

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

GABRIELA BROINIZI PEREIRA BRANCO Nº USP 9329969

Savana Glacial e o teatro de Jô Bilac

Versão corrigida

São Paulo

2024

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

GABRIELA BROINIZI PEREIRA BRANCO Nº USP 9329969

Savana Glacial e o teatro de Jô Bilac

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Profª Dr. Priscila Loyde Gomes Figueiredo

Versão corrigida

São Paulo

2024



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Gabriela Broinizi Pereira Branco

Data da defesa: 08/02/2024

Nome do Prof. (a) orientador (a): Priscila Loyde Gomes Figueiredo

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 23/03/2024

(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B816s Branco, Gabriela Broinizi Pereira
Savana Glacial e o teatro de Jô Bilac / Gabriela
Broinizi Pereira Branco; orientador Priscila Loyde Gomes
Figueiredo - São Paulo, 2023.
137 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento
de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração:
Literatura Brasileira.

1. Literatura Brasileira. 2. Teatro Brasileiro. 3.
Dramaturgia Contemporânea. 4. Meateatro. 5. Jô Bilac.
I. Figueiredo, Priscila Loyde Gomes, orient. II.
Título.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, minha irmã, meu pai e meus avós por todo amor e suporte;

Aos meus amigos, que entenderam minha ausência e me apoiaram nessa caminhada;

À minha orientadora Priscila Figueiredo por todas as conversas e orientação;

À Maria Silvia Betti e João Roberto de Faria por também somarem a esta pesquisa com seus ricos apontamentos;

Ao Jô Bilac por ter tornado este trabalho possível e por ter se disposto a conversar comigo todas as vezes que precisei;

Ao Renato Livera por todo o material enviado e pela conversa maravilhosa que também viabilizou este trabalho;

Ao CNPq pela bolsa que fez esta pesquisa se tornar realidade.

*“Afinal de contas, a literatura não é outra coisa senão
um sonho dirigido”*

Jorge Luis Borges, *O Informe de Broadie*, 1970.

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma introdução à dramaturgia de Jô Bilac, autor que surgiu na cena teatral em 2006 – conquistando crítica e público desde seu primeiro trabalho – e uma análise interpretativa da peça *Savana Glacial*, escrita em 2010 em trabalho colaborativo com a Cia. Físico de Teatro. Construída na base das (des)memórias de uma personagem, o espetáculo abre precedentes para se discutir a metateatralidade e a violência contra a mulher, uma vez que ao dissolver o espaço entre quem escreve e o que está escrito, a peça nos impede de separar ficção e realidade e insinua a existência de uma relação abusiva. Ao mesmo tempo, Jô Bilac revela recursos cênicos fundamentais para se pensar a dramaturgia contemporânea, afetada pelas mudanças vertiginosas da sociedade atual que, por sua vez, impulsionam produções teatrais com sentidos estéticos diversos. Desse modo, a análise de *Savana Glacial* pretende mostrar-se como um recorte da dramaturgia brasileira contemporânea e suas tendências.

Palavras-Chave: Literatura Brasileira; Teatro Brasileiro; Dramaturgia Contemporânea; Metateatro; Jô Bilac.

ABSTRACT

This dissertation presents an introduction to Jô Bilac's dramaturgy, an author who emerged on the theater scene in 2006 and won over critics and audiences since his first work. This dissertation also presents an interpretative analysis of the play *Savana Glacial*, written in 2010 in collaborative work with Cia. Físico de Teatro. Built on the basis of a character's (mis)memories, the play sets precedents to discuss the metatheatrical and the violence against women, since by dissolving the space between who writes and what is written, the play prevents us from separating fiction and reality and insinuates the existence of an abusive and troubled relationship. At the same time, Jô Bilac reveals fundamental scenic resources to think about contemporary dramaturgy, affected by the dizzying changes in today's society, which, in turn, stimulate theatrical productions with different aesthetic meanings. In this way, *Savana Glacial's* analysis intends to show itself as a piece of contemporary Brazilian dramaturgy and its trends.

Keywords: Brazilian Literature; Brazilian Theater; Contemporary Dramaturgy; Metatheatrical; Jô Bilac.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. A MODERNIZAÇÃO DO TEATRO NO BRASIL:	
2.1 O processo de modernização do teatro brasileiro nos séculos XX e XXI.....	13
2.2 O metateatro como índice de modernização.....	32
3. O TEATRO DE JÔ BILAC:	
3.1 Jô Bilac e a experiência da palavra viva.....	37
3.2 Jô Bilac e a dramaturgia do corpo a corpo.....	44
4. SAVANA GLACIAL:	
4.1 O trabalho colaborativo em <i>Savana Glacial</i>	48
4.2 <i>Savana Glacial</i> : O texto, a encenação e o público:	
4.2.1 <i>Savana Glacial</i> e o filme <i>Reconstruction</i> (2003)	51
4.2.2 Ilusão ou realidade?.....	57
4.2.3 Ecos e personagens.....	65
4.2.4 A memória e o esquecimento.....	70
4.2.5 Manipulação e violência.....	75
4.2.6 <i>Savana Glacial</i> , o teatro do absurdo e o teatro pós-dramático.....	79
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	94
7. ANEXOS:	
7.1 Jô Bilac <i>in</i> cena: Entrevista com o dramaturgo.....	97
7.2 Renato Livera <i>in</i> cena: Entrevista com o ator.....	104
7.3 <i>Savana Glacial</i>	108

1. INTRODUÇÃO

Quando li *Savana Glacial* pela primeira vez em 2020, percebi estar diante de uma peça surpreendentemente contemporânea. Embora não fosse meu primeiro contato com o trabalho de Jô Bilac, nesse momento passei a me interessar profundamente por suas criações.

O uso da metalinguagem como tecido da obra despertou-me a vontade imediata de estudar a peça para tentar desvendar as diversas camadas cênicas ali arranjadas, trabalho que propus realizar com esta dissertação, que em seu percurso se descobriu diante de um propósito ainda maior: apresentar ao mundo acadêmico um dramaturgo pouco conhecido fora dos tabladados.

Jô Bilac despontou na cena teatral em 2006 ao lado de outros dramaturgos de destaque e, desde seu primeiro trabalho, *Cachorro!*, conquistou crítica e público com sua escrita provocadora, reflexiva e bem-humorada.

Savana glacial, no entanto, foi um ponto de virada em sua carreira, pois garantiu-lhe um Prêmio Shell de melhor dramaturgia, o que o projetou na cena como um dos jovens autores mais promissores do teatro brasileiro do século XXI.

A peça, desenvolvida em processo colaborativo com a *Cia. Físico de Teatro*, é formada por 4 personagens e conta a história de um casal que se muda para um novo apartamento depois de um acidente de carro. Escrita, como disse o próprio autor, na base das funções sinápticas do cérebro de uma das personagens, a obra mergulha no metateatro por meio de uma espécie de interrelação entre quem escreve e o que está escrito, impedindo-nos de separar realidade e ficção, e ao mesmo tempo, nos fornecendo diversos elementos fundamentais para discutir a dramaturgia contemporânea.

Nas primícias do teatro contemporâneo, o texto dramaturgic deixou de ser elemento indispensável para a composição cênica e deu lugar a uma trajetória plural, em que qualquer obra, dramaturgic ou não, tinha potencial para se tornar material de trabalho na mão de um bom encenador.

Apenas no final do século XX, com a ascensão do trabalho colaborativo e com a busca por um teatro capaz de harmonizar todas as funções, o dramaturgo voltou a recuperar seu significativo espaço. Nesse período, contudo, ele também precisou lidar com a ampliação de referências e possibilidades cênicas, que passaram a refletir um tempo de mudanças vertiginosas ocorridas a intervalos cada vez menores, mudanças na tecnologia, na política, no

mundo do trabalho, na organização social, nos valores morais e na própria subjetividade, reforçando a impossibilidade de existir uma única vertente estética para as produções teatrais.

Como afirma Jean Pierre Ryngaert:

Não existe solução única nas escritas contemporâneas. As narrativas se estabelecem em diferentes níveis de informação e com subterfúgios muito contrastantes sem que se possam classificar automaticamente essas diferentes escritas em função de uma estética. (RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 12)

Com isso, propus-me a analisar, interpretar e compreender *Savana Glacial* investigando as unidades e multiplicidades de formas e temas. Do mesmo modo, procurei avaliar a importância de Jô Bilac para a cena brasileira, contribuindo para o conhecimento de sua obra e, conseqüentemente, do teatro brasileiro contemporâneo, pois não são tão frequentes trabalhos na área de literatura brasileira sobre teatro, teatro contemporâneo e mais especificamente ainda sobre autores jovens do teatro contemporâneo.

No caso de *Savana Glacial*, por exemplo, a fortuna crítica é praticamente inexistente. Há poucas críticas de jornais disponíveis e nenhum artigo acadêmico sobre a peça, o que se deve em grande medida ao fato de tratar-se de uma peça recente de um escritor jovem. Porém, ao mesmo tempo que a falta de fortuna crítica representou a maior dificuldade desta dissertação, realizar uma pesquisa como esta foi importante porque mostrou ser possível promover e resgatar o interesse por textos teatrais e colaborar na ampliação de pesquisas desenvolvidas na área.

Assim, a presente dissertação se divide em 3 partes:

A primeira, intitulada *A modernização do teatro no Brasil*, é formada por dois subcapítulos. O primeiro buscou recuperar alguns caminhos trilhados pelo teatro brasileiro no século XX e início do XXI para que fosse possível situar Jô Bilac e sua produção teatral na história nacional; e o segundo buscou repassar a história do metateatro ocidental desde o período Barroco por ser este um recurso que retorna com frequência às produções teatrais e compõe a base de *Savana Glacial*.

A segunda parte, também dividida em dois subcapítulos, é resultado da pesquisa sobre a vida e a obra de Bilac construída a partir de materiais jornalísticos, bibliográficos e entrevistas que o autor concedeu a diversos meios.

A intenção desse capítulo foi construir pontes entre sua vida e suas palavras, mergulhando em sua infância, adolescência e surgimento no meio teatral para compreender possíveis ligações entre suas experiências e reflexões pessoais e suas escolhas formais, tanto de temas e estilos

como dos próprios processos de escrita; além disso, busquei elaborar um panorama com todas as obras do autor para analisar algumas dinâmicas utilizadas na criação das peças.

A última parte, por sua vez, engloba o núcleo desta dissertação. Nela, busquei adentrar o universo da *Savana Glacial* para analisar o processo de escrita, a relação entre o texto, a encenação e o público e mais detalhadamente ainda, os limites entre realidade e ficção, as livres associações por meio das quais os personagens foram projetados e a questão da memória, esquecimento e manipulação – profundamente enraizados na estrutura da peça.

Propus-me ainda a investigar as aproximações da peça com o filme *Reconstruction*, dirigido por Christoffer Boe, com o teatro do absurdo e a linguagem pós-dramática, assim como com procedimentos cênicos fundamentais para a construção de uma análise pormenorizada.

Espero que esta dissertação ajude na compreensão sobre um autor que penso ser fundamental para o teatro brasileiro do século XXI.

2. A MODERNIZAÇÃO DO TEATRO NO BRASIL

2.1. O processo de modernização do teatro brasileiro nos séculos XX e XXI

Constituir minuciosamente a história do teatro e sua modernização não é uma tarefa simples, de modo que neste capítulo a proposta é atravessar, com os saltos e aproximações relevantes para a pesquisa, a história do teatro brasileiro no século XX, para entendermos o processo de modernização do teatro no Brasil e os desdobramentos que essa evolução permitiu à dramaturgia produzida nas duas primeiras décadas do século XXI.

