positivamente – com o processo. Tenho muito carinho pelo caminho percorrido e pelos amadurecimentos que o processo criativo, ao lado de pessoas tão queridas para mim, me proporcionou, finalizando-o com muito orgulho e felicidade pelos resultados alcançados.

Com uma disponibilidade ímpar e desejo criativo imenso de Haila, João, Ohana, Tuane, Luís e Carlos, meu orientador, acredito que tenhamos criado um espetáculo consistente e, como queríamos, crítico e divertido. O que mais me encanta no processo criativo em teatro é a coletividade, a possibilidade do encontro com pares dispostos a se doar e dar toda sua energia para que um espetáculo possa nascer, não vazio, mas com um potencial crítico e reflexivo a partir de temas ou problemáticas atuais que queremos pautar.

No começo do processo, lá nos primeiros ensaios que realizamos, tinha um apego com formas e elementos que utilizara em minha primeira encenação, *Piquenique no Front ou Pânico nas Trincheiras*, montado a partir do texto de Fernando Arrabal. Alguns desses elementos, percebo, pude amadurecer em meu trabalho de encenação, como o trabalho com a técnica – iluminação e sonoplastia – e a comicidade e o *nonsense* como formas discursivas para uma montagem de um texto enquadrado no Teatro do Absurdo.

Outros elementos pareceram não funcionar, e às vezes até mesmo atrapalharam este processo. É exemplo as vias de construção de personagem e de comicidade que utilizava no trabalho anterior. Na montagem do texto de Arrabal, a comicidade vinha de uma construção mais exagerada dos personagens, além do uso de um humor mais físico e cenas que buscavam explicitamente o riso do espectador, a todo momento, elementos que testamos no começo do processo e logo os abandonamos; ou melhor: os transformamos.

Acredito que a escolha da dramaturgia diz muito a respeito disso, o que fui notar somente mais ao final do processo. O texto de Arrabal, escrito em um contexto europeu, pós-Segunda Guerra Mundial e em uma Espanha que havia a pouco passado por uma guerra civil, critica o absurdo da guerra e das relações bélicas e de poder. É uma dramaturgia que se passa em uma trincheira, em meio a uma guerra sem lugar definido. Embora Arrabal trabalhe com personagens infantilizados (ESSLIN, 2018), a crítica social também é inerente à sua obra. Porém, quando se aplicando ao contexto brasileiro, conseguimos perceber essa

crítica, mas de uma forma muito mais distanciada, visto que esse modelo de guerra apresentado no texto é algo mais distante do contexto latino-americano do que do contexto europeu.

A dramaturgia que montamos, por outro lado, tem um reconhecimento muito mais próximo do nosso contexto histórico e social, com uma assimilação muito mais imediata e próxima. Não somente por ter sido escrita por um autor latino-americano, em um contexto histórico que deixou sequelas na América Latina que conhecemos hoje, marcada pela violação dos direitos humanos, regimes militares autoritários e governos repressivos. Mas também porque *O lugar onde os mamíferos morrem* fala da miséria, da pobreza e da fome, problemáticas sociais que assolam o Brasil e a América Latina de uma forma muito latente.

Percebo, a partir disso, que montar o texto de Díaz é um trabalho que exige uma seriedade e uma responsabilidade maior, e com isso fomos encontrando um tom para o espetáculo, que considero muito mais maduro e crítico do que minha outra criação no ofício da encenação teatral.

Uma dificuldade que encontrei durante a criação foi em relação ao apego que tenho com a dramaturgia. Resisti muito a cortar falas e cenas que não agregavam tanto à nossa criação, por vezes olhando mais para a dramaturgia de Díaz do que para o espetáculo que estávamos montando. Isso fez com que muitos dos cortes e modificações mais significativas do texto fossem realizados mais ao fim do processo, cortando falas que já haviam sido decoradas pelo elenco e já compunham as cenas. Em conflito com o curto tempo que tivemos para a montagem, isso tornou-se um problema, visto que um tempo considerável de ensaios fora desprendido para fragmentos que depois seriam cortados.

O texto é longo, tem muitas falas e dificilmente conseguiríamos ensaiar mais de um dia por semana, o que fez com que o tempo ficasse muito apertado. Apesar desses contratempos, julgo que tenhamos chegado a resultados melhores do que o esperado, embora saiba que, com mais ensaios e tempo, conseguiríamos chegar em lugares ainda mais satisfatórios.

Quando já tínhamos as cenas mais bem definidas, foi fácil de ir ajustando cada uma delas com atenção e detalhamento, encontrando uma unidade para a nossa forma de criar coletivamente. Terminei este processo com uma vontade ainda mais ardente de encenar e criar em teatro, com um trabalho de encenação mais consistente e o desejo de seguir com este espetáculo e de seguir pensando e pesquisando o teatro produzido no nosso chão, na América Latina.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Severino João. **Violent Acts: a study of contemporary latin american theatre**. Michigan: Wayne State University Press Detroit, 1991.

ARRABAL, Fernando. **Piquenique no Front**. Madrid: 1959.

BASSI, Thays Fernanda. **O ator inserido no teatro performativo: Experiências práticas a partir do espetáculo “Dinamarca”, do Grupo Magiluth**. São Paulo: Unesp, 2017.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Tradução de Barbara Wagner Mastrobuono e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BRONDANI, Joice Aglae. **Clown, Absurdo e Encenação: processos de montagem dos espetáculos “Godô”, “Trattoria” e “Joguete”**. Salvador: UFBA, 2006.

CAMARGO, Roberto Gill. **Função estética da luz**. Sorocaba: TCM Comunicação, 2000.

_____, Roberto Gill. **Som e Cena**. Sorocaba: TCM Comunicação, 2001.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2019.

CASSIANO, Ophelia. **Guia para “Linguagem Neutra”**: Porque eles existem e você precisa saber!. 2019. Disponível em: <https://medium.com/guia-para-linguagem-neutra-pt-br/guia-para-linguagem-neutra-pt-br-f6d88311f92b>.

DECCACHE-MAIA, Eline. GRAÇA, Ricardo. **Animação Stop Motion: experimentando a arte em sala de aula**. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2014.

DÍAZ, Jorge. **O lugar onde os mamíferos morrem**. Tradução de Lucas Vitorino e Carol Pitzer. São Paulo: Grupo de Teatro Pandora, 2021.

_____, Jorge. Dos comunicaciones. **Latin American Theatre Review**, Lawrence, v. 4, n. 1, p. 73-78, 01 set. 1970. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/104/79>.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Tradução de Barbara Heliadora e José Roberto O’Shea; Apres. Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FERRARIO, César. **Guerra, Formigas e Palhaços**. Apres. Márcio Marciano. Natal: Oito Editora; Fortunella Casa Editrice, 2015.

FREUD, Sigmund. **O humor**. 1927.

GALLO, Geraldo Claps. Teatro: El lugar donde mueren los mamíferos. **Revista Mensaje**, Santiago, v. 12, n. 119, p. 250, 01 jun. 1963. Disponível em: https://repositorio.uahurtado.cl/static/pages/docs/1963/n119_250.pdf.

GUERRERO, Eduardo. **Jorge Díaz: el anarquista insomne**: Biografía de un hombre de teatro. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2016.

JORGE Díaz analiza su propia creación. **Diario El Mercurio**, Santiago, p. 4, 16 set. 1973. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-242531.html>.

LEAL, Dodi Tavares Borges. **Iluminação cênica e desobediências de gênero**. In: **Revista Aspas**: PPGAC - USP, São Paulo, v. 8, n. 1, 2018. p. 24-40.

LUCIANI, Nadia Moroz. **Sobre a performatividade da luz**. In: **O Mosaico**: Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, n; 8, 2012. p. 87-101. Disponível em: <https://spescoladeteatro.org.br/caderno-de-luz/arquivos/performatividade-na-luz.pdf>.

OPOLSI, Débora Regina. **Introdução ao Desenho de Som**: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira. In: **Imagofagia**: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n. 12, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed - São Paulo: Perspectiva. 2008.

RAMALDES, Karine. CAMARGO, Robson Corrêa de. **Os jogos teatrais de Viola Spolin**: Uma pedagogia da experiência. Goiânia: Kelps, 2017.

RAUSCHENBERG, Nicholas Dieter Berdaguer. **Cinco fragmentos sobre o teatro de pós-ditadura de Eduardo ‘Tato’ Pavlovsky**: da crítica ao realismo a um realismo crítico. In: **Itinerários**: Revista de Literatura, Araraquara, v. 41, 2015. p. 235-258.