Como afirma Décio de Almeida Prado em *O teatro brasileiro moderno*, a dramaturgia moderna parte na década de 40 de um zero quase absoluto¹, afinal, diferentemente do romance, da poesia e de outras artes, o teatro não intensificou sua modernização com a *Semana de Arte Moderna*, nem a efetivou na década seguinte. Até então, o que víamos eram espetáculos teatrais de caráter muito diferente do de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, com encenação de Zbigniew Marian Ziembinski.

Na década de 20, o teatro brasileiro se restringia principalmente à comédia de costumes, que “se por um lado revelou alguns ótimos atores, após esse período de criatividade esgotou as possibilidades de personagens, temas e processos”². Isso foi positivo à medida que o teatro parecia se abrir para novos cenários, porém eles não se concretizaram nos anos 30 tanto pela reverberação que a crise de 29 teve no mundo inteiro, como pelo golpe de Estado que ocorreu no Brasil em 1930, impedindo uma possível abertura.

Desse modo, a dramaturgia brasileira se manteve produzindo gêneros menos comprometedores e subversivos e, se questões de ordem moral ou social até apareciam na década de 30, o modo como elas se apresentavam não eram suficientes para anunciar uma modernização, como Décio pontua, porque não consideravam o teatro em si mesmo nem em relação ao público.

O balanço final da década de trinta não lhe é favorável. O teatro comercial em seu nível mais ambicioso não realizara nenhum dos seus intentos estéticos ou de suas obrigações históricas: não resistira ao impacto do cinema, perdendo continuamente terreno enquanto diversão popular; nada dissera de fundamental sobre a vida brasileira, não conseguindo passar adiante, como almejava certo momento, as mensagens revolucionárias de Marx e Freud; e, sobretudo, não soubera incorporar as novas tendências literárias (Nem a ópera de Mário nem as peças de Oswald foram encenadas em vida de seus autores), como já vinha acontecendo de um modo ou de outro, com a poesia e com o romance. Entre o gueto modernista e o repertório corrente

¹ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 138.

² PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 14.

em palcos nacionais não surgira qualquer compromisso aceitável para ambas as partes. (PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 36-37)

Ainda assim, algumas tentativas de renovação foram empreendidas durante a década de 30, encabeçadas por autores que, por se sentirem limitados nas fronteiras da comédia de costumes, escreveram peças que apenas posteriormente se revelariam como os primeiros movimentos de um teatro não satisfeito. São algumas delas: *Deus lhe pague...*, de Joracy Camargo, *Sexo*, de Renato Vianna e *Amor...*, de Oduvaldo Viana, esta última trazendo, inclusive, propostas de espaço e tempo inusitados.

Se nenhuma delas encontrou equivalente cênico para ser levada aos palcos de forma efetiva, como inclusive é o caso de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, é porque o modernismo brasileiro não havia alcançado o teatro da mesma maneira como alcançou outras artes e “se tal não sucedeu, culpa não cabe, é bom frisar, aos modernistas, que tentaram em vão, durante anos, forçar as portas da cidadela conservadora em que se convertera o palco brasileiro³”.

Nessa época o Brasil ainda tinha um teatro urbano e conservador, o que tornava difícil romper, através dos palcos profissionais, com práticas teatrais que funcionavam bem e ainda garantiam a sobrevivência da classe artística. Assim, o teatro “alternativo” e amador desponta como sendo o melhor caminho para se articular uma renovação cultural⁴, já que nas margens dos tabladados principais, sem artistas dependendo da bilheteria, surgiu um espaço destinado à:

(...) formação de um público jovem que, correspondendo melhor às aspirações ainda mal definidas do futuro, acaba por prevalecer; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo, proposto já agora em bases diversas, não só artísticas, mas às vezes até mesmo econômicas e sociais. (PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.38)

Daí a ideia de que, na década de 40, o teatro brasileiro moderno desponta de um zero quase absoluto. Afinal, em 1943, graças ao que o crítico irá chamar de “golpe de sorte” proveniente do encontro entre *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (até então considerado irrepresentável com sua proposta de três planos cênicos distintos), a presença do encenador polonês Ziembinski (visto como o único capaz de montá-lo) e do grupo de teatro amador *Os comediantes* (que tentava empreender uma mudança na *mise en scene*), foi que resultou um

³ Idem, p 27.

⁴ Idem, p. 38.

espetáculo em linhas jamais vistas em solo nacional, o qual deslocou “o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava, e sim sobre a maneira de fazê-lo⁵”.

Foi também com Ziembinski e essa montagem, que aconteceu no Rio de Janeiro, e aliás se tornou histórica, que a noção de encenação ficou conhecida e ampliou as possibilidades de construção cênica para além do naturalismo.

O choque estético, pelo qual se costuma medir o grau de modernidade de uma obra, foi imenso, elevando o teatro à dignidade dos outros gêneros literários (...) repentinamente, o Brasil descobriu essa arte julgada até então de segunda categoria, percebendo que ela podia ser tão rica e quase tão hermética quanto certa poesia ou certa pintura moderna. Evocou-se a propósito a grandeza da tragédia grega, discorreu-se sabiamente sobre os méritos do expressionismo alemão, que na véspera ainda ignorávamos, proclamou-se, com unanimidade raras vezes observada, a genialidade da obra de Nelson Rodrigues.

(PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 40-41)

Nesse momento, uma cisão profunda acontece na cena teatral e dramatúrgica brasileira, apontando finalmente para a construção de um teatro moderno e renovadamente profissional, o que se consolida com o deslocamento do foco teatral para São Paulo, em 1948, quando o Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, se forma.

A importância do TBC é reconhecida, sendo ainda hoje uma grande referência para determinadas tendências contemporâneas do teatro; porém, o seu modo de fazer e pensar artisticamente a cena ainda permanecia, na década de 40, muito dependente do estrangeiro. Já não havia mais atores que se propusessem a fazer teatro nacional mantendo o sotaque português (como fora no começo do século), mas tanto as peças quanto os encenadores do TBC (e outras companhias que surgiram nesse período) eram estrangeiros.

O que se, por um lado, representava um momento importante para o teatro brasileiro, que “atualizava-se e internacionalizava-se, travando conhecimento com autores tão diversos quanto Sófocles e William Saroyan, Oscar Wilde e Schudler, Gorki e Noel Coward, Arthur Miller e Pirandello (...)”⁶, a partir dessa intensa imigração de encenadores e peças estrangeiras, por outro, escancarava como a cultura europeia seguia imperando em nosso teatro, desde a forma até as ideias que se difundiam, dificultando a formação de um palco inteiramente nacional.

Vale fazer o adendo de que em *O Teatro brasileiro moderno*, no entanto, Prado não menciona o surgimento do *Teatro Experimental do Negro* na década de 40, primeiro grande

⁵ Idem, p. 40.

⁶ Idem, p. 44.

movimento teatral que se propôs a resgatar a cultura negra, até então negada pela sociedade dominante.

Sem repertório nacional que discutisse a questão do negro de forma séria, o TEN precisou buscar um texto americano para estrear nos palcos e foi com a autorização de Eugene O’Neill para montarem *The Emperor Jones* sem pagarem pelos direitos autorais que o grupo conseguiu iniciar uma trajetória de duas décadas nas quais pela primeira vez artistas negros haviam conquistado espaço para denunciar as estruturas de opressão e exploração racial, além de buscar maneiras de construir um país mais justo e democrático com ações simultâneas dentro e fora dos palcos⁷.

A breve, mas potente existência desse grupo é hoje referência fundamental para uma geração que vem se destacando na cena teatral contemporânea por privilegiarem temáticas da cultura afro-brasileira e processos nos quais artistas negros ganham visibilidade, de modo que não poderia se passar pelo panorama do teatro do século XX sem mencionar o trabalho do TEN.

De volta à internacionalização do teatro, é importante ressaltar que a tentativa de modernização do gênero se mostrava mais complexa do que a prosa e a poesia dos anos 20, porque mesmo se alimentando das vanguardas europeias elas encontraram maneiras de equilibrar a assimilação da arte vinda de fora com os materiais originados de culturas locais primitivas. Ou seja, foram gêneros capazes de, como dissera Oswald de Andrade a partir de suas ideias antropofágicas, absorver o inimigo e transformá-lo em totem⁸; enquanto nas artes cênicas, o processo de construção de uma identidade nacional moderna se mostrava percorrendo caminhos mais lentos, desiguais e acidentados⁹, como revela a própria exclusão do *Teatro Experimental do Negro* dos circuitos oficiais.

No final da década de 40 e ao longo da década de 50, o teatro tinha como objetivo harmonizar tudo que compunha o espetáculo, mas “acima de tudo e de todos, conforme a lição de Stanislavski e Jacques Copeau, brilhava, intangível, o texto literário¹⁰”. Daí também, como exprime Prado, os ensaios começarem numa espécie de mesa redonda “onde se procediam com rigor quase acadêmico às análises preliminares – psicológicas, sociais, filosóficas, estilísticas – que seriam, já no palco, transmudadas em signos cênicos e interpretativos¹¹”.

⁷ NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, p. 221.

⁸ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. 1928.

⁹ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso: Crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Livraria Martins Editora. 1964.

¹⁰ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 47.

¹¹ Idem, p. 47.

Essa abordagem foi prática central das companhias por muitas décadas, perdendo sua força a partir dos anos 80 e mais ainda nos anos 90, com a irrupção de novas tendências dramáticas como o *processo colaborativo*, que defende construções teatrais mais horizontais.

Vale destacar que na década de 80, quando, segundo Sábato Magaldi¹², começa a trajetória pós-moderna do teatro nacional marcada pela estreia de *Macunaíma*, com direção e encenação de Antunes Filho, o texto ainda exercia papel importante. É o texto dramático, criado especificamente para o teatro, que deixa de ser elemento indispensável para a composição cênica, afinal qualquer texto tinha o potencial de se tornar material de trabalho na mão de um bom encenador.

De volta aos anos 50, observamos que, à sua maneira, também se tratou de um período de alargamento e exploração de possibilidades cênicas, ainda que o texto dramático fosse o ponto central. Isto porque, segundo Prado, como em gerações anteriores a arte se manteve restrita a um único gênero – o da velha comédia proveniente do século XIX – este era o momento, após *Vestido de Noiva* abrir os caminhos, de explorar todas as potencialidades que o teatro estava oferecendo.

Autorizados pelo ecletismo do repertório, lançaram-se os nossos intérpretes em múltiplas direções, procurando reproduzir em cena um pouco de tudo: a sofisticação inglesa – ou aquilo que nos atores não ingleses parece sempre sofisticação, a malícia do *boulevard* parisiense; o balbuciente realismo nacional; as modulações de voz, próximas ao canto, do teatro grego; a intensidade emocional e física das peças americanas. Os resultados variavam do péssimo ao excelente, mas deixando sempre um saldo favorável, um alargamento dos meios expressivos. Este tateamento não se completava sem a pesquisa técnica, visto que se tornava necessário inventar, em língua portuguesa, com gestos e inflexões forçosamente nossos, soluções dramáticas que correspondessem aos modelos estrangeiros. Tratava-se, na verdade, de um experimentalismo, mas do tipo especial: a recriação em termos nacionais de práticas alheias. (PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 47- 48)

A tentativa de recriar práticas estrangeiras em termos locais foi justamente uma das empreitadas que o teatro brasileiro se propôs a fazer na época para tentar adquirir uma personalidade nacional, ainda que através dos padrões de fora que se efetivavam na década de 50. Afinal, a nacionalização e a modernização teatral se mostravam empreendimentos complexos em um país que não dispunha de uma tradição cênica para se apoiar, como revela Sábato Magaldi em *Panorama do Teatro Brasileiro*.