ROJO, Sara. **Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el período dictatorial)**. In: **Aisthesis**: Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, n; 44, 2008. p. 83-95.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____, Jean-Pierre. **Jogar; representar: práticas dramáticas e formação**. Tradução de Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

SÁNCHEZ, Liza M. Pérez. **La teatralización de la vida cubana en “Falsa alarma”, de Virgilio Piñera**. In: **Revista Le.Tra.S.:** Revista Literaria, Porto Rico, v. 3.2, 2019. p. 43-48. Disponível em: <https://revistaletrasumet.files.wordpress.com/2019/11/tc-edicic3b3n-especial.pdf>.

SCHECHNER, Richard. **Estudios de la representación: Una introducción**. México: FCE, 2012.

TAVARES, Gil Vicente. **A herança do absurdo**. Salvador: EDUFBA, 2015.

THOMAS, Gerald. **Um encenador de si mesmo**. Org: FERNANDES, Sílvia e GUINSBURG, J. São Paulo: Perspectiva, 1996.

VERNECK, Bruno. **Absurdos, alienados e vanguardistas: itinerários de uma polêmica**. In: **Anais de VII Jornada do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana**. Artigo da Revista entre Caminos. São Paulo: 2009. p. 10-19.

VILLEGAS, Juan. **Historia del teatro y las teatralidades en América Latina: Desde el periodo prehispánico a las tendencias contemporáneas**. Colección Historia del Teatro 13. Irvine: Ediciones de Gestos, 2011.

VITORINO, Lucas de Lima. **Das características originais do Teatro do Absurdo à sua reinvenção na América Latina**. In: VITORINO, Lucas de Lima. **Territórios do real e os percursos do imaginário: processos criativos do grupo pandora de teatro**. São Paulo: Unesp, 2021. p. 179-203.

WEBB, Eugene. **As peças de Samuel Beckett**. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

ZALACAÍN, Daniel. **Teatro absurdista hispanoamericano**. Valencia: Albatros Hispanofilia Ediciones, 1985.

ANEXO A - DRAMATURGIA

O lugar onde os mamíferos morrem El lugar donde mueren los mamíferos

Autor: Jorge Díaz

Chile, 1963.

Tradução: Lucas Vitorino e Carol Pitzer.

Versão com algumas adaptações e cortes realizados por Tiago Bayarri, para a montagem do espetáculo em 2023, pelo Coletivo Caixa de Abelha (Montenegro/RS).

PRIMEIRO ATO

CENA 1

(Don JUSTO aparece. Ele fica atrás do púlpito do orador. Ele limpa a garganta. Pigarreia. Ele toma um copo d'água. Tudo isso enquanto ARQUIMEDES recebe o público, até que se inicia a palestra.)

JUSTO: Boa noite, amigos! Uma nova jornada de higiene nos reúne. A assepsia nos aproxima, esse é o meu lema. Teremos um tempo saudável de recreação e vamos aprender mais sobre como prevenir a contaminação pela sujeira, pelo lixo, pela ingestão de matéria em decomposição e de sistemas de esgoto insalubres. Não se deve esquecer que, embora infeliz, deve-se estar infeliz, porém limpo. Bem, esta tarde preparamos para vocês um extenso espetáculo científico-didático que poderia ser intitulado "A Vaca e a Mosca" ou "Os Perigos do Leite Coalhado". Eu sei que todos tomam a precaução de lavar cuidadosamente os pés antes de acariciar os animais, porque as vacas, apesar das aparências, mas, infelizmente, nem todos nós nos lembramos de ferver as mãos antes de beber o leite. A natureza é sábia, e se me permitem uma metáfora vegetariana: nem toda montanha é de orégano. (*ARQUIMEDES aparece com uma placa ilustrativa no peito e outra nas costas. Don JUSTO explica a gravura*). Pode ver aqui o delicado e complexo mecanismo de pasteurização, tudo perfeitamente escondido dentro deste animal forrado de *ska* de várias cores. No entanto, o verdadeiro assunto desta conversa é este (*ARQUIMEDES vira as costas mostrando a outra gravura*): "A Lampronia Volátil", também conhecida como a mosca do, se me permitem uma metáfora literária, estrume. A Lampronia Volátil está agora a pairar sobre nós, e não se assustem. Este inseto prefere, tal como os colecionadores de arte, naturezas mortas. É aí que mora o perigo! Nos subúrbios onde vocês vivem, infelizmente tão esquecidos, a Lampronia tem seu paraíso terrestre. Sim, pessoal, em cada colher de prata (e às vezes também de alumínio niquelado) seus ovos, perfeitamente visíveis a olho nu. É por isso que, quando vemos estas criaturinhas ternas, de uns poucos meses de idade, irem beber leite diretamente das tetas das vacas, os nossos corações higiênicos sangram. Não há nada mais prejudicial para as vacas do que filhotes escrofulosos! E o que diremos sobre os

vossos filhos, esses pobres anjos desamparados que brincam com moscas como se fossem pequenas freiras de caridade? Permitam-me concluir repetindo, como faço em todas as minhas falas, o Decálogo da Organização Mundial de Saúde. (A *ARQUIMEDES*.) O Decálogo! (*ARQUIMEDES tira um pedaço de papel do seu bolso e o entrega. Leitura.*) 1) Não comer unhas cruas. 2) Não engolir saliva em momentos difíceis. 3) Lave o seu carro todos os sábados com detergente "Glory". 4) Não comam ostras sem receita médica. 5) Este ponto está a ser reestudado pela *O.N.U.* 6) Não pense em demasia. 7) Evite moscas mortas. 8) O álcool mata. L.S.D nem pensar. 9) Se vir uma mosca, ligue imediatamente para o Ministério da Saúde. 10) Aviso: Também tínhamos preparado uma palestra sobre os bacilos da misantropia e da não monogamia, mas decidimos terminar por aqui. Como dizia Pascal antes de ir dormir: Boa noite a todes!

(JUSTO saúda o público. ARQUIMEDES abre as cortinas do palco. JUSTO senta-se à mesa, Ele está deprimido.

JUSTO: É humilhante Arquimedes, ninguém aplaudiu.

ARQUIMEDES: Ninguém, Don Justo.

JUSTO: Antes, aos pobres, aos verdadeiros pobres, quando falávamos das suas pragas e da imundice de suas casas, aplaudiam sempre.

ARQUIMEDES (*sem parar de bater palmas*): Não estes.

JUSTO: Mas estes são burgueses prósperos que vêm para se divertir. Se a gente fala com eles sobre os esgotos se aborrecem. É incompreensível. (*Pausa curta*) Havia uma senhora na terceira fila que, com uma mão cheia de anéis de diamantes, me fazia gestos obscenos.

ARQUIMEDES (*timidamente*): Vamos parar as palestras de higiene para os indigentes. Cada dia é mais difícil, é mais difícil encontrar alguém que precise de alguma coisa. É terrível.

JUSTO: Puro egoísmo, Arquimedes, puro egoísmo. Eu vi um industrial esses dias, um que temos ajudado desinteressadamente durante anos, vi que ele pegou nosso queijo em lata para alimentar quinze filhotes de Dobermans.

ARQUIMEDES: Já sei que não devemos esperar por agradecimentos, Don Justo.

JUSTO: Uma organização como a nossa está fadada ao fracasso. As autoridades precisam fazer alguma coisa. O nosso Instituto Universal de Assistência Total necessita urgentemente de assistência total.

ARQUIMEDES: Claro..., a culpa não é nossa se não há mais pessoas pobres. Mas e aqueles dois pobres que levamos para a Exposição Internacional? Causaram uma sensação no stand do Instituto Universal!

JUSTO: Não seja um hipócrita, Arquimedes! Sabe perfeitamente bem que eles eram contratados na nossa folha de pagamentos. Um era curador e o outro rentista.

ARQUIMEDES: A imprensa disse que foi um choque para a sensibilidade de qualquer pessoa decente.

JUSTO: Bem, e desde então?

ARQUIMEDES: Nada.

JUSTO: Absolutamente nada!

ARQUIMEDES: Como eu gostaria que houvessem pessoas famintas e miseráveis em abundância! Mas não há! Não posso fazer nada.

JUSTO: Nunca fez nada.

ARQUIMEDES: Temos de saber esperar, Don Justo...

JUSTO: Esperar o quê? Este Instituto falir? Eu dediquei quinze anos para os pobres: estudos, estatísticas, projetos, cálculos, e agora me pagam com isto. Tinham apenas um objetivo na vida: a miséria. E agora simplesmente não existe. *(Levantando o tom da voz).* Bem, eu digo que a miséria existe, e se não existe, tem de ser inventada de novo! Tenho de pensar na minha vocação social antes de mais nada. Arquimedes, você era um inepto!

(ARQUIMEDES aproxima-se de Don JUSTO.)

ARQUIMEDES: Tenho minha dignidade, Don justo. Só não lembro onde está.

JUSTO *(recuando do fedor):* Você cheira a tinta fresca. É um viciado, degenerado.

ARQUIMEDES: Todos nós temos um ponto fraco.

JUSTO: Arruinado pelo vício. Ainda fica tomando essa tinta às escondidas. Não quis dizer nada para evitar um escândalo, mas esta é a verdade. Quinze litros de tinta por semana são desperdiçados aqui!

ARQUIMEDES *(Arrependido):* Não posso evitar, Don Justo, não posso evitar.

JUSTO: Ao te dar este emprego disse claramente: nem uma gota de água às escondidas, nem sequer uma chupada na caneta-tinteiro.

ARQUIMEDES (*Lamentando*): Eu não sou responsável. Vinte anos escrevendo atas num cartório foi demais para mim.

JUSTO: Já chega! Conheço de cor todos os seus pecados. (*Consulta seus documentos.*) E a pista que conseguimos sobre três famílias desfavorecidas?

ARQUIMEDES (*Consulta um pequeno caderno*): Uma das famílias estava... Num cruzeiro... Num cruzeiro mediterrânico. Os outros precisavam de alimentos, sim..., mas para os seus cavalos de pedigree. E o último, cheguei a um acordo.

JUSTO: Que acordo?

ARQUIMEDES: Fingirão ser pobres, preencherão o cartão do pobre e receberão os presentes e as lentilhas... Desde que sejam compensados financeiramente.

JUSTO: Sei, chantagem, quanto?

ARQUIMEDES: Cem mil. Precisam de dinheiro para terminar a piscina.

JUSTO: E são convincentes?

ARQUIMEDES: Bem..., eles não são muito convincentes, mas me prometeram que em uma semana teriam um cheiro insuportável.

JUSTO: Pode ser o suficiente para justificar essa semana, mas se não encontrar algo melhor na próxima semana, pense no que vai fazer.

ARQUIMEDES: Farei o meu melhor, Don Justo, eu juro.

CENA 2

(*Entre MARIA PIEDADE. Ela está estressada.*)

JUSTO (*Ao vê-la*): Maria Piedade!

MARIA PIEDADE: Que bom que está sozinho. Desta vez você vai me ouvir.

JUSTO: Eu não estou sozinho, tem o Arquimedes.

MARIA PIEDADE: É um zero à esquerda (*JUSTO faz um gesto estalando seus dedos e Arquimedes sai. Obediente.*) Ela foi pro lixo, Justo. Completamente quebrada.

JUSTO: Quem?

MARIA PIEDADE: E você é o culpado.

JUSTO: Quem está quebrada?

MARIA PIEDADE: A Fraternidade de Pôquer.

JUSTO: Por quê?

MARIA PIEDADE: A deixei com a bÍlis na boca para vir correndo. É realmente tão urgente?

JUSTO: Sim, é. Devemos fazer uma Reunião do Conselho.

MARIA PIEDADE: Não me diga que você encontrou pessoas pobres.

JUSTO: Não, Maria Piedade, nenhuma.

MARIA PIEDADE: Algum casal não casado vivendo juntos?

JUSTO: Não. Todos eles vivem casados uma ou quatro vezes.

MARIA PIEDADE: Então eu não entendo. Você sabe perfeitamente que interromper uma partida de pôquer faz mal para a saúde. Produz neurose.

JUSTO: Preciso falar com você, Maria Piedade.

MARIA PIEDADE: Que incômodo! Só posso dedicar as tardes de sábado ao Instituto Universal.

JUSTO: E as noites de sábado a mim, e ao seu marido as sextas e domingos...

MARIA PIEDADE: Você tem que se organizar, Justo. O que eu seria sem organização!

JUSTO: É exatamente isso que eu quero fazer. Esta instituição de caridade semanal não pode morrer por causa de um detalhe.

MARIA PIEDADE: Qual?

JUSTO: Os insatisfeitos.

MARIA PIEDADE: Você exagera. Há seis ou sessenta anos atrás encontramos um faminto, não é por que se desesperar.

JUSTO: Esta situação está se arrastando por muito tempo. Chegaram ameaças de Bruxelas dizendo que vão suspender todo o financiamento se não alcançarmos resultados imediatos. Eles querem algo mais concreto.

MARIA PIEDADE: Que insolência! Eu faço parte de doze comitês de direção e nunca fui tratada com tanta grosseria.

JUSTO: Nossa declaração de princípios diz que não podemos esperar agradecimentos.

MARIA PIEDADE (*Acusatória*): Nem bajulação.

JUSTO (*Seco*): Nem posição social.

MARIA PIEDADE: Tão pouco podemos ser chamados de heróis anônimos!

JUSTO: Neste país, Maria Piedade, os únicos heróis reconhecidos são os bombeiros e os cornos.

MARIA PIEDADE: Oh!

JUSTO: Acredite, Maria Piedade, a situação é muito delicada. Cinco anos atrás, as entregas eram feitas regularmente. Hoje temos que colocar anúncios nas redes sociais que oferecem um bônus para que caia algum incauto.

MARIA PIEDADE: E quanto à assistência espiritual? Nosso assessor religioso está tão deprimido que tive que mandá-lo para a casa de idosos que temos na praia. Se ele não conseguir alguém para aconselhar logo, acho que ele vai acabar enlouquecendo. Eu concordo plenamente com ele quando diz que as pessoas deixaram de ser pobres por falta de fé.

JUSTO: E falta de imaginação.

MARIA PIEDADE: Ah, aquelas agradáveis tardes de sábado nas favelas... Naquela época, costumávamos visitar os pobres e levar presentes. Levávamos leite condensado e inseticida. “Chegaram as senhoritas!”, “Chegaram as senhoritas!” gritavam os meninos. E então

começamos a limpar ranhos e a registrar os casais que viviam no pecado.

JUSTO: Lindas lembranças...

MARIA PIEDADE: Por falar em pobres, onde vamos conseguir um para o Congresso de Miséria?

JUSTO: Conseguir o que?

MARIA PIEDADE: Miséria. Conseguir um pouco sempre nos custa uma fortuna.

JUSTO: Cópias estrangeiras não serão suficientes? Os países desenvolvidos sempre trazem alguns pobres muito bonitos para estes congressos.

MARIA PIEDADE: Um mínimo de dignidade exige que tenhamos ao menos alguns piolhos folclóricos.

(Silêncio. Se olham. Começa a tocar uma música romântica. Eles se olham, devagar, e começam a dançar juntos. Em meio à dança:)

MARIA PIEDADE: Penso que o que me cativou em você na época da Condessa foi seu entusiasmo proselitista.

JUSTO: Obrigado.

MARIA PIEDADE: Mas também usa alguns truques. O malandro me disse que tinha um problema sério e precisava me consultar.

JUSTO: E realmente tinha.

MARIA PIEDADE: E me consultou.

JUSTO: Em uma cama de emergência para os desabrigados.

MARIA PIEDADE: Você tinha problemas todas as tardes de sábado.

JUSTO: Problemas periódicos.

MARIA PIEDADE: É triste, não é? A hipocrisia pôs um fim nas favelas e não há mais pessoas pobres. Estamos sozinhos, todos sozinhos.

JUSTO *(segurando sua mão)*: Sim, estamos sozinhos e eu tenho um problema urgente.

Gostaria de consultá-la sobre. Meu problema é você. Minhas preocupações espirituais habituais.

MARIA PIEDADE: Mas hoje nem é sábado!

JUSTO: Desta vez eles se adiantaram.

MARIA PIEDADE (*resistindo um pouco*): Justo, você é meu calvário semanal.

JUSTO: Sacrifique-se.

MARIA PIEDADE: O que me arruína é a minha sensibilidade. Eu vejo um necessitado e sou capaz de tirar minhas roupas para cobri-lo.

JUSTO (*Excitado*): Isso, faça isso! .

CENA 3

(ARQUIMEDES entra apressadamente, empurrando uma enorme caixa de papelão)

ARQUIMEDES (*Sinalizando*): Eu tenho... Eu tenho...

(ARQUIMEDES empurrando uma caixa de madeira utilizada para embalar mercadorias importadas. MARIA PIEDADE se levanta surpresa. JUSTO fica irritado).

MARIA PIEDADE: Arquimedes, o que passa?

JUSTO: Ele provavelmente se embebedou na tinturaria da esquina. Arquimedes, o que você precisa fazer é encontrar um emprego.

ARQUIMEDES: Eu o encontrei... Eu o trouxe comigo. Ele não queria vir... Ele não queria...

MARIA PIEDADE: Calma, Arquimedes, calma. Respira... O que foi que você encontrou?

ARQUIMEDES (*Tomando fôlego*): Um homem pobre.

JUSTO: Um o quê?

ARQUIMEDES: Um homem pobre.

MARIA PIEDADE: Você quer dizer um homem pobre.

JUSTO: Um homem pobre?

ARQUIMEDES: Sim.

JUSTO: Um de verdade?

ARQUIMEDES: Parece que sim.

JUSTO: Onde ele está?