Ninguém, infelizmente, nos ensinou a amar o teatro brasileiro. Enquanto, nas escolas, nos transmitem o gosto pela poesia e pelo romance, nenhum estudo é feito da literatura dramática. As histórias literárias relegam a plano inferior, frequentemente

¹² MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

desprezível, a produção teatral. Os textos, na quase totalidade, não foram mais editados. Com a tranquila certeza de que “o teatro é a parte mais enfezada da nossa literatura” (como observou o crítico Sílvio Romero), abandonou-se o corpo raquítico à própria sorte, e ele praticamente perdeu qualquer vitalidade aos olhos brasileiros. (MAGALDI, Sábado. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2004, p. 11-12).

Assim, sem uma tradição que garantisse sustentação à dramaturgia nacional e no contexto da Segunda Guerra Mundial, que levou a emigração de artistas e intelectuais estrangeiros, a internacionalidade do teatro do período se justifica. Afinal, como afirma Décio¹³, a influência estrangeira também pairou sobre as outras artes, tanto que foi nesse momento que se realizaram as primeiras bienais de artes plásticas. Acontece, no entanto, que estas tinham empreendido sua modernização duas décadas antes, enquanto o teatro começava apenas a tatear esse caminho, adiando em mais alguns anos o desenvolvimento de um teatro ao mesmo tempo local e moderno, por ter estado mais sujeito ao influxo externo¹⁴.

Nos anos 50, o teatro parecia ter finalmente encontrado uma forma eficaz de romper definitivamente com o que era produzido no começo do século, proporcionando ao público espetáculos que apontavam para um desenvolvimento progressivo da cena, mesmo faltando artistas nacionais, já que não havia encenadores, cenógrafos e dramaturgos brasileiros tão familiarizados com o ambiente teatral. Faltava aos escritores, dadas algumas exceções, o conhecimento do teatro “de quem se formou como homem e artista já dentro do palco, falando a linguagem dramática como se fosse a própria¹⁵”.

Como dito anteriormente, o que acontecia com teatro de meados do século XX era que ele anunciava, por meio das dificuldades do momento, a consumação do:

(...) primeiro daqueles dois “trancos” reputados por Antônio de Alcântara Machado, em 1926, como imprescindíveis à implementação do modernismo: “Sim, porque o primeiro tranco foi no sentido de integrar a literatura brasileira no momento. No momento universal, está claro. Daí o espanto. Demos de repente um pulo de cinquenta anos pelo menos. Para podermos emparelhar com o resto do mundo decente”. Chegara agora a vez do “segundo tranco”, justamente o mais difícil: o da “integração no ambiente. Fazer literatura brasileira (...)” (Apud. PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 60)

É com *A Moratória*, de Jorge Andrade, em 1955, que o olhar do país se desloca dos autores estrangeiros para os impasses de uma São Paulo agrária iniciando seu processo de urbanização. O autor, formado pela Escola de Arte Dramática, trazia justamente a visão de

¹³ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 49.

¹⁴ Nem mesmo Nelson Rodrigues, quem abriu os caminhos para a modernização segundo o paradigma que me propus a seguir, se manteve alheio a tantas influências externas. Após *Vestido de Noiva*, o autor escreveu peças como *Dorotéia*, *Álbum de família* e *Anjo Negro*, que foram categorizadas por Sábado Magaldi como sendo “peças míticas”, isto é, obras que estabelecem um diálogo direto com o teatro grego.

¹⁵ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 60.

quem vivenciou o teatro do lado de dentro das coxias e que, por isso, empreendeu tão bem o segundo “tranco” de modernização, uma vez que tínhamos finalmente um escritor preocupado em fazer uma literatura dramática de caráter brasileiro.

Ambientada no contexto de transição da República Velha para a Era Vargas, *A Moratória* simbolizou uma grande renovação teatral por focalizar os impasses de uma elite cafeeira em decadência através da simultaneidade de dois tempos e espaços no palco.

Nos anos seguintes, outros autores começaram a se revelar ao redor do Brasil, a maior parte deles, assim como Jorge Andrade, homens que por também serem do teatro, tinham mais intimidade com espaço cênico, além de possuírem em comum “a militância teatral e a posição nacionalista¹⁶”. Entre eles figuram Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes e Augusto Boal.

O nacionalismo desses dramaturgos residia no fato de suas peças representarem:

“seja por inclinação política, seja por retratar em cena aspectos menos conhecidos ou menos explorados dramaticamente no Brasil, seja, enfim, pela simples presença em palco de suas peças, o que, em face do predomínio de repertório estrangeiro, significava sempre uma tomada de posição¹⁷ (...)”
(PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 61)

Tomada de posição que anunciava um novo momento para o teatro brasileiro, no qual a modernidade parecia finalmente destacar e encenar autores nacionais sem deixar de considerar as várias contribuições que o teatro estrangeiro ofertara. O *Teatro de Arena* (fundado em 1953) viria a assumir a faceta pela qual melhor o conhecemos a partir de 1955, isto é, a de teatro político, quando alguns atores amadores que compunham o Teatro Paulista de Estudantes passaram a integrá-lo.

O Arena não apenas instalou uma nova configuração de palco e público, barateando as produções – reduzindo cenário, luz e até mesmo o próprio espaço cênico – mas, de fato, transformou a dramaturgia que além de incorporar em solo brasileiro técnicas inovadoras de escrita para o palco, como é o caso do *playwriting* (aprendida por Augusto Boal nos Estados Unidos), também inseriu o teatro, com a colaboração de Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, no panorama das artes que pensavam e discutiam a realidade política e social do país.

A grande originalidade, em relação ao TBC e tudo o que este representava, era não privilegiar o estético, não o ignorando, mas também não o dissociando do panorama social em que o teatro deve se integrar. Desta postura inicial, deste engajamento – palavra lançada pouco antes por Sartre – é que adviriam os traços determinantes do

¹⁶ Idem, p. 61.

¹⁷ Grifo meu.

grupo, o esquerdismo, o nacionalismo e o populismo (em algumas de suas acepções), a tal ponto entrelaçados que apenas a abstração conseguirá separá-los. (PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 63)

O que o *Teatro de Arena* alcançou com *Eles Não Usam Black-tie* de Guarnieri em 1958, isto é, sucesso de público, bilheteria e imprensa, dava credibilidade à dramaturgia e encenação nacional, abrindo espaço para uma ampliação do repertório. Dessa forma, além das peças brasileiras, as estrangeiras voltavam a ter espaço sob uma nova estética.

Tratava-se agora de transportar ao espetáculo a intenção nacionalizante, procurando-se um estilo brasileiro capaz de preservar a nossa peculiar maneira de ser, as nossas idiosincrasias idiomáticas e gestuais, mesmo perante as grandes peças estrangeiras. Se o ideal do TBC havia sido o de adequar o ator ao texto, qualquer que fosse a procedência deste, visava-se agora quase o contrário. (PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 64-65)

Isto é, buscava-se, em um momento no qual o avanço da cena teatral brasileira parecia estar a todo vapor, consolidar aquilo que os modernistas já haviam cumprido nas artes plásticas, na poesia e no romance havia 30 anos: servir-se do que vinha de fora, adequando esse material exógeno à realidade e às necessidades nacionais para concluir, ou pelo menos impulsionar, o processo de modernização do teatro nacional. Algo que o próprio Vianinha afirma, como destaca Maria Silvia Betti:

O teatro de arena de São Paulo caracteriza hoje todo um processo de desenvolvimento de uma nação que baseia sua sobrevivência num método crítico de análise de sua própria realidade – o Brasil hoje precisa, em nome de sua sobrevivência, deixar sua passiva atitude diante da realidade objetiva, criando uma cultura nacional capaz de pensar em termos de Brasil e capaz de praticar sua investigação sobre ela. (Apud. BETTI, Maria Sílvia. *Evolução do pensamento de Oduvaldo Vianna Filho*. 1984, p.2)

Contudo, as primeiras peças do Arena, apesar de colocarem em evidência a classe trabalhadora e as questões sociais e históricas, como é o caso de *Eles Não Usam Black-Tie* (1958) de Gianfrancesco Guarnieri e *Chapetuba Futebol Clube* (1959) de Oduvaldo Vianna Filho, que anunciaram um movimento importante para a dramaturgia brasileira, ainda o faziam por vias realistas, tal como o fizera Jorge Andrade.

Iná Camargo Costa afirma em *A hora do teatro épico no Brasil* que a verdade de *Eles não usam black-tie* está justamente na contradição entre a forma e conteúdo. A utilização do drama para traçar a trajetória de um personagem com convicções dramáticas se desmente pelos acontecimentos épicos e revela que “a peça funciona como interessante radiografia do processo vivido pelo país: o avanço progressista das lutas dos trabalhadores era basicamente contido pelas formas conservadoras pelas quais ele era canalizado¹⁸”.

¹⁸ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*, p. 40.

A contradição entre forma e conteúdo em *Eles não usam black-tie* abriu espaço para a dramaturgia ser interpretada de maneira “equivocada”. Um exemplo disso foi como alguns críticos justificaram a ação de “furar a greve” como a comprovação de que o meio determina o homem (uma vez que Tião foi criado por uma família pequeno-burguesa). Porém, como disse Iná Camargo “(...) acreditamos que com Tião o dramaturgo quis examinar, com a distância possível, os desastres e as contradições da ideologia liberal no horizonte dos que só contam com os mecanismos do favor para afirmar sua independência¹⁹”. Isto significa que o padrão dramático limitava a dramaturgia à descrição das consequências do capitalismo e não a liberava para pensar efetivamente suas causas, problema identificado por Vianinha como pontuou Maria Sílvia Betti.

O que Oduvaldo Vianna Filho queria era encontrar correspondentes formais que dessem conta de descortinar os impasses sociais e políticos. Essa busca o faz deixar o Teatro de Arena e fundar o Centro Popular de Cultura, que se tornaria o principal articulador de uma cultura politizada no século XX. Através da peça *A Mais Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, de 1960, ele também dá “um passo decisivo e explícito na direção de romper com as amarras inerentes à forma do drama, gênero no qual os pequenos conflitos domésticos e individuais ocupavam o foco central²⁰”.

Uma vez que Vianinha identificou a necessidade de transcender o espaço privado da sala de estar, na qual a dramaturgia estava fixada, ele começa a trabalhar novos conceitos e tendências que representaram um avanço fundamental na maneira de compreender o texto e a encenação, como é o caso do teatro épico de Brecht.