ARQUIMEDES (*apontando para a embalagem*): Aqui.

JUSTO: Agora estão nos enviando pacotes de pobres direto dos Estados Unidos. (*Vinheta da Amazon*) Eles acertaram, finalmente! Será que ele sabe espanhol?

ARQUIMEDES: Encontrei ele em um aterro sanitário.

MARIA PIEDADE: Então ele é realmente um pobre. Que emocionante! (*Ela vai até o caixote e cola seu ouvido às tábuas*).

ARQUIMEDES: Vocês podem ver com os próprios olhos.

(ARQUIMEDES vai para o caixote).

MARIA PIEDADE: Não vejo um há quinze anos.

JUSTO: Não está claro, Arquimedes. Você saiu há um quarto de hora, meio bêbado, e depois você volta com um pobre. É inacreditável.

ARQUIMEDES: Eu me sentia doente e fui vomitar em um lixão. Alguma coisa se moveu entre as latas. Como eu estava tonto, pensei que a sucata estava se movendo. Mas não foi. Era ele... Então eu o preendi aqui e vim empurrando.

JUSTO: Não me conte mais fantasias! Abra essa caixa!

ARQUIMEDES: Sim, Don Justo.

(ARQUIMEDES abre o lado do caixote que fica de frente para o público. Para surpresa geral, a caixa parece vazia).

JUSTO: Bêbado mentiroso, Arquimedes, você está despedido!

ARQUIMEDES (*Choroso*): Acredite em mim! Estava aqui. Devo ter deixado ele cair. Por favor, acredite em mim! (*ARQUIMEDES corre para a porta.*) Ele pode estar na rua. Tem que estar aqui em algum lugar! (*Sai*)

MARIA PIEDADE (*Aproximando-se do caixote*): Isso é engraçado.

JUSTO: O que?

MARIA PIEDADE: O que Arquimedes diz é verdade.

JUSTO: Por quê?

MARIA PIEDADE: Ele realmente estava aqui. Deixou um cheiro, é inconfundível.

JUSTO: Posso reconhecer o cheiro da pobreza à uma milha de distância. Meu Deus, se for verdade!

CENA 4

(Eles saem. Por um momento, a cena fica vazia. Lentamente aparece a mão de um ser esfarrapado e miserável, É SUCATA. Aparece por trás de um dos caixotes. Ele olha ao redor da sala com curiosidade. Ele é um homem de idade quase indeterminada. Mas a vividez de seus olhos tem a malícia de um jovem. Seu rosto, mãos e roupas são da cor do ferro enferrujado. Ele não parece particularmente assustado. SUCATA vasculha o local. Ele descobre os biscoitos e o bolo e senta-se para comer um pouco apressado. Vozes de fora. JUSTO e MARIA PIEDADE entram. Depois ARQUIMEDES. Um a um eles descobrem o SUCATA.)

JUSTO: Sim, eu concordo que precisamos dele, mas me recuso a continuar procurando. Desaparecer assim é a atitude típica do proletariado.

(Ele o vê. E fica estupefato).

MARIA PIEDADE: Arquimedes, isso não seria uma alucinação? Eu também, algumas vezes...

(Ela o vê. E fica estupefata).

ARQUIMEDES: É terrível. É terrível.

(De repente, ARQUIMEDES vê SUCATA também.)

ARQUIMEDES: Aqui... Aqui está ele!

JUSTO: Isso?

MARIA PIEDADE (*em um grito*): Fechem as portaaaaas!

(*Se aproximam cautelosamente.*)

CENA 5

ARQUIMEDES (*Triunfante*): Alguém duvida agora?

MARIA PIEDADE: Ele fala? Qual é o nome dele?

ARQUIMEDES: Ele não se lembra. Eles o chamam de Sucata.

MARIA PIEDADE: Sucata? Isso é engraçado. Soa como o nome de um palhaço.

JUSTO (*Limpendo a garganta*): Senhor, Sr. Sucata, Sucata!

SUCATA (*Comendo os últimos restos do bolo*): O quê?

JUSTO: Quero lhe perguntar uma coisa.

MARIA PIEDADE: Faça perguntas indiretas para não o humilhar. Com sutileza, você ganha um amigo.

JUSTO: Tudo bem. Sucata. Por que você não se lava? Você cheira como o inferno!

SUCATA: Eu não sinto cheiro de nada, juro.

MARIA PIEDADE (*Com um bloco de notas*): Você tem algum pedido ou pergunta?

SUCATA: Você viu o "Anjo"?

MARIA PIEDADE: Quem?

SUCATA: Ele estava vindo comigo no caixote.

JUSTO: Quem estava no caixote?

SUCATA: O "Anjo", meu cachorro. Ele me segue para todos os lados.

JUSTO: Não vamos perder tempo.

ARQUIMEDES: Justo, por favor, deixe isso comigo. (*Aproximando-se de SUCATA.*) Está sentindo alguma dor, Sucata?

SUCATA: O sapato me aperta, senhor.

MARIA PIEDADE (*Observação*): Sapatos.

SUCATA: Encontrei um sapato velho, mas o defunto deve ter sido uma criança. Eu tento aproveitar tudo.

ARQUIMEDES (*Sem desistir*): A solidão é muito atroz, meu bom homem?

SUCATA: Ofélia é muito velha, mas à noite todos os gatos são marrons.

ARQUIMEDES: Ofélia? Você é casado?

SUCATA: Vou perguntar pra Ofélia. Ela entende muito dessas coisas.

MARIA PIEDADE (*Anotando*): Casamento civil e religioso.

JUSTO: Não é que eu seja desconfiado, mas prefiro a certeza. E para isso, a melhor coisa é um cadastro. Sucata, você é um pobre regular, ocasional ou congênito?

SUCATA: Eu sou canhoto, senhor, por isso me expulsaram.

MARIA PIEDADE: De onde te expulsaram?

SUCATA: Eu trabalhava com os olhos.

JUSTO: Pintor, relojoeiro?

SUCATA: Não. Eu fazia olhos de vidro. Você sabe que hoje em dia quase todo mundo usa olhos de vidro, mesmo aqueles que tem olhos bons e saudáveis. É a moda, eu costumava vender muito. Levava uma semana para fazer um ou dois olhos, dependendo do pedido. Olhos vermelhos ou amarelos, olhos com pensamentos bons ou maus. Era um bom negócio até que chegaram os olhos importados e produzidos em massa.

JUSTO: Como posso saber se tudo isso é verdade?

SUCATA: Dê-me um pedaço de vidro e eu farei um olho para você. Eu não gosto de seu olho direito. É nojento e invejoso. Como especialista, eu lhes digo que não combina com seu rosto verde.

MARIA PIEDADE (*apontando*): Arquimedes, procure o Teste para Reconhecer os Pobres que costumávamos usar. Há anos não usamos. Os ratos já devem ter comido metade.

(*ARQUIMEDES começa a mexer nas caixas à procura do Teste.*)

ARQUIMEDES: Ele tem uma esposa e um cachorro. Isso é sintomático.

MARIA PIEDADE: Precisamos ter certeza absoluta.

ARQUIMEDES: São demasiadas coincidências.

ARQUIMEDES (*Entrega-lhe um livro comido por ratos*): Só resta isto do Teste.

JUSTO (*Olhando para eles*): Certo... (*Lendo*) Ressentimentos econômicos. (*Tira uma nota grande de seu caderno e a segura perto do rosto de SUCATA*). Veja esta nota. Diga a primeira coisa que lhe passa pela cabeça. (*JUSTO anota no caderno e guarda a nota. Lendo o livro.*) Ressentimentos sociais: Quando criança, com quantas pessoas você dormia em uma cama?

SUCATA: Cama?

JUSTO: Sim.

SUCATA: Nós dormimos no chão.

(*SUCATA cospe ruidosamente.*)

SUCATA: Posso fazer uma pergunta, senhor?

JUSTO: Sim.

SUCATA: Isto é uma prisão ou um bordel? Já estive em todos os lugares, mas não se parece com nenhum.

MARIA PIEDADE: É o Instituto Universal de Conforto Semanal para o Indigente. Queremos levantá-lo de sua situação deplorável.

SUCATA: Eu não entendo.

MARIA PIEDADE: É muito simples. Queremos acabar com a fome e com as lágrimas.

SUCATA (a MARIA PIEDADE): Faz tempo que não chora, senhorita?

MARIA PIEDADE: Sim. Por quê?

SUCATA: Você deveria chorar mais. Ofélia diz que o choro é bom para a vista.

JUSTO: Chega de besteiras! Eu tenho que terminar o Teste. (*Leitura.*) Aspirações: O que você gostaria de ter para viver mais feliz?

SUCATA: Um alfinete. Minhas calças estão caindo.

MARIA PIEDADE (Escreve): Alfinete.

JUSTO: Nada mais?

ARQUIMEDES: Pergunte, pergunte!

SUCATA: Bem, eu acho que diria alguns dentes postiços para Ofélia.

MARIA PIEDADE (Anotando): Postiços.

SUCATA (Começa a ficar mais ousado): Se é para pedir, gostaria que você escrevesse uma outra coisinha, eu...

JUSTO: Isso é tudo. (*Fecha o livro.*) Isso parece totalmente inacreditável, algo completamente paradoxal, senhoras e senhores, este é um homem realmente pobre.

MARIA PIEDADE (pulverização de inseticida em cima de SUCATA): Um irmão nosso foi encontrado! Aleluia, aleluia, aleluia.

JUSTO: E o Congresso da Miséria está salvo! (*Enquanto eles continuam o diálogo, SUCATA senta-se no chão e tira um sapato. Ele o coloca de lado*) Agora, temos que nos organizar até o mínimo detalhe. Devemos formar comitês e subcomitês.

MARIA PIEDADE: Antes de mais nada, temos que armazenar a criatura em um dos armazéns até o dia dos presentes, quando ele receberá alimentos, roupas e utensílios domésticos. Como de costume, ele será mantido em jejum até esse dia.

ARQUIMEDES: Não esqueça da imprensa.

JUSTO: Você formará o comitê de propaganda e imprensa.

MARIA PIEDADE: Certamente terei que comprar um casaco novo.

ARQUIMEDES: Devo convidar os Maçons e a Cruz Vermelha?

JUSTO: De forma alguma. Será uma cerimônia domiciliar. Algo simples, cheio de calor humano. Simplesmente o retorno do Filho Pródigo.

CENA 6

*(SUCATA se deita no chão. Ele se cobre com um jornal e se enrola.
Os outros, com apenas o rosto dentro do foco de luz, conversam sem prestar atenção
nele).*

JUSTO: Agora, temos que nos organizar até o mínimo detalhe. Devemos formar comitês e subcomitês.

MARIA PIEDADE: Antes de mais nada, temos que armazenar a criatura em um dos armazéns até o dia dos presentes, quando ele receberá alimentos, roupas e utensílios domésticos. Como de costume, ele será mantido em jejum até esse dia.

ARQUIMEDES: Não esqueça da imprensa.

JUSTO: Você formará o comitê de propaganda e imprensa.

MARIA PIEDADE: Certamente terei que comprar um casaco novo.

ARQUIMEDES: Devo convidar os Maçons e a Cruz Vermelha?

JUSTO: De forma alguma. Será uma cerimônia domiciliar. Algo simples, cheio de calor humano. Simplesmente o retorno do Filho Pródigo.

CENA 7

*(Ruído de rádio. Começa uma música, vibe programa de rádio das décadas de 70 e 80.
Foco de luz no rádio, na mesa de som. Inicia-se uma locução, em off.)*

LOCUTOR 1 (locução): A partir de agora, a rádio Tevê anuncia, para o Brasil e o mundo, o maior comunicador de todos os tempos: com seu carisma e alto astral, aí vem ele, para

comandar o seu programa: Zééééééca Gado!!!!

(Muitas palmas, volta a música.)

ZÉCA GADO (locução): I-NA-CRE-DI-TÁ-VELLLL!!! Para você que, assim como eu, sentiu a saudade de ver de perto a miséria em sua forma mais pura, trago aqui uma notícia EM PRIMEIRA MÃO!! Acaba de chegar ao nosso conhecimento, aqui na rádio Tevê, que o Instituto Universal de Assistência Total, há séculos esquecido por nós, encontrou... *(Suspense. Pausa curta.)* UM POBRE!!! É isso mesmo, meus caros ouvintes! E para todos aqueles que gostariam de, mais uma vez, poder ver e sentir o odor incomparável e nostálgico desta miserável relíquia, fiquem ligados no evento do Instituto, anunciado a seguir por sua sócia-fundadora Maria Piedade!

(Muitas palmas, volta a música.)

MARIA PIEDADE (locução): Boa noite, queridos ouvintes da rádio Tevê! É isso mesmo que vocês ouviram!! Amanhã, na sede do nosso magnânimo Instituto, realizaremos a espetacular inauguração desta peça raríssima, onde a criatura será alimentada ao vivo! Um evento apenas para a alta sociedade! Você que está embaixo, pode acompanhar por aqui, com o elegante apresentador Zeca Gado!!! Não percam!!!

(Ruído de rádio.)

SEGUNDO ATO

CENA 8

Quando se ligam as luzes, vemos o mesmo cenário do primeiro ato, com algumas pequenas mudanças. Um vaso de flores sobre a mesa de recepção. Um pequeno pedestal de um dos lados do palco. Vários arranjos de flores atravessam a sala com o emblema do Instituto Universal. Duas ou três grandes caixas amarradas com fitas coloridas, onde estão guardados os presentes, sobre a mesa. Em cena, somente SUCATA, até que entram MARIA PIEDADE e JUSTO.

MARÍA PIEDADE: Sucata, o que você está sentindo nesse dia tão importante para nós?

SUCATA: FOME.

JUSTO: Suas privações terminam hoje, meu amigo. Você vai começar, se me permite uma metáfora literária, a empanturrar-se

SUCATA: Preciso avisar a Ofélia.

JUSTO: Sucata, meu bom amigo, você alguma vez imaginou que mãos caridosas te tirariam da lama?

SUCATA: Vou dizer uma coisa, se me permite, senhor. Quero ir embora. No lixão sempre há um amigo ou um cachorro com quem dormir abraçado para se aquecer. À noite, nesse guarda-roupa, fiquei com frio.

MARIA PIEDADE: Pobrezinho! É como nos filmes!

SUCATA: Não é tão ruim no lixão. A pessoa pode escolher um lugar em um papelão ou num carrinho de criança para dormir. É só esticar a mão para ter bules, molas, triciclos. Aos domingos procuro um banco de trator ou um bidet e me acomodo. Fumo duas ou três guimbas de cigarro ao sol. Não é ruim.

MARIA PIEDADE: Que horror!

SUCATA: Esse é o domingo para mim. O fumo da guimba e o “Anjo” deitado por perto.

MARIA PIEDADE: Hoje tudo vai mudar. Faremos de você um homem novo, Sucata. Vai ser como nessas propagandas de crescimento de seios: antes e depois.

JUSTO: Sucata antes do Instituto Universal e depois do Instituto Universal.

SUCATA: Se não for uma quebra de regra, não podem me dar como adiantamento um pedacinho de pão?

(Ouve-se vozes do lado de fora, se aproximando.)

JUSTO: Agora é impossível. Já estão aqui. Sucata, suba no pedestal!

(Faz SUCATA subir no pequeno pedestal e o cobre com o pano com que se cobrem monumentos que vão ser inaugurados. Entra ARQUIMEDES seguido de um FOTÓGRAFO com flash e de um JORNALISTA que traz um gravador portátil. Imediatamente, os jornalistas, sem cumprimentar a ninguém, se sentam nas poltronas e começam a comer canapés.)

ARQUIMEDES: Entrem, entrem, senhores! Fiquem à vontade, por favor.

JUSTO: Meus queridos amigos, mais uma vez, queremos que vocês sejam os primeiros a conhecer nosso trabalho anônimo, porque somos, se me permite uma metáfora...

JORNALISTA (*Com a boca cheia*): Não permito.

FOTÓGRAFO: Onde está o exemplar?

(*O FOTÓGRAFO, ao ver MARÍA PIEDADE a comprimenta beijando sua mão respeitosamente.*)

FOTÓGRAFO: Como está, senhora?

MARÍA PIEDADE: Quente, quente, como a água ardente.

JORNALISTA (*Olhando o conteúdo do copo*): Branco, tinto?

JUSTO: Sem preconceitos raciais nem políticos. (*Transcendental*) Há trinta anos o Instituto Universal foi fundado com o propósito de levar um pouco de...

JORNALISTA (*A ARQUIMEDES, interrompendo*): Whisky!

(*ARQUIMEDES entrega a garrafa para ele.*)

JUSTO (*Inalterado*): e foi assim que, quinze anos depois, um grupo de idealistas movidos por sua magnitude e sua urgente necessidade de...

FOTÓGRAFO: Onde fica o banheiro? Para trocar o filme.

ARQUIMEDES: Por aqui.

(*Saem ARQUIMEDES e o FOTÓGRAFO*)

JUSTO (*Inalterado*): Até o dia de hoje em que, graças a Deus, contemplamos..

JORNALISTA (*Olhando um canapé com ar melancólico*): Se não fosse pelo meu fígado, eu acreditaria em Deus.

JUSTO (*Terminando*): Bom, agora procederemos para descobrir o pobre desta semana. É péssimo dizer isso, mas pouquíssimas instituições no nosso país têm o privilégio de contar com lixo semelhante. Porém, não se esqueçam que dentro dessa escória humana há uma alma solitária que encontrou...