Tanto *Revolução na América do Sul* como *A Mais-valia Vai Acabar, Seu Edgar* caracterizam-se como textos que tiveram o papel de inaugurar experimentalmente a técnica épica de concepção dramática e cênica, e o fizeram através de uma linha de teatro político diretamente ligado ao trabalho e às concepções de Bertold Brecht. Os escritos teóricos de Brecht circularam, durante esse período inicial, paralelamente ao contato com outra obra fundamental para o teatro político dos anos subsequentes: *Teatro Político* de Erwin Piscator, trabalho que foi um dos parâmetros para a concepção cênica das montagens iniciais de ambas as peças (...). Era já clara e concreta, a essa altura, a ideia de que o teor político desejado para os trabalhos não se apresentaria apenas como expressão de um assunto dramático, fosse ele greve ou exploração do trabalho, e sim como resultado de expedientes de construção capazes de colocar em cena não a representação dos problemas tratados, mas os processos históricos que os determinavam. (BETTI, Maria Sílvia. “A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC”. In: FÁRIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 188)

¹⁹ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*, p. 33.

²⁰ BETTI, Maria Sílvia. A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC. In: FÁRIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 185.

Com isso nossa dramaturgia mostrava estar se modernizando e nacionalizando com os significativos trabalhos que o Arena e o CPC realizavam, este segundo atuando não apenas nos palcos, mas também por meio de uma frente com forte caráter de grupo – que seria recuperado em boa parte do teatro contemporâneo.

No entanto, os anos seguintes interromperiam brutalmente essas atividades, reforçando, dentro do percurso que estamos seguindo por meio de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, a ideia de que a modernização do teatro brasileiro é um processo cheio de percalços.

Antes do Golpe de 64, como vinha ocorrendo, o teatro estava passando por um momento de renovação, onde se buscavam elementos formais (dramatúrgicos e cênicos) que dessem conta de revelar os impasses sociais que o Brasil vivia. Porém, como aponta Maria Silvia Betti, muitos materiais utilizados durante os 4 anos de pesquisa e atuação do CPC começaram a desaparecer com o início da ditadura militar privando “o país do contato com reflexões e criações que só viriam a ser rediscutidas muito mais tarde, e em condições sociais e culturais muito diversas²¹”.

Esse hiato implicou a dissociação do que vinha se construindo e resultou em uma perda imensurável para o teatro nacional, que finalmente parecia apontar para seu salto mais significativo de modernização e nacionalização.

Ainda assim, nos primeiros anos do regime militar, antes do Ato Institucional nº5 ser decretado, as ideias do teatro épico continuaram fundamentando as bases do que se desenvolvia, focado na elaboração de um teatro de resistência que buscava articular uma reação ao mesmo tempo política e artística.

O *Show Opinião* se propunha exatamente a sintetizar a situação do país de forma “eficientemente alegorizada tanto pela colagem de textos, comentários e ilustrações musicais, como pela presença cênica de três artistas que a enunciavam de diversas formas e através de diferentes reportórios²²”, o que contribuiu para que a cultura passasse a ocupar o centro dos debates políticos no Brasil.

É nesse momento que espetáculos como *Arena Conta Zumbi*, *Arena Conta Tiradentes* e *Arena Conta Bahia* são apresentados, símbolos de um tempo de produções bastante intensas tanto do *Teatro de Arena*, como dos artistas que integravam o grupo *Opinião* que, com suas diferenças, seguiam na busca por formas capazes de elaborar as grandes questões da época, isto é, nacionalizar o teatro e resistir ao regime ao mesmo tempo.

²¹ Idem, p. 194.

²² Idem, p. 199.

Nesse sentido, Ferreira Gullar contribuiu enormemente quando passou a integrar o grupo *Opinião* e propor, como afirmou Betti²³, a aproximação de uma arte nacional com uma ideia de grande arte.

O caráter teórico e esteticamente híbrido que resulta dessa perspectiva de pensamento é formulado a partir da experiência de criação da peça *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, escrita a quatro mãos por Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar entre 1965 e 1966. Sua estrutura combina elementos da farsa nordestina e da comédia de situações, de um lado, ao distanciamento (*V-effekt*) brechtiano e à procura de um alinhamento com obras consagradas da literatura burguesa de outro. (BETTI, Maria Sílvia. “A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC”. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 201)

Porém, diante da emissão do Ato Institucional nº 5 (o AI-5), centenas de peças começaram a ser censuradas e o teatro se viu, então, diante da necessidade de fazer peças com caráter de resistência mais implícitos, a fim de passar pelo controle.

Desse modo:

(...) a dramaturgia que efetivamente conseguia ganhar os palcos mostrava fazer uso de formas cada vez mais híbridas, movida pela necessidade de figurar em chave metafórica aquilo que as circunstâncias políticas do país proibiam sumariamente. Esse continuava a ser o fulcro propulsor de trabalhos que tomavam a si, com diferentes recursos dramaturgicos e cênicos, a continuidade da tarefa visada de resistência. (BETTI, Maria Sílvia. “A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC”. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 205)

Esse caráter de hibridização estética que começa a vigorar a partir da necessidade de pensar um teatro capaz de burlar as lentes da repressão se tornou uma das principais características das dramaturgias pós-ditadura, que se aprimorou e se estendeu, inclusive, para o teatro produzido nas duas primeiras décadas do século XXI, revelando como os processos históricos pelos quais o Brasil passou ao longo do século XX influenciaram características teatrais atuais.

Isto porque o fato de o hibridismo se tornar um dos recursos mais utilizados e – entende-se aqui o hibridismo enquanto um cruzamento de estilos e de experimentações que, ao convergirem, deram origem a novos caminhos teatrais – é resultado do estreitamento de horizontes pelo qual a dramaturgia da época foi obrigada a passar, reduzida em grande parte à alegorização e denúncia “de situações e temas de resistência a diferentes formas de opressão²⁴”.

O metateatro, nesse sentido, também funcionou como recurso metafórico de resistência, pois, tratando-se de uma linguagem preocupada em se debruçar sobre si mesma, ele fazia com que a censura não o identificasse facilmente como ameaça. Daí, inclusive, datarem justamente

²³ Idem, p. 201.

²⁴ Idem, p. 207.

desse período peças como *O Evangelho Segundo Zebedeu* (1970), de César Vieira; *Castro Alves Pedre Passagem* (1971) e *Um Grito Parado no Ar* (1973), de Guarnieri; *Pano de Boca* (1976), de Fauzi Arap e *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu* (1979), de Carlos Alberto Soffredini, às quais irei retomar no próximo capítulo.

No entanto, entre todas as peças escritas durante o regime militar, não apenas as metateatrais, *Rasga Coração* (1974), de Oduvaldo Vianna Filho, foi a que melhor sintetizou o período porque, ao mesmo tempo em que norteou grande parte das discussões sobre o teatro e o futuro da cultura, como pontua Betti, foi *Rasga Coração* que levou Vianinha a realizar boa parte da busca teatral daquele momento, isto é, a construir por vias formais modernas a nacionalização do teatro.

Entre os motivos que haviam contribuído para essa ansiedade crescente em torno de sua encenação estava o fato de o texto empreender a síntese épica de cinquenta anos da história política do país (...) Três sucessivas gerações eram ali figuradas sob o prisma das esquerdas em plena égide da ditadura e do autoritarismo. *Rasga Coração* representou, com isso, o mais significativo avanço do teatro nacional até aquela data, no sentido do amadurecimento de uma forma dramaturgicamente visceralmente épica. (BETTI, Maria Sílvia. “A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC”. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 209).

O teatro desenvolvido na ditadura militar brasileira nos legou um histórico de resistência que ainda perdura e que foi investigado também pelo Teatro Oficina, grupo que marcou o processo de modernização do teatro nacional ao montar *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade em 1967, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. A peça é um metateatro escrito em 1933, mas que, como já foi mencionado, não encontrou nenhum equivalente cênico naquela época.

Lançando mão do palco giratório da nova sala de espetáculos, o cenógrafo Hélio Eichbauer concebe um aparato cenográfico visualmente exuberante, a partir de signos oriundos do passado nacional e elevamos à categoria de kitsch, em bem-humorada releitura da antropofagia modernista. (...) Ópera, circo, teatro de revista, comédia de costumes, todos os gêneros cênicos consagrados foram convocados para urdir cenas grotescas, furibundas, criticamente reavaliadas, visando provocar no espectador um impacto nada usual. Um confronto, tramado através da paródia, da alegoria, da derrisão, uma experiência-limite quer para os artistas quer para o público. “Um teatro de insurreição” – frisou o crítico Bernard Dort – produzido como “uma espécie de ‘escalada’ no deboche teatral e é através de um jogo de espelhos cada vez mais deformante que o espectador é chamado a reconhecer a realidade atual do Brasil: a realidade de uma comédia histórica monstruosa”. (BETTI, Maria Sílvia. “A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC”. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 225-226)

Em um momento que, do ponto de vista estético, o teatro se realizava principalmente por meio de um texto dramaturgicamente concebido por um autor e só depois levado à cena “sem que ele perdesse nenhum de seus valores nessa delicada operação, efetuada sob as vistas atentas do

encenador, o elemento de ligação entre a literatura e o palco²⁵”, o Teatro Oficina é aquele que melhor se aproxima de procedimentos estéticos que iriam começar a se desenvolver no final do século XX.

O fato de o grupo defender que a via de conhecimento precisa da experiência concreta para ser efetivada, sendo, portanto, essencial levar a experiência à cena – ao invés de deixá-la apoiada em noções intelectualmente abstratas²⁶, faz com que o percurso investigativo de grupo culmine em processos que surgiram depois, como o processo colaborativo, no qual todas as propostas (sejam elas cênicas ou textuais) são necessariamente levadas ao palco para confirmar ou não sua efetividade.

Décio de Almeida Prado também defende que o *Teatro Oficina* foi o grupo que melhor nos forneceu experiências cênicas que seguem dialogando e funcionando na contemporaneidade, apesar de não termos superado o legado do *TBC* e do *Arena*²⁷. Isto porque o grupo do José Celso, durante seus percursos na década de 60 e 70, teve contato com práticas que inspiraram a criação de muitos teatros de grupo²⁸ que, por sua vez, continuaram funcionando e se aperfeiçoando de forma independente ao longo das décadas passadas e que hoje, no século XXI, representam uma das principais formas de organização teatral.

Quanto ao legado do Teatro Oficina, parece exercer-se ele indiretamente, não tanto pela imitação de certos cacoetes de entonação, embora estes ainda persistam, como pela determinação de opor-se ao esquema empresarial, a que mesmo a dramaturgia política nem sempre escapa. É o teatro que se declara independente ou alternativo, firmando nesses rótulos o intuito de se contrapor ao chamado teatrão em seu ponto central – o sistema de produção. Em vez do desmembramento de funções de qualquer empresa comercial, estes conjuntos propõem-se a criar coletivamente, durante os ensaios, ao sabor das improvisações de cada intérprete. Texto e espetáculo nascem assim lado a lado, produtos do mesmo impulso gerador, enunciando não experiências ou emoções alheias, mas vivências específicas do grupo. O encenador, em tal caso, é menos mestre do que agente catalítico, nada impedindo que seja auxiliado por um escritor, desde que este renuncie a seus antigos privilégios, aceitando trabalhar em equipe para a equipe. (PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 129)

É também no início dos anos 70 que grupos teatrais e criações coletivas encabeçadas por jovens começam a marcar uma disseminação dessa nova forma de pensar a cena nacional, assim como “marcar um desdobramento contra cultural vincado por atitudes marginais²⁹”,

²⁵ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 101.

²⁶ BETTI, Maria Sílvia. “A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC”. In: FÁRIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 227.

²⁷ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 129-130.

²⁸ O *Living Theatre* esteve no Brasil trabalhando com a companhia por aproximadamente seis meses, fomentando assim a ideia de uma criação coletiva entre os integrantes, o que resultou também numa excursão do grupo pelo Brasil que inspirou a criação de muitos grupos ao redor do país.