(*Entram o FOTÓGRAFO e ARQUIMEDES.*)

FOTÓGRAFO (*Irritado*): Baratas! Duas na pia e uma na privada!

(Todos aplaudem JUSTO.)

FOTÓGRAFO: Não vejo motivo para celebrar uma coisa assim.

(Inicia a música do evento)

MARIA PIEDADE: Arquimedes, descubra o Sucata! (*ARQUIMEDES faz isso*) Senhores e senhoras, diante de vocês: um autêntico pobre!

(SUCATA está coçando um joelho com a calça levantada. Desce do pedestal e se senta nele.)

SUCATA: Cinco minutos a mais e eu desabava com o paninho e tudo. Meus joelhos estão fraquejando...

JORNALISTA: Quer um cigarro, bom homem?

SUCATA: Quero um filet.

JORNALISTA: Só tenho de filtro vermelho.

JUSTO: E agora o sorteio e os presentes! A modesta contribuição do Instituto Universal. Arquimedes, por favor!

(ARQUIMEDES coloca SUCATA de pé. Tira seu velho casaco do exército. SUCATA fica de cueca, a exceção de uma calça que cai constantemente, que ele precisa segurar com as duas mãos. Seu aspecto é doloroso. ARQUIMEDES faz com que SUCATA tire um número de uma caixa.)

ARQUIMEDES: Vinte e cinco!

(MARIA PIEDADE tirando um casaco de pele de uma das caixas)

MARIA PIEDADE (Anunciando): Lontra!

JUSTO: Os animais progressistas de quatro continentes enviam alguns pequenos mimos.

SUCATA: Obrigado, senhor.

(Novamente, SUCATA, contra sua vontade, saca um número de uma caixa.)

ARQUIMEDES: Setenta e seis?

(MARIA PIEDADE tira de uma caixa uma bota de montar.)

MARIA PIEDADE (Anunciando): Jaqueta militar.

(Veste a jaqueta em SUCATA.)

JUSTO: A generosidade marcial veste a miséria.

SUCATA: Obrigado, senhor.

(SUCATA tira outro número.)

ARQUIMEDES: Noventa e três!

(MARIA PIEDADE tira de uma caixa um chapéu de coco e o coloca em SUCATA.)

MARIA PIEDADE (Anunciando): Salacot!

JUSTO: Missões africanas de todos os credos enviam selos, cartões postais e salacots para nossos indígenas.

SUCATA: Obrigado, senhor.

FOTÓGRAFO: Não se mova!

(Foto.)

MARIA PIEDADE: Arquimedes, as aves!

ARQUIMEDES: Sim! Vinte e dois!

(MARIA PIEDADE tira de uma das caixas um barbeador elétrico. ARQUIMEDES sai de cena.)

MARIA PIEDADE (Anunciando): Rasuradora eléctrica!

JUSTO: Una generosa ayuda para todos los latinos indigentes!

SUCATA: Obrigado, senhorita, mas... não teria pelo menos um pedacinho de pão?

MARÍA PIEDADE (*Como se não entendesse*): ¿Cómo?

SUCATA (*Com o barbeador elétrico na mão*): Um pedaço de pão.

JUSTO: Nem só de pão vive o homem.

(*ARQUIMEDES entra trazendo uma bandeja com um frango assado. SUCATA não consegue desgrudar os olhos da bandeja.*)

MARIA PIEDADE (*Anunciando*): Picanha importada!

JUSTO: Diretamente do churrasco presidencial. Contribuição da Igreja Ortodoxa.

SUCATA: Amém, senhor.

(*SUCATA pega com avidez o frango inteiro e vai mordê-lo quando o FOTÓGRAFO o detém.*)

FOTÓGRAFO: Um momento! Uma fotografia com todo o Instituto, por favor. (*Os três diretores se reúnem ao redor de SUCATA.*) Assim, assim. Agora, vamos ver.

MARIA PIEDADE: Como estamos?

FOTÓGRAFO: O frango não tá bom. Levanta um pouco mais. (*ARQUIMEDES levanta o braço de SUCATA.*) Não se movam. Pronto!

(*ARQUIMEDES vai servir as taças. MARIA PIEDADE flerta com o FOTÓGRAFO. SUCATA vai enterrar o dente no frango quando é interrompido novamente pelo JORNALISTA.*)

JORNALISTA (*Ligando o gravador portátil*): Senhor Sucata, por favor, me concede uma pequena entrevista para ser transmitida em cadeia nacional? (*Sem esperar resposta.*) Obrigado, muito amável. Qual é o seu nome de verdade?

SUCATA: Não te entendi. Todos os nomes são “de verdade”. Chamavam o meu pai de “O Crostra” e meu avô de “O devorador de uvas”. Eram seus nomes de verdade.

JORNALISTA: Como teve a sorte de ser encontrado?

SUCATA (*Apontando para ARQUÍMEDES*): Esse senhor me vomitou em cima de mim.

JORNALISTA: Como você pode viver sozinho por tanto tempo?

SUCATA: Sozinho? Eu não estava sozinho. Muita gente vive comigo.

FOTÓGRAFO: Mas hoje não se encontram pobres nem no Museu Histórico!

JORNALISTA: Alguma declaração especial?

SUCATA: A Ofélia está me escutando?

JORNALISTA: Agora só nós estamos escutando, mas talvez ela ouça na cadeia nacional. O que você quer dizer a ela?

SUCATA (*Pegando o microfone com as duas mãos e falando rapidamente*): Ofélia, não sei onde estou! Uns cavalheiros muito atenciosos e educados e uma senhora muito boa e muito carinhosa... estão me matando! Precisam fazer alguma coisa... qualquer pessoa que esteja ouvindo, qualquer pessoa...

JORNALISTA (*Falando em off, voz gravada colocada por cima*): Agradeço ao Governo e às Autoridades do Instituto Universal. Minha situação mudou magicamente. Ainda ontem eu era um analfabeto vítima de sarna, sífilis e escorbuto. Hoje a cultura, os laxantes e a proporção áurea dignificaram a minha vida e a da minha cônjuge, desgraçadamente morta na plenitude da sua doença. Obrigado, novamente, obrigado.

(*O JORNALISTA chora emocionado.*)

FOTÓGRAFO (*Em voz baixa, respeitosamente*): A emoção é mais forte que as suas palavras. (*Mudando o tom e dando uma cotovelada no JORNALISTA.*) Seca a baba e vamos embora.

JORNALISTA: No próximo sábado, de sobremesa, faremos uma nova radiografia desta úlcera social.

JUSTO (*Tirando o microfone da mão do JORNALISTA*): Até sábado, então! A Caridade sem a Imprensa é como o amor sem antibióticos.

(*Os JORNALISTAS guardam o resto dos sanduíches nos bolsos e pegam algumas garrafas. Com elas nas mãos, se dirigem ao público, um em cima do pedestal, o outro abaixo.*)

JORNALISTA: Até a próxima semana e sorria, mas com o Novo Detergente Super Extra.

OS DOIS: Bimpo! (*Fazem um joinha*)

CENA 9

(Toca o jingle gravado. Os JORNALISTAS saem. ARQUIMEDES, aproveitando que todos estão de costas, se despedindo dos JORNALISTAS, tira do bolso um pão e entrega a SUCATA. SUCATA, com enorme avidez, dá um mordidão. Nesse momento os outros se viram e surpreendem SUCATA e ARQUIMEDES.)

MARIA PIEDADE: Arquimedes! Você não percebe que está matando a galinha dos ovos de ouro?

ARQUIMEDES: São vocês que estão matando. De jejum!

JUSTO: Se permitimos que Sucata se converta em um burguês satisfeito, automaticamente deixará de ser um pobre diabo morto de fome.

MARIA PIEDADE: É muito perigoso, Arquimedes. Com cada doação, com cada pedaço de carne, matamos em Sucata o que ele tem de melhor: sua pobreza.

ARQUIMEDES: Perdão, mas eu acreditei que também deveríamos pensar nele.

JUSTO: Não fazemos nada além disso. A miséria de Sucata depende da caridade, e a sobrevivência desse Instituto de Caridade depende da miséria de Sucata. A caridade está acima de qualquer outra consideração. Maria Piedade... salvamos a Instituição?

(Os dois se jogam sobre SUCATA e tiram dele o casaco de pele, o chapéu de caçador, a bota e o barbeador elétrico, se afastam de SUCATA levando os presentes, que colocam nas caixas. Voltam com vergonha e TODOS saem, exceto SUCATA. SUCATA não resiste de forma nenhuma. Está novamente semi-nu com a calça suspensa de maneira precária. Começa a tocar a música de SUCATA. A luz diminui e uma luz fria ilumina SUCATA, que está desamparado, quase distante. Silêncio)

SUCATA: Eu não sabia se estava em uma prisão ou em um bordel. Agora sei. Sonhei uma vez que me tiravam toda a roupa, como agora e me pregavam em um velho portão enferrujado. Eu tinha escapado entre os ferros, mas conseguiram me encurralar de braços abertos contra o portão fechado. Acordei gritando. Ainda ouço o martelo. O “Anjo” latiu a noite toda. *(SUCATA olha para as mãos e fala com o cachorro aos seus pés)*. Não é sangue, “Anjo”, não é sangue. É a ferrugem nas minhas mãos. *(Para o público)* Alguém tem um alfinete de segurança? *(Silêncio.)* O “Anjo” buscou um abrigo. Um lugar na sombra para esperar, como você, para receber um golpe ou uma mordida. *(Silêncio. Procura como um cego o cão a seus pés.)* “Anjo”, você tá aí? Ontem me perdi entre as bicicletas quebradas e encontrei em um buraco um homem sem cara e uma mulher com peito de ferro. Sabe,

“Anjo”, era a Ofélia. *(Para o público. Silêncio)* A luz te incomoda, “Anjo”? Já sei, aqui não tem sombra, se não é uma escola, deve ser um teatro onde repartem os prêmios e os castigos: diplomas e caretas. *(Silêncio)*. A única coisa que eu realmente queria ter era um alfinete de segurança. Um alfinete de segurança simples e seguro. Eu preciso, “Anjo”, eu preciso. No lixo se encontra de tudo, mas não encontrei um alfinete de segurança. Alguém alguma vez viu a carne, a carne humana? Esquece, Sucata, esquece disso também. *(Para o público)* Não queria incomodar... mas ninguém tem mesmo um alfinete de segurança?

(Silêncio. As luzes se apagam suavemente. A música de SUCATA diminui. Um grande silêncio. A luz se acende. SUCATA está como um volume caído aos pés do pedestal, coberto com o pano. Entram JUSTO e MARIA PIEDADE. Vêm da rua. Vestem casacos, que tiram ao entrar. JUSTO se serve de um gole de bebida. Entra ARQUIMEDES.)

CENA 10

MARIA PIEDADE *(Entreabrindo as cortinas)*: Vocês perceberam que o Sucata está mais calado a cada semana?

JUSTO: Não temos que esperar gratidão. Já se sabe que pagam um sorriso com um pontapé.

ARQUIMEDES: Preciso falar seriamente com vocês.

MARIA PIEDADE: Com certeza é uma indecência.

JUSTO: Fale, vou fazer um minuto de silêncio.

ARQUIMEDES: Quero adotar o Sucata.

MARIA PIEDADE: Você o quê?

ARQUIMEDES: Adotar o Sucata. Cheguei à conclusão que o que ele precisa é de um pai.

JUSTO: Fantástico! Absolutamente sensacional! Você tem uma tremenda cara de pai solteiro!

MARIA PIEDADE: Como assim sensacional?

JUSTO: Na próxima Sessão do Congresso da Miséria, frente a sessenta mil pessoas comovidas, efetuaremos a adoção legal. Será um golpe que vai impressionar a todos os sociólogos e pediatras.

MARIA PIEDADE: Vocês tem certeza de que esse remelento precisa ser adotado? A

propósito do que estávamos falando, que horas são?

JUSTO: Se me permite uma metáfora: oito e vinte e cinco.

MARIA PIEDADE: Então já está na hora de te pedir algo que eu estava adiando.

JUSTO: O que você quiser, Maria Piedade, o que quiser.

MARIA PIEDADE: Há uma semana envenenaram o “Pierrot”.

JUSTO (*Esperançoso*): Seu marido?

MARIA PIEDADE: Não, infelizmente. É o cachorro que cuida do sítio. Pensei que poderiam me emprestar o Sucata. É um trabalho simples, ele terá carinho, comida e teto. Só terá que latir uma vez a cada meia hora. Como é natural, poderá sair a cada quinze dias para poder cruzar com alguma outra cachorra.

JUSTO: Suas ofertas são muito convenientes, mas a verdade é que eu preciso do Sucata.

MARIA PIEDADE: Precisa dele?

JUSTO: Sim, preciso do Sucata. O melhor do homem está em seu trabalho, O ofício dignifica, e Sucata tem um. Vou fundar uma indústria de olhos artificiais. Sucata vai trabalhar de graça, é claro...

MARÍA PIEDADE: A redenção do proletariado por meio do trabalho. Naturalmente, querido Justo, que eu vou me opor...

ARQUIMEDES: E eu também!

JUSTO: Os rugidos de animais selvagens não me assustam! Eu terei as dez toneladas de olhos que preciso!

MARIA PIEDADE: Um cachorro é um cachorro, e eu não vou permitir que ninguém o envenene de novo!

ARQUIMEDES: É inútil. Ele já assinou os papéis.

JUSTO: Impossível. Eu fiz um contrato com ele.

MARIA PIEDADE: Já coloquei a coleira.

ARQUIMEDES: Fiz uma tatuagem no seu bíceps...

JUSTO (Gritando): É meeeeu!

MARIA PIEDADE: Meu!

ARQUIMEDES: Meu! *(Todos falam aos gritos ao mesmo tempo, depois se interrompem. Um silêncio curto. ARQUIMEDES, com voz normal.)* Por que não perguntam pra ele?

MARIA PIEDADE: Pra quem?

ARQUIMEDES: Pro Sucata.

JUSTO: Não, não se trata do que ele quer.

MARIA PIEDADE: Pois bem. Ele pode simplesmente apontar com o dedo e vamos saber.

JUSTO: Vá buscá-lo, se você quiser. Eu não aceito interferências.

MARIA PIEDADE: Eu vou.

(Sai.)

JUSTO: E quanto a você, o que você quer chocar é um ovo de avestruz que já está estragado.

ARQUIMEDES: Suas insinuações grosseiras e pouco delicadas me/

(Ouve-se nesse momento um grito de horror de MARIA PIEDADE. Todos se levantam apreensivos. Acende-se a luz e o corpo de SUCATA, enforcado, é projetado ao fundo. Entra MARIA PIEDADE muito pálida e vacilante.)

JUSTO: Ele te atacou? Fugiu?

ARQUIMEDES: O que aconteceu?

MARIA PIEDADE: Pendurado em uma viga... Ainda tem uma lágrima cheia na pálpebra... enforcado.

(Silêncio.)

JUSTO (Em voz baixa): Uma lágrima?

ARQUIMEDES (*Em voz baixa*): Então, não era feliz?

(*Um silêncio longo.*)

JUSTO: Como não pensou no Instituto Universal, ao qual ele devia tanto?

MARIA PIEDADE: Era egoísta.

JUSTO: Todos nós temos problemas, mas damos um jeito...

ARQUIMEDES: Era fraco.

MARIA PIEDADE: As entrevistas dessas últimas semanas subiram à cabeça. A fama é perigosa para o ego.

JUSTO: Acima de tudo, como não pensou em mim?

MARÍA PIEDADE: E em mim?

JUSTO: Na fábrica

MARIA PIEDADE: No chalé.

ARQUIMEDES: Talvez tenha pensado em tudo isso, até o último momento.

MARIA PIEDADE: Nunca importamos pra ele.

JUSTO: Cria corvos e te arrancarão os olhos de vidro.

MARIA PIEDADE: O que nós vamos fazer?

ARQUIMEDES: Eu vou descer ele dali

(*Sai. A luz que se projetava sobre o corpo de SUCATA se apaga.*)

JUSTO: O que nós vamos fazer com o Congresso da Miséria? Não temos o ator principal.

MARIA PIEDADE: A imprensa internacional chega amanhã!!

JUSTO (*Desmoronando*): Meu Deus, é terrível! Estou acabado!

MARIA PIEDADE: Você é o mais parecido com um besouro que eu já vi!

JUSTO: Além de tudo, me deprecia, Maria Piedade? Vamos todos para o mesmo buraco!

MARIA PIEDADE: Como membro diretivo de doze instituições, eu sei muito bem como sair da fossa. Onde está a declaração de princípios do Instituto Universal? Quero ver uma coisinha.

(JUSTO, mesmo caído, pega uma pasta na mesa e entrega para MARIA PIEDADE.)

JUSTO: Foi redigida pelo nosso fundador, mas ele não podia imaginar que o último pobre fosse um irresponsável...

MARIA PIEDADE (*Terminando de ler a declaração*): Bem como eu pensava! Escutem isso: “uma atividade samaritana secundária, mas não menos importante do Instituto é dar sepultura piedosa às pessoas sem recursos”. Sucata está morto, mas apesar disso não perdemos o Sucata. Temos seu corpo. O corpo de um pobre que precisa de uma sepultura imediata, econômica e simples. Cumpriremos com a mais alta finalidade do Instituto e salvaremos as tardes de voluntariado dos sábados.