²⁹ ANDRADE, Wellington. “O Teatro da Marginalidade e da Contracultura” In: FÁRIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 239-240.

iniciado no final dos anos 60 com o aparecimento da dramaturgia de Plínio Marcos que, ao lado de Leilah Assunção, Antonio Bivar, Consuelo de Castro, Isabel Câmara e José Vicente, influenciaria a criação de uma nova moldura para o teatro, conhecida hoje como “Geração de 69”.

Quando olhamos para o panorama do final da década de 60 e início de 70, percebemos a convivência de diversas tendências dramáticas que revelam o fato do teatro brasileiro continuar se articulando, apesar do estreitamento de possibilidades que a ditadura instituiu. Desse modo, a convivência entre frentes teatrais diversas revela justamente a busca por novos mecanismos de enfrentamento à censura, oferecendo ao teatro algumas novas possibilidades, mesmo diante de um cenário de intimidação e falta de liberdade.

Sob uma perspectiva exclusivamente formal, *Dois Perdidos Numa Noite Suja* proporcionou o surgimento de numerosas obras de duas personagens nos últimos anos da década de 1960 sob o aspecto ideológico a peça privilegiava o protesto e a contestação por meio “da explosão individual em lugar da análise esquemática dos jogos de força política”, segundo Sábado Magaldi. Plínio Marcos não militou em nenhum partido ou facção política, embora sua obra, para muitos críticos, talvez seja a mais revolucionária dos anos 60 justamente por operar a transferência do problema social para o existencial (as situações-limites exploradas pelo autor são a metáfora de um quadro social assustador) – o que fez a questão política assumir uma nova dimensão. (MOSTAÇO, Edécio. “A Questão Experimental: A Cena dos Anos de 1950-1970”. In: FÁRIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 242)

Sem propor um confronto direto, como os integrantes do *Arena*, *CPC* e até mesmo o *Teatro oficina* fizeram, Plínio Marcos e os outros da geração de 69 deslocaram o embate para a subjetividade. Assim, os questionamentos e enfrentamentos anunciavam de forma lancinante as grandes questões políticas e sociais do país por meio de temáticas que priorizavam o espaço privado. Trabalho que conseguiu renovar e ampliar de modo inédito a interação do teatro com a sociedade e fazer o teatro político perder a ilusão em um projeto racionalista, como assinala Edécio Mostaço³⁰.

Mesmo que a poética de Plínio Marcos pareça ter sido imediatamente substituída por outras “formas de ficção posteriores, nas quais “A violência orgânica, original, trágica que transborda das peças de Plínio, acabou substituída pelo imediatismo imaginário (...)”³¹ e que alguns críticos tenham considerado as próprias obras da geração de 69 como puro

³⁰ MOSTAÇO, Edécio. “A Questão Experimental: A Cena dos Anos de 1950-1970”. In: FÁRIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 255.

³¹ Afirmação de Edécio Mostaço a partir das ideias que Alfredo Bosi aponta no livro *Literatura e Resistência*.

entretenimento, fato é que a ideia de “resistir, baseada, sobretudo, no uso expressivo da palavra³²” dessa geração, constituiu um legado importante para a dramaturgia do século XXI.

A preferência por dois ou três atores em cena, enfrentamentos políticos atravessados por questões pessoais e o reequilíbrio entre palavra e encenação se tornaram procedimentos recorrentes também no século atual, imersos muitas vezes em trabalhos de grupo ou processos colaborativos, como é o caso de *Savana Glacial* (2010), objeto principal desta dissertação, na qual o tom engajado habita a esfera subjetiva e da vida privada.

Retomando o período dos anos 70, mais especificamente em 1978, chegamos ao momento no qual Sábato Magaldi afirma começar a trajetória pós-moderna do teatro nacional, marcada tanto pela estreia de *Macunaíma*, com direção e encenação de Antunes Filho, como pelo fim do Ato Institucional nº5, que representou para a cultura o abrandamento da censura e, conseqüentemente, maior liberdade criativa para os artistas.

Essa liberdade, segundo Magaldi³³, se revelou nos solos tupiniquins através da ideia do teatro como arte emancipada, o que rapidamente criou uma tendência artística de encenadores-criadores responsável por reduzir o espaço da dramaturgia (pensada ainda como texto) no contexto brasileiro. Nas primícias do teatro pós-moderno, portanto, o que ocorre, segundo o autor, é que o texto dramático deixa de ser elemento indispensável para a composição cênica e dá lugar a uma trajetória plural, em que qualquer obra, dramática ou não, ganha o potencial de se tornar material de trabalho.

No entanto, sob outro ponto de vista, é preciso considerar que muitos desses encenadores foram autores de seus próprios textos-espetáculos, como afirma Silvana Garcia, marcando, assim, um novo modo de “avaliar e dar abrangência ao campo da dramaturgia³⁴”, não de reduzi-lo. Isto é, amplia-se, neste momento, as formas de organizar o texto dramático que, encontrando novas maneiras de existir, não ficará mais restrito aos modelos convencionados nas décadas anteriores.

Portanto, a década de 1980 foi um período de transição entre o teatro possível, realizado durante os anos da ditadura militar e o teatro que iria surgir revigorado na década seguinte, um período marcado por inventividade tanto porque os encenadores buscavam suas ideias em

³² MOSTAÇO, Edélcio. “A Questão Experimental: A Cena dos Anos de 1950-1970”. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 255.

³³ MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.

³⁴ GARCIA, Silvana. “A dramaturgia dos anos de 1980/1990”. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 302.

outros gêneros literários, como também porque mesmo diante de uma dramaturgia já consagrada, era possível captar a assinatura de seus encenadores em cada montagem, afinal, se tratava de um momento no qual a definição de dramaturgia se ampliava para além do texto.

No início dos anos 80 aconteceram ainda encenações³⁵ de peças que marcaram a transição entre os dois períodos (do teatro possível realizado na ditadura militar e do teatro revigorado pós-ditadura militar) e que Yan Michealski denominou *teatro de abertura*³⁶ durante a qual foram montadas segundo o inventário de Silvana Garcia, *Sinal de Vida* (1979), com direção de Oswaldo Mendes, *Fábrica de Chocolate* (1979), com direção de Ruy Guerra, e *Os órfãos de Jânio* (1980), direção de Antônio Abujamra, responsáveis por consolidar a vertente de teatro engajado na história teatral brasileira.

Na medida em que o duro período da ditadura militar foi ficando à distância e passou a ser destrinchado e julgado pelos meios intelectuais e artísticos engajados, os temas e motivos trazidos ao palco ganharam novas tinturas, novos enfoques, confirmando a presença de um teatro de análise social e política na tradição do teatro brasileiro. (GARCIA, Silvana. “A dramaturgia dos anos de 1980/1990”. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 303).

Porém, o que mais nos interessa para traçar o panorama do século XX e compreender seus desdobramentos no século que viria é que foi durante a década de 80 que os grupos teatrais começaram a melhor se organizar, isto é, algumas incoerências que acompanharam os teatros de grupo das décadas de 60 e 70 começam a ser repensadas, estimulando um novo tipo de dramaturgia que se consolidaria nos anos 90: a do processo colaborativo.

Assim, podemos afirmar que os anos 90 caracterizam-se por um tempo de enorme fertilidade na cena nacional. É nesse momento que temos, ao mesmo tempo, a volta do texto dramático e trabalhos de grupos atuando novamente numa frente mais coletiva. Silvana Garcia diz que historicamente “os antecedentes desse tipo de presença podem ser encontrados em diretores que começaram nos anos de 1970, como Hamilton Vaz Pereira, do *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, Naum Alves de Souza, do *Pod Minoga* e Ilo Krugli, do *Ventoforte*³⁷”, mas é na década de 90 em que os trabalhos em grupo de fato se destacam de forma plural e mais bem organizada.

³⁵ Alguns dos nomes mais importantes que surgiram no período foram: Bia Lessa, Renato Cohen, Antunes Filho e Gabriel Vilela.

³⁶ GARCIA, Silvana. “A dramaturgia dos anos de 1980/1990”. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 303.

³⁷ Idem, p. 313.

Só para citar alguns dos grupos mais atuantes que surgiram nesse momento, temos: *Companhia dos atores* (1988); *Satyros* (1989); *Parlapatões* (1991); *Teatro da Vertigem* (1991); *Companhia do Latão* (1997); *Cemitério dos Automóveis* (1997) e *Companhia do Feijão* (1998). Alguns deles ainda se dedicam a uma frente específica do teatro de grupo, a do processo colaborativo.

Segundo Luís Alberto de Abreu a primazia da expressão “processo colaborativo” está relacionada ao *Teatro da Vertigem*, inaugurado em 1991, e à *Escola Livre de Teatro de Santo André*, porém Antonio Araújo, diretor do *Teatro da Vertigem*, não sabe dizer ao certo quando o termo foi usado pela primeira vez no Brasil, embora a ideia de *collaborative work* já aparecesse em grupos de teatro norte-americanos com os quais ele conviveu³⁸.

Uma vez que o processo colaborativo é fundamental para entender tanto alguns dos caminhos que o teatro viria a percorrer nos anos 2000 quanto para compreender a constituição de *Savana Glacial* e um dos principais métodos de trabalho de Jô Bilac, o tema será abordado com maior aprofundamento em capítulo específico. Contudo, para arrematar esse capítulo sem deixar de mencionar um método importante que se consolidou na última década do século passado, explicarei brevemente sobre o que se trata.

O processo colaborativo, como o próprio nome sugere, é uma vertente de criação do teatro de grupo na qual ocorre uma igual contribuição de todos os que participam da construção do espetáculo. No entanto, diferentemente dos trabalhos de grupo iniciados na década de 60, no trabalho colaborativo as funções são divididas para que se mantenha claro quem desenvolve cada uma, como o diretor, o dramaturgo, os atores, iluminadores e cenógrafos etc.

Assim, o trabalho não deixa de ser pensado de forma horizontal, mas ao mesmo tempo se torna mais organizado e não leva a questão da autoria ao limite do indefinível. No teatro pensado de modo colaborativo, o dramaturgo volta a ter vital importância na elaboração da peça, agora de forma mais direta, pois o escritor estará presente no corpo-a-corpo da sala de ensaio, como esclarece Antonio Araújo:

Buscamos um dramaturgo presente no corpo a corpo da sala de ensaio, discutindo não apenas o arcabouço textual ou a escolha das palavras, mas também a estruturação cênica daquele material. Neste sentido, pensamos a dramaturgia como uma escrita da cena e não como escrita literária, aproximando-a da precariedade e efemeridade da linguagem teatral. (...) Ao invés do escritor de gabinete, exilado da ação e do corpo do ator, busca um dramaturgo da sala de ensaio, parceiro vivo e presente dos intérpretes e do diretor. (Apud. GARCIA, Silvana. “A dramaturgia dos anos de

³⁸ Idem. Nota de rodapé, p. 317.

1980/1990”. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 317)

É também a partir de meados dos anos 90 que os autores começam a se mostrar mais disponíveis para transitar entre linguagens que favorecem a polifonia, a fragmentação, a heterogeneidade, o hibridismo e a polivalência artística³⁹. Por isso é preciso discordar da longa consideração que Prado fez sobre o futuro do teatro, que, ao contrário de suas previsões, não estancou desorientado e exausto no deserto, sempre precisando reformular sua rota⁴⁰.

A fertilidade dos anos 90 e a maneira como o teatro se encaminhou para processos coletivos e plurais nos mostram que o solo no qual pisávamos não era completamente árido, permitindo que, apesar do cansaço, os artistas encontrassem novos rumos. Depois das teorias de Brecht e Artaud, o *Teatro pós-dramático* de Hans-Thies Lehmann ganhou destaque justamente por apresentar e tentar compreender caminhos que as novas práticas teatrais começaram a trilhar, ainda que sejam necessárias algumas ressalvas sobre certas ponderações do autor. O teatro não morreu “cumprindo honrosamente seu destino histórico⁴¹” ele renasceu a partir de percursos que em algum grau já vinham se desenhando na própria trajetória da nossa história e somando-se a novas concepções.

Portanto, o começo do século XXI foi marcado pela reverberação dos impulsos dramáticos⁴² das três últimas décadas do século anterior, na qual, além do surgimento de novos grupos e dramaturgos, os já consagrados seguiram atuando de forma consistente, combinando trabalhos de autoria própria com encenações de textos conhecidos.

O Teatro da Vertigem, por exemplo, se manteve ativo, trabalhando com a peça *Apocalypse 1'11* de 2000 a 2005 e estreando *BR-3* em 2006, destaque na cena teatral com três indicações ao prêmio Shell de Teatro. O Teatro Oficina Uzyna Uzona igualmente se destaca nesse período com os espetáculos *Cacilda* (2001) e *Os sertões*, dividido em cinco partes: *A terra* (2002), *O homem I* (2003), *O homem II* (2003), *A luta I* (2005) e *A luta II* (2006).

³⁹ GARCIA, Silvana. “A dramaturgia dos anos de 1980/1990”. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 324.

⁴⁰ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 140.

⁴¹ Idem.

⁴² GARCIA, Silvana. “A dramaturgia dos anos de 1980/1990”. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 331.

Vale ressaltar que além dos grupos citados Newton Moreno, Márcio Bortolotto, Luis Alberto Abreu, Evandro Mesquita, Miguel Falabella e Alcides Nogueira também realizavam peças importantes do ponto de vista de uma linguagem textual contemporânea, confirmando se tratar de um período centrado nos ventos passados que buscam, agora, firmar-se na cena atual.

A partir de meados de 2005, novos dramaturgos que viriam integrar o cenário nacional começam a surgir no horizonte. Grace Passô, por exemplo, marca sua estreia com a peça *Por Elise* (2005) e a criação do grupo *Espanca!* em Minas Gerais, do qual ela fez parte por 10 anos. Além dela, nomes como Pedro Brício, Leonardo Moreira, Alexandre Del Farra, Vinicius Calderoni, Pedro Kosovski, Silvia Gomez, Angela Ribeiro, Marcos Damaceno, Adalberto Neto, Dione Carlos, Janaina Leite e, claro, Jô Bilac também passam a integrar a cena, assim como os grupos *Armazém Companhia de Teatro*, *Núcleo Experimental de Teatro*, *Cia de Teatro Independente*, *Cia Físico de Teatro*, *Cia Hiato*, *Grupo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes*, *Alfândega 88*, *Velha Companhia*, *Aquela Cia de Teatro*, *Cia. do Tijolo*, *Cia. Barca dos Corações Partidos* e *Cia Mungunzá de Teatro* que, ao lado das companhias antigas, começam a desenhar o rico e diverso panorama do teatro brasileiro do século XXI.

Trata-se de um cenário de demasiada pluralidade, no qual podemos ver, além da permanência de grupos e autores com trajetórias sólidas, um paulatino surgimento de novos nomes que passam a integrar a cena atual influenciados em grande medida por estéticas como a pós-dramática. Nessa linguagem realiza-se o deslocamento do termo *dramaturgia*, antes restrito ao campo textual, para outro capaz de exprimir o sentido da cena ou do espetáculo como um todo. Isto é, o termo *dramaturgia* deixa de ser entendido como regra de construção de um texto dramático e passa a ser visto como “leitura e transformação do material textual com vistas à encenação⁴³”

Isso porque no século XXI:

(...) as práticas cênicas tornam-se mais difusas e difíceis de conter em categorias específicas e códigos estáveis, com uma nítida desfronteirização de atividades artísticas e campos culturais que, muitas vezes, gera a sensação de perda de território fixo e desorientação na análise. (FERNANDES, Sílvia. “A encenação”: *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. Org: João Roberto Faria, 2013, p. 353).

Por isso, ao falar do teatro contemporâneo, não é possível desenhar um sentido único para as produções, apenas analisar cada obra (inclusive de um mesmo autor ou diretor) em sua

⁴³ FERNANDES, Sílvia. “A encenação”: *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. Org: João Roberto Faria, 2013.

singularidade. Nós deixamos o tempo no qual o texto carregava todo o sentido de uma peça para adentrar outro, o qual equipara a importância de cada um dos elementos que compõem um espetáculo e talvez essa seja a principal semelhança entre trabalhos teatrais contemporâneos, que diante de tantas particularidades impedem qualquer generalização.

2.2 O metateatro como índice de modernização

Savana Glacial é uma peça metateatral, isto é, um espetáculo que se debruça sobre si mesmo enquanto representação, criando camadas de um teatro dentro de outro teatro. No Brasil, a ideia de autorreferencialidade encontrou solo fértil a partir do século XX, apesar de ser um recurso amplamente utilizado na Europa desde a efervescência do período Barroco.

Para Margot Berthold “transformação” é a palavra mágica do barroco, pois vendo a natureza como a grande manifestação de Deus “o homem emergia como encenador de si mesmo”. Isso significa que durante o século XVI criou-se o conceito de autorrepresentação e metateatralidade porque o homem passou a acreditar que fazia parte de um espetáculo dirigido por Deus e cujos papéis eram distribuídos por ele, evocando a imagem de “uma era que estava encenando a si mesma⁴⁴”.

Naquele momento, marcado pela angustiante dualidade entre o prazer momentâneo e a busca pela eternidade – no qual o ilusionismo característico do metateatro era elevado à máxima potência para, então, revelar-se apenas como ilusão –, a publicação de *Hamlet* (1601) conseguiu ampliar ainda mais o alcance da metalinguagem, pois mesmo que muitos autores como Marlowe, Molière, Lope de Veiga e dramaturgos ingleses que antecederam Shakespeare tenham feito uso da metateatralidade como recurso formal, nenhum deles tinha sido capaz de elevar a ideia de uma-peça-dentro-de-uma-peça a níveis verdadeiramente filosóficos⁴⁵.

Segundo o crítico Lionel Abel, o cenário se aprofundou com Shakespeare porque:

(...) de todos os dramaturgos europeus, Shakespeare foi o único que teve total confiança no poder da imaginação, não só em seu poder para tornar a linguagem magnífica – isso Marlowe também conseguiu fazer –, mas em seu poder para arrumar, ordenar e julgar toda espécie de pessoas e todo tipo de ação; em outras palavras, de colocar o mundo inteiro no palco. Generalizando aquele poder de imaginação que guiou suas melhores invenções, Shakespeare podia fazer seu filósofo, Jaques, dizer “o

⁴⁴ BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 323-324.

⁴⁵ ABEL, Lionel. *Metateatro: Uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 1968, p. 92.

mundo é todo um palco”. (ABEL, Lionel. *Metateatro: Uma visão nova da forma dramática*, p. 92).

Na prática isso significa que Shakespeare conseguiu criar situações em que os personagens importantes podiam agir como dramaturgos, revelando uma conscientização do drama que era impossível de conceber no teatro grego. Assim, o problema do protagonista no metateatro passou a ser sua consciência e sua colaboração com a própria dramatização, fazendo dele “a primeira figura do palco com uma aguda consciência do que significa ser posto em um palco⁴⁶”.

O crítico diz ainda que, na tragédia, quando o herói é derrotado pelas forças do destino, a realidade tende a emergir de forma inflexível porque esse gênero tem a intenção de induzir no público um efeito avassalador de realidade por meio da catarse, enquanto, no metateatro, o herói não pode nunca ser definitivamente derrotado – o que significa também que não pode jamais se tornar uma figura heroica –, afinal, estamos diante de um teatro amplamente caracterizado pelo excesso⁴⁷.

Esse paradigma marcou uma mudança significativa no teatro, pois a partir desse momento se tornaria difícil fazer o público acreditar em personagens sem consciência dramática. Daí surgir na Espanha, um ano após a publicação de Hamlet, o romance *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, o qual retoma a ideia de autorreferência e inspira a criação de *La vida es sueño*⁴⁸ (1635), de Calderón de la Barca, outro marco para o gênero metateatral⁴⁹ e para o Século de Ouro Espanhol, período no qual expandiu-se significativamente as fronteiras metalinguísticas.

Foi também nessa época que Diego Velázquez destacou a metapintura com *Las meninas* (1656), quadro que viria a se tornar uma das obras mais importante do Ocidente. Nela, a apreensão da realidade da Família Real Espanhola se revela também como mera ilusão:

“Velázquez criou um mundo tridimensional dentro do quadro, unindo o universo da ficção com o nosso e nos envolvendo, no final, em seu mundo, uma realidade criada pelo pintor⁵⁰” (ASAWAKA, Midori. “Lo barroco en la pintura de Velázquez” in *Cuadernos CANELA: Revista anual de Literatura, Pensamiento e Historia*,

⁴⁶ ABEL, Lionel. *Metateatro: Uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 1968, p.84.

⁴⁷ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 60.

⁴⁸ Em relação à autoconsciência vale destacar que em *La Vida Es Sueño*, de Calderón de La Barca, por exemplo, existia uma profecia vinda das estrelas afirmando que o príncipe iria matar seu pai, o que parecia anunciar uma tragédia à moda grega no início. Porém, contrariando as forças do destino típicas desse gênero, a profecia não se realiza porque o personagem do pai decide ignorá-la e substituir o desfecho premeditado por um outro que ele mesmo cria. Há, portanto, uma intervenção autoconsciente que barra o efeito avassalador de realidade e leva a tragédia anunciada ao fracasso.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Tradução minha.

Metodología de la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera y Lingüística de la Confederación Académica Nipona, Española y Latinoamericana, 1997, p. 76.)

Existe um evidente fator enigmático na composição do quadro que nos faz questionar onde começa e termina a ilusão. Esse fator é identificável por meio dos diversos elementos constituintes da obra, como as técnicas de luz e sombra, que criam um efeito ilusório e afastam a pintura de uma elaboração realista ainda que se proponha a apresentar a Família Real em sua privacidade.

No fundo do quadro aparece ainda um homem (percebido como Dom José Nieto Velázquez pelos críticos de arte) parado diante da porta e que por essa simples disposição nos impede de identificar se se trata de alguém que está entrando no salão ou saindo dele. Velázquez também se autorretrata em atividade, numa dinâmica bastante parecida com as cenas de uma peça dentro de outra peça do teatro barroco que Anatol Rosenfeld destaca em *O teatro épico*:

(...) O teatro barroco torna-se, apesar do seu extremo ilusionismo, instrumento didático do espírito e da verdade. As suas metamorfoses perturbadoras ensinam que só na eternidade há de ser verdadeiro (...) A ilusão se potencializa para no fim desmascarar-se; a cortina sobe cedo demais enquanto no palco ainda montam cenários e se provam máquinas; a peça começa antes da peça, desenrola-se no seu próprio ensaio; os atores começam a brigar (ainda Pirandello e Wilder se inspiram no barroco), enquanto da plateia se ouvem protestos. A figura cômica sai do papel, torce pelo público contra os colegas. É um teatro desenfreado que, no seu excesso, se desmascara como teatro e ficção. O teatro põe-se a si mesmo em questão (...)” (ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 60)

Com isso, podemos dizer que o teatro barroco influenciou diversos autores ao longo dos séculos seguintes que, se deixaram de empregar a função didática de evidenciar a eternidade como verdade absoluta, continuaram mantendo os recursos estéticos e filosóficos do gênero. No século XX, por exemplo, momento em que a crise do drama se consolidava⁵¹, Pirandello de fato se inspirou no barroco, retomou as relações entre ilusão e realidade e passou a ocupar um lugar de destaque entre os bons autores que aceitaram o palco como palco por ter estabelecido

(...) com precisão e quase definitivamente, a ruptura entre uma estética ilusionista, de que o naturalismo foi o ponto máximo, e uma outra, em que se aceita a teatralidade como um aspecto natural, tanto da dramaturgia quanto da encenação. (VENDRAMINI, José Eduardo. “Teatro e Metalinguagem”. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 258).

Lionel Abel inclui também Jean Genet, Samuel Beckett e Brecht na genealogia do metateatro do século XX, mostrando como, à sua maneira, cada um deles investigou a

⁵¹ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p.184.

dificuldade em separar a ficção da realidade. No caso de Genet, o crítico afirma tratar-se justamente de uma reafirmação dessa problemática, uma vez que, se a ilusão fosse destruída numa peça como *Le Balcon*, a vida tal como é apresentada também o seria.

Já em Beckett, segundo Abel, estamos diante de peças em grande medida metateatrais porque, quando as personagens são colocadas em cena, a única coisa que sobra é o jogo cênico⁵². Beckett as apresenta quando o tempo parece já ter agido, quando o futuro que resta às personagens é menor do que o passado e, por isso, não sobra nada além da realidade teatral. Além disso, as personagens possuem questionamentos metafísicos que não podem ser respondidos e, por isso, transferem a fantasia e a dúvida para o palco.

Em Brecht, o metateatro se evidencia principalmente pela abordagem distanciada do autor. O estranhamento afirma a realidade teatralizada porque a capacidade de criar uma lógica antinaturalista de interpretação, dramatização e cenografia faz justamente com que o público saiba estar assistindo a uma construção, e não a uma situação verdadeira, como pode acontecer no drama convencional. Essa habilidade do dramaturgo foi inclusive o que conferiu a Brecht, segundo Lionel Abel, a designação de melhor autor metateatral de seu tempo, pois ela representa de forma lógica e completa os novos desdobramentos do gênero.

No Brasil, o metateatro se instalou como parte fundamental da modernização da cena nacional, aparecendo pela primeira vez em *O Rei da Vela* (1933), de Oswald de Andrade, que, no entanto, só foi encenada em 1967 pelo Teatro Oficina, pois o metateatro ganhou espaço justamente a partir do final da década de 60 e começo da década de 70.

A ascensão do gênero na década de 70 está profundamente relacionada com a necessidade da época. Como naquele momento tornou-se impossível fazer um teatro explicitamente político, a dramaturgia que conseguiu chegar até os palcos precisou “fazer uso de formas cada vez mais híbridas, movida pela necessidade de figurar em chave metafórica aquilo que as circunstâncias políticas do país proibiam sumariamente⁵³”.

Peças como *O Evangelho Segundo Zebedeu* (1970), de César Vieira; *Castro Alves Pedre Passagem* (1971) e *Um Grito Parado no Ar* (1973), de Gianfrancesco Guarnieri; *Pano de Boca* (1976), de Fauzi Arap e *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu* (1979), de Carlos Alberto

⁵² ABEL, Lionel. *Metateatro: Uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 1968, p. 117.

⁵³ BETTI, Maria Sílvia. “O Teatro de Resistência In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 194 – 213.

Soffredini, como mencionou-se no capítulo anterior, são exemplos da significativa ascensão do gênero no Brasil que traduziam o período de abafamento político e, ao mesmo tempo, ofereciam uma opção estética que burlasse a censura.

Segundo o pesquisador José Eduardo Vendramini, a autorreferenciação foi recuperada insistentemente nesse período tanto pela dramaturgia quanto pelas propostas cênicas como “índice de uma época de revisão” em que:

“(…) o teatro, às voltas com crises tanto estéticas quanto sociais, volta-se sobre si mesmo, para verificar seu próprio código. Assim, ao questionamento do código teatral corresponderia o questionamento da sociedade que aquele mesmo código vinha representando cenicamente até o momento” (VENDRAMINI, José Eduardo. “Teatro e Metalinguagem”. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 257)

A presença do metateatro durante a década de 70 foi tão forte no Brasil que Vendramini chegou a propor uma tipologia com as principais tendências desse gênero no teatro paulista da época⁵⁴. Em sua análise as peças se dividiam em aquelas que:

1. Refletiam o teatro sobre o teatro enquanto um problema social;
2. Se configuravam como pastiches à moda antiga;
3. Elogiavam o teatro popular;
4. Exploravam a ideia de uma representação dentro da representação;
5. Revelavam os procedimentos teatrais;
6. Eram “Híbridos com ascendentes”.

Apesar das singularidades de cada tópico, que não irei detalhar no presente trabalho, vale enfatizar que todas elas possuíam em comum a tentativa de fazer o teatro sobreviver à ditadura civil-militar brasileira por meio de uma linguagem exagerada, uma vez que é muito caro ao metateatro servir-se de recursos de outros estilos (como do circo, da televisão, da ópera e até mesmo de tradições populares), conferindo aos espetáculos efeitos e sobreposições com maior densidade ou fragmentação⁵⁵.

No século XXI, o metateatro encontra novos desdobramentos e se apresenta como uma das vertentes teatrais que buscam intensificar e diversificar a desdramatização de um teatro que questiona a si mesmo. Entre os trabalhos metateatrais relevantes que podemos citar,

⁵⁴ VENDRAMINI, José Eduardo. “Teatro e Metalinguagem”. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 268.

⁵⁵ Idem.

encontram-se *Desconhecidos* (2005), de Dionísio Neto; *Gaivota – Tema para um conto curto* (2007), com direção de Enrique Diaz; *Savana Glacial* (2010), Jô Bilac; *Luis Antonio – Gabriela* (2012), de Nelson Baskerville; *Nada aconteceu, tudo acontece, tudo está acontecendo* (2013), do Grupo XIX de Teatro; *Cena morta* (2016), da Persona Cia de Teatro e *Homem ao vento* (2018), de Marcos Damaceno.

Savana Glacial, de Jô Bilac, enquanto objeto central dessa dissertação, é uma das peças contemporâneas que seguem questionando a si mesmas, buscando tensionar ainda mais as fronteiras entre ilusão e realidade ficcional para refletir o metateatro enquanto um problema estético e filosófico. Ao mesmo tempo, sob o olhar de um novo século, mais do que encontrar soluções para essa questão, a peça busca evidenciar o caráter enigmático e ambíguo do próprio gênero para normalizar e estabelecer a realidade ficcional como única realidade possível, como veremos mais adiante.

3. O TEATRO DE JÔ BILAC

3.1 Jô Bilac e a experiência da palavra viva

O século XXI tem se mostrado um fértil e vasto campo para a dramaturgia, já que desde a virada do milênio, novos e talentosos escritores de teatro despontaram na cena brasileira. Recentemente, uma equipe de curadoria com apoio do *Itaú Cultural* criou o site “Portal de Dramaturgia⁵⁶”, reunindo 100 dramaturgos brasileiros de todas as regiões do Brasil que produziram textos teatrais relevantes nos últimos dez anos, o que ilustra um período de intensa movimentação, no qual Jô Bilac figura ao lado de outros importantes nomes como Dione Carlos, Pedro Kosovski, Silvia Gomez e Janaina Leite.

Com uma trajetória que data do começo dos anos 2000, Giovanni Ramalho Bilac, de 39 anos, já escreveu mais de trinta peças teatrais e se tornou um dos dramaturgos mais premiados e encenados no país. Negro, nascido no Rio de Janeiro, filho de pai espanhol de família indiana e mãe brasileira, Jô Bilac, como ficou conhecido, viveu a primeira parte de sua infância em Madrid, numa colônia indiana⁵⁷, e começou a escrever para aprender português.

⁵⁶ Disponível em: <https://www.portaldedramaturgia.com/profile/jo-bilac>

⁵⁷ BILAC, Jô. Alguém acaba de morrer lá fora. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. Pág. 5.

Comecei a escrever de uma forma muito imprevisível e para tentar aprender português, porque eu vivia fora do país e era uma maneira de tentar entender a língua, não só do ponto de vista gramatical. Minha experiência com o português foi difícil, porque a língua é uma coisa complicada. Ela passa por uma vivência, tem palavras que você só consegue entender quando as vivencia. Então escrever era uma forma de tentar organizar o pensamento, desde criança. (BILAC, Jô em DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José Fernando; ABREU, Kill. *Maratona de dramaturgia*. – Rio de Janeiro: Cobogó. 2019, p. 238)

No entanto, apesar da proximidade com as palavras desde criança, o autor revelou, em entrevista para a revista *Vogue*, sempre ter se imaginado um romancista, não um dramaturgo⁵⁸. O interesse pelo teatro surgiu no Brasil, durante a adolescência, quando Jô Bilac assistiu a uma peça de Nelson Rodrigues e passou a querer compreender os palcos e o texto teatral para além do entretenimento.

Assim, com apenas 19 anos, Bilac iniciou sua carreira como dramaturgo ao transformar um esquete chamada *Sangue em caixa de areia* em sua primeira peça, de mesmo nome, que ganhou a menção Honrosa em Dramaturgia no Festival de Teatro do Rio de Janeiro. Nesse mesmo período, por falta de escolas de dramaturgia no Brasil, o autor ingressou no curso de atuação da Escola de Teatro Martins Pena, pois viu nesse ambiente um espaço possível para acessar o teatro e profissionalizar sua escrita dramaturgical.

Eu não tenho nenhuma formação específica em dramaturgia. Foi na escola de teatro Martins Pena que eu me aproximei da dramaturgia, através dos atores. E aí também tinha a biblioteca com muitas referências... Nelson Rodrigues, Ariano Suassuna, dois autores que me fascinaram muito. O que me motiva a escrever eu acho que é essa tentativa insana de tentar elaborar quem eu sou, o que eu estou fazendo aqui (...). É um diálogo que eu tento criar com um mundo no qual eu acho que não me encaixo tão bem. Escrever para mim me ajuda a elaborar essa relação paradoxal entre a vida e a morte. Então, acho que meus textos carregam isso, personagens sanguíneos com muita perplexidade diante da beleza violenta da vida. (BILAC, Jô. Transcrição de trecho da entrevista concedida ao *Portal de Dramaturgia*. Disponível em: <https://www.portaldedramaturgia.com/>).

Em 2006, ao formar-se na Martins Pena, ele realizou sua estreia profissional com o texto *Bruxarias urbanas* e fundou, no ano seguinte, a *Cia. Teatro Independente* com o espetáculo *Cachorro!*, marcando o início de uma trajetória de trabalhos contínuos e plurais tanto com a sua companhia, em atividade até hoje, como com outros grupos e artistas parceiros.

Foi na escrita desse gênero que Jô Bilac descobriu o fazer artístico que levou suas peças a serem encenadas nas principais cidades do Brasil e de outros países como em Bogotá, Bolonha, Estocolmo, Lisboa, Londres, Nova York e Paris. Alguns de seus textos foram ainda publicados

⁵⁸ BILAC, Jô. *Consciência Negra: Exaltando Jô Bilac, o dramaturgo mais premiado do Brasil que você precisa conhecer*. Sabrina Fidalgo. Revista *Vogue*, 2022.

em países do continente europeu e americano, como a peça *Fluxorama*, que ganhou edição pela Universidade de Yale.

Além de *Fluxorama* (2016), seus principais trabalhos encenados e publicados são: *Savana glacial* (2010), vencedor do Prêmio Shell de melhor autor; *Alguém acaba de morrer lá fora* (2011), publicada pela Editora Cobogó; *Os Mamutes* (2012), Premiada no Cesgranrio, Festival Internacional de Teatro, Shell, APTR e Aplauso Brasil; *Conselho de classe* (2013), adaptada para a série de televisão da Rede Globo como *Segunda Chamada* em 2019 (prêmio APCA de melhor série 2019); *Beije minha lápide* (2014), indicada aos prêmios Shell, APTR e Cesgranrio; *Infância, tiros e plumas* (2015); *Fluxorama* (2016), indicada ao APCA; *Pi – Panorâmica insana* (2018), Prêmio APCA; *Hoje eu não saio daqui* (2019), escrita com a Cia. Marginal e *Pá de Cal – Ray Lux* (2020).

Bilac ascendeu junto com a internet no começo do século XXI e teve seus primeiros textos publicados em um palco digital chamado *Drama diário*, um site criado por seu amigo e dramaturgo Filipe Barenco, que pretendia juntar sete dramaturgos de diferentes espaços para fazer esses textos circularem. O site não se manteve ativo por muito tempo, mas ajudou a projetar Jô Bilac na cena contemporânea ao lado de dramaturgos que já tinham espaços consolidados e de outros que, assim como ele, estavam iniciando a carreira em um período de intensa movimentação teatral⁵⁹.

Fato é que o começo do século XXI já não permitia falar de uma linguagem específica em destaque. Tratava-se de uma cena cada vez mais heterogênea e que se projetava assim, justamente por ter condensado em si toda a dramaturgia produzida nas três últimas décadas do século XX, como já foi mencionado. Nesse mar de possibilidades, Jô Bilac sobressaiu por compreender e traduzir de forma original as relações complexas do nosso tempo e espaço em um momento no qual a cena contemporânea começava a ter consciência de suas potencialidades.

Tratando-se de um autor negro é importante frisar também que esse aspecto influenciou diretamente sua obra, como ele revela na entrevista concedida à revista *Vogue*:

Venho de uma cultura da oralidade, como são as culturas africanas e indígenas, minhas origens, que é o que eu escrevo. Eu não escrevo romance, não escrevo crônica. Eu escrevo roteiro, escrevo dramaturgia, porque é uma forma de me comunicar com a minha tribo e de encontrar a minha voz dentro de um mundo que me exclui (...)
Quando eu respondia aos adultos a pergunta “O que você vai ser quando crescer?” e dizia que seria escritor, sempre desdenhavam. Diziam para eu esquecer isso. Na época eu nem percebia o racismo naquelas falas. Eu realmente aceitava o que os adultos

⁵⁹ Jô Bilac passou a figurar ao lado de dramaturgos como Newton Moreno, Grace Passô e Pedro Brício.

diziam. Eu concordava com o pensamento deles de que ninguém vive como escritor, seja branco, seja preto.

Mas no fundo tinha um alto teor racista. “Como assim um autor preto?”. E isso se estende até os dias de hoje, quando as pessoas me conhecem pessoalmente e se surpreendem. “Ah, mas é você o Jô Bilac?” e justificam a surpresa com o fato de eu ser jovem. Mas é claro que o motivo da surpresa é porque eu sou preto e uso *dreads*, além de ser jovem. Não ocupo aquele lugar que a sociedade espera de mim (...). Nos meus textos, falo também da vida. Sou negro, então tudo o que eu escrever será negro também.

(BILAC, Jô. *Consciência Negra: Exaltando Jô Bilac, o dramaturgo mais premiado do Brasil que você precisa conhecer*. Sabrina Fidalgo. Revista Vogue, 2022. Disponível em: <https://vogue.globo.com/Vogue-Gente/noticia/2021/11/jo-bilac.html>)

Sobre essa questão, ele ressalta ainda a importância da representatividade e sobre como ter atores negros encenando seus textos tornou-se uma exigência:

(...). Está mais do que na hora da questão da representatividade emergir, tanto é assim que eu colocava isso como uma sugestão doce, serena, e sutil aos diretores com quem trabalhava “Chama um pretinho, uma pretinha” Por favor, estou escrevendo, queria ver, me sentir representado”. À medida que fui vendo que poucos faziam isso (...) hoje, falo que isso é uma exigência, porque não há outro jeito. (BILAC, Jô em DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José Fernando; ABREU, Kill. *Maratona de dramaturgia*. – Rio de Janeiro: Cobogó. 2019, p. 246)

Assim, seja quando coloca o racismo em evidência, quando revela violências veladas ou busca encontrar as raízes do nosso povo, isto é, o povo brasileiro (o que ele tem feito de maneira mais intensa nas suas últimas obras), Jô Bilac se mostra um dramaturgo em extrema consonância com seu tempo, capaz de expor como o material histórico disforme do Brasil continua percorrendo as narrativas nacionais, agora sob novas configurações; e nisso reside o caráter profundamente brasileiro de suas obras.

A partir de situações como a homofobia em *Beije Minha Lápide*, o feminicídio em *Cachorro!*, o relacionamento abusivo em *Savana Glacial* ou as políticas de Estado e de governo como em *Insetos*, *Conselho de Classe* e *Mamutes*, Jô Bilac também afirma: é possível identificar a relação do indivíduo com o coletivo.

A diferença reside, então, em como essa relação se estabelece. A primeira fase do autor, que se inicia com *Bruxarias Urbanas* e se encerra com *Petit Monstre*, marca uma época de intensa verbosidade e vivacidade. Já a fase que se inicia com *Conselho de classe*, levado à cena pela Cia. dos Atores em 2013, combina esses traços – tão marcantes em peças como *Cachorro!*, *Mamutes* e *Savana Glacial* – com uma prosa mais depurada e que aborda os temas sociais de maneira mais direta.

Em *Savana Glacial*, por exemplo, peça da primeira fase, a violência contra a mulher é abordada de forma metalinguística, não como um problema enfrentado abertamente enquanto

temática. Já em *Hoje eu não saio daqui*, de 2019, escrita em processo colaborativo com a Cia. Marginal e encenada no Parque Ecológico da Maré, a transgressão da narrativa é mais direta na medida em que, ao abordar a condição dos imigrantes angolanos que vivem na Favela da Maré, o texto oferece uma nova perspectiva sobre a formação do Brasil e a luta dessas pessoas na sociedade atual. Nessa peça, os imigrantes e os moradores da favela são retratados como personagens fundamentais da memória nacional, fornecendo um novo olhar sobre o local que elas ocupam no imaginário coletivo.

Na sua entrevista para *Maratona de Dramaturgia*, o autor explica:

Hoje nós vivemos uma disputa de narrativas (...). Quando comecei a questionar e perceber o quão cruel é a narrativa social, tentei propor não uma negação dela, porque faço parte dela, nós fazemos parte dela, mas uma tentativa de diálogo com ela, questionando, transgredindo. Hoje percebo que escrever não é um ato de engajamento, porque ser engajado é ficar no campo do pensamento. Para mim, escrever é um ato de transgressão, é uma ação. (...). É difícil escrever sobre outro tempo que eu não tenha vivido. Então, percebo que escrever é uma forma... esse lugar com a experiência e com o tempo (...) (BILAC, Jô em DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José Fernando; ABREU, Kill. *Maratona de dramaturgia*. – Rio de Janeiro: Cobogó; 2019, p. 238-239).

O fato de Jô Bilac perceber a escrita enquanto um lugar atravessado pelos tempos e experiências é justamente o que o coloca em harmonia com o presente, revelando maneiras distintas de vivenciar o caráter político das coisas de uma peça para a outra e de um tempo para outro. Isto é, seu teatro é capaz de enfrentar as grandes questões da época, seja de forma mais subjetiva, como nas primeiras peças, seja de forma mais objetiva, como nos trabalhos mais recentes.

O que há de mais recorrente é que entendo cada processo como uma oportunidade para descobrir uma forma diferente, para que isso me motive, para que não fique chato e para que faça algum sentido, para mim, escrever. A partir disso, o atravessamento de lugares políticos talvez fique mais claro. Na época, era mais subjetivo, quando eu colocava uma filha que tinha vergonha da mãe porque a mãe é negra e a filha é branca. Talvez hoje eu faça uma leitura mais direta sobre a questão do machismo, sobre a mulher, sobre a educação pública, como em *Conselho de Classe*, ou sobre a homofobia, como em *Beije minha lápide*. Mas nunca faço de forma premeditada, no sentido de “preciso falar disso, preciso falar dessas coisas”. São as coisas de que falo naturalmente. (BILAC, Jô em DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José Fernando; ABREU, Kill. *Maratona de dramaturgia*. – Rio de Janeiro: Cobogó; 2019, p. 241).

Em *Savana Glacial* o machismo é a força central da peça e se revela a partir do desejo do escritor em falar sobre “a força animal do homem em cima da mulher” – como ele afirma em entrevista. Para isso, Bilac se apoia na ideia de dramaturgia aberta, de um texto que tenta dominar a linguagem enquanto a constrói e, ao fazer esse movimento, cria um lugar de disputa de narrativas.

Elas, por sua vez, se revelam por meio do jogo de manipulação que ultrapassa o campo linguístico e adentra as relações das personagens, numa espécie de preenchimento do espaço existente entre a forma e o conteúdo, colaborando para que o sentido do todo emergja.

Eu queria falar de algumas coisas, mas principalmente, nas primeiras peças sobre a força animal do homem... em cima da mulher. Então tenho aqui *Cachorro!*, *Rebu*, *Savana Glacial*, que trazem em comum, em termos de conteúdo, personagens de mulheres que são oprimidas por homens. Em *Cachorro!* de forma bruta e sanguínea; em *Rebu*, de forma omissa; Em *Savana Glacial*, de forma intelectual e psicológica (...) Como eu tinha essa referência do Nelson, comecei a compreender que há um lugar entre o conteúdo e a forma. (BILAC, Jô em DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José Fernando; ABREU, Kill. *Maratona de dramaturgia*. – Rio de Janeiro: Cobogó; 2019, p. 240).

Vale a pena pontuar também que em todas as peças há uma criticidade revelada por meio de uma ironia e provocação que se aproximam em grande medida do humor de Nelson Rodrigues, referência explícita de Jô Bilac principalmente no que diz respeito ao aspecto formal de suas primeiras peças. Assim, Jô Bilac também passou a utilizar o humor como forma de destacar o que há de mais absurdo nas dinâmicas sociais, nos convidando a refletir sobre nosso próprio comportamento. Para ele, o humor “é a forma mais potente de desautorizar a morte, e na arte, de subvertê-la⁶⁰”,

A diretora da Cia OmondÉ, Inez Viana, na