JUSTO: Você quer dizer enterrar e desenterrar o Sucata? Hmm... É convincente: imagine, o enterro de um pobre semanalmente rodeado de uma dignidade clássica. Já que está morto, eu sou da opinião de não perguntar nada a ele. Ter no porão o corpo de um verdadeiro pobre é um verdadeiro luxo para uma organização como a nossa.

MARIA PIEDADE: Bem, eu duvido que vá feder mais do que quando estava vivo. Soltava uma forte emanção de zoológico.

JUSTO: A verdade é que você, Maria Piedade, teve uma boa ideia que certamente será imitada por todas as instituições de Auxílio Social. Então vamos à Taxidermia! Arquimedes! (*Aparece ARQUIMEDES lentamente. Fica imóvel parado na sombra. Não sairá dali. Tem uma corda nas mãos*) Arquimedes, traga um caixão daqueles que entregam para os países do Terceiro Mundo! O Instituto Universal se despede de Sucata pela primeira vez. Ah, e lembre-se, de agora em diante, aos sábados: enterro!

(Ruído de rádio. Começa uma música, vibe programa de rádio das décadas de 70 e 80. Ouve-se uma locução:)

LOCUTOR 2 (locução): Buscando um lugar para se deitar tranquilo? Ansiosamente aguardando pelo tão sonhado descanso? Venha conhecer nossas acomodações, em madeira ou mármore, com revestimento de veludo! Funeral rápido! Funeral antecipado! Funeral em até 10 vezes sem juros! Conheça os planos de funeral da Funerária Morte Súbita, a única que garante agilidade ao seu descanso! Corra, ainda vai chegar seu dia!

(A música volta.)

JORNALISTA (locução): Em um oferecimento da Funerária Morte Súbita, estamos aqui na rádio Tevê para anunciar a mais nova empreitada do Instituto Universal de Assistência Total!! Antes de mais nada : O pobre Sumatra, anteriormente resgatado pelas caridosas mãos de Don Justo e Maria Piedade, como mostramos em matéria especial há algumas semanas, acaba de falecer. A morte do pobre Suricata seria triste, se o Instituto não tivesse uma carta na manga! O enterro do pobre Sonata ocorre amanhã, e para alegria geral da nação, será o primeiro de muitos!!! É o que nos conta o sócio-fundador do Instituto, Don Justo, em entrevista exclusiva concedida ao nosso apresentador Zéca Gado:

JUSTO (locução): É com muita honra que anuncio A PRIMEIRA CERIMÔNIA FÚNEBRE realizada pelo Instituto Universal. A vida, se me permite uma metáfora literária, é como um sopro. E Sucata foi soprado de nossas vidas. Tódes sabemos que manter-se vivo não é mamão com açúcar ou nem mesmo um mar de rosas, mas, às vezes, um olho chora e o outro ri. Se me permite uma metáfora teatral, como dizia William Shakespeare: temos que saber olhar para a metade do copo que está cheia

CENA 11 - FINAL

(Apagão. Escuta-se uma marcha fúnebre distorcida. A disposição do cenário não muda. Há um caixão feito com tábuas de embalagem no meio do palco. O JORNALISTA e o FOTÓGRAFO estão juntos de um lado do palco. Em frente ao caixão, MARIA PIEDADE com sua capa fúnebre. JUSTO está terminando um discurso fúnebre ininteligível. A música fúnebre acompanha todo o discurso.)

JUSTO: Aconteceu de repente... porque este último exemplar... quero dizer, este nosso irmão fechou com chave de ouro uma civilização cega. Não canso de repetir: fechou com chave, fechou com chave.... sim, com chave. Porque ainda não me canso de repetir: fechou...

(É interrompido por MARIA PIEDADE. Em todo o diálogo que segue, os personagens falam em voz baixa e sussurrada. Ainda assim, perfeitamente audível. Parodiando o falso respeito que rodeia as conversas ao redor de um morto.)

MARIA PIEDADE (Interrompendo): Justo, por favor, isso é muito doloroso!

FOTÓGRAFO: É a vida, senhora, um paradoxo. Na China, as mulheres dão à luz a moleques a cada cinco minutos e morrem nos anos bissextos. Aqui, em comparação, morre um pobre a cada semana. É incrível. Não podemos nem ao menos ver o seu rosto.

(*Se aproxima do caixão.*)

JUSTO: Não me canso de repetir: foi a chave, foi.

ARQUIMEDES: (*Interrompendo, se dirigindo aos jornalistas*): Querem um whisky?

JORNALISTA: Qualquer coisinha importada que você tenha por aí.

(*ARQUIMEDES busca as bebidas.*)

FOTÓGRAFO (*para MARIA PIEDADE*): Uma foto, por favor, perto do caixão.

MARIA PIEDADE: Com que expressão?

FOTÓGRAFO: Choro contido. (*MARIA PIEDADE coloca a expressão adequada. O FOTÓGRAFO tira a foto.*) Assim. Compõe muito bem com o claro sentido horizontal que tem o pobre homem.

(*ARQUIMEDES serve um copo para o FOTÓGRAFO e outro para o JORNALISTA.*)

JORNALISTA (*para JUSTO*): O que você disse sobre uma chave, que eu não entendi bem?

JUSTO: Cansei de repetir.

JORNALISTA: Acontece muito. Aconteceu com um tio meu. Forte como um touro. Transbordava saúde. E simplesmente, em uma manhã qualquer, paf!, sem dizer um “ai”, o encontramos na cama... mais VIVO do que nunca e lendo o jornal.

JUSTO: É terrível quando algo assim acontece, especialmente para a mãe.

MARIA PIEDADE (*Mostrando o caixão*): Tinha só quatro dias que nos encontramos no cabeleireiro. Ficamos horas debaixo do secador. Ele disse “vim me pentear para o enterro”. Quem imaginaria que seria o seu próprio enterro?

JUSTO: Sempre foi assim. (*Pega uma fotografia.*) Essa foto de bundinha de fora foi tirada por uma tia quando era pequeno. Não mudou nada, não é mesmo?

JORNALISTA: Um dia nos deitamos cantando e na manhã seguinte, um aviso de vencimento.

FOTÓGRAFO: Temos que ir embora.

JORNALISTA: Por favor, se precisar de qualquer coisa, ligue com toda a confiança para um número errado.

JUSTO: Obrigado, muito obrigado, meus bons e fiéis amigos.

(Os JORNALISTAS saem, guiados por ARQUIMEDES. JUSTO tira o paletó e se acomoda no sofá. MARIA PIEDADE senta-se. Agora falam com voz normal.)

(Entra ARQUIMEDES, apressadamente)

ARQUIMEDES (empolgado): Don Justo, don Justo! Tem muitos outros!

JUSTO (Sem olhar para ele): Não grite. Tenha mais respeito, há damas e defuntos no recinto.

ARQUIMEDES (Baixando a voz): São muitos, don Justo. Pobres!!

(Começa um murmúrio que vem da rua e que aumenta progressivamente. Som de mosca, ainda distante.)

ARQUIMEDES: Os encontrei na rua. Precisam de ajuda. Me pediram comida e roupas.

JUSTO: Delirium Tremens.

ARQUIMEDES: Não são visões. Me pegaram aqui na entrada! *(O som das moscas que vem da rua aumenta progressivamente.)*

MARIA PIEDADE: Não acho que ele esteja inventando. O pobre, em seu período de fertilidade e proliferação, é particularmente perigoso.

JUSTO: Deve ser o “Indigentes homúnculo”, mamífero quase extinto, mas que em nosso país encontra o clima ideal para suas cópulas.

ARQUIMEDES: Saia na rua, don Justo. Vá ver, Maria Piedade! São muitos! Tão pobres quanto o Sucata!

MARIA PIEDADE (Retocando a maquiagem, em seu pequeno espelho): Você pode me dizer, Arquimedes, para que precisamos deles?

ARQUIMEDES: Bom... não sei... o Congresso... a caridade... essas coisas...

MARIA PIEDADE: Você não tem sentimentos, Arquimedes! A forma que você coleciona

famintos é sádica!

JUSTO: Deixe que vão embora e que não incomodem...

ARQUIMEDES: Mas...? E o Instituto?... E a caridade?

JUSTO: Não há motivo para preocupação! Temos o Sucata embalsamado. Um pobre incorruptível para qualquer ocasião! A caridade já está assegurada!

(JUSTO abre uma garrafa de champagne. O champagne pinga sobre o caixão de SUCATA. Serve as taças de cada um em meio a piadas e risadas. ARQUIMEDES senta-se quieto. Enquanto isso, aumenta o burburinho das moscas do lado de fora, até que as risadas e vozes de JUSTO e MARIA PIEDADE se tornam inaudíveis. As cortinas se fecham.)

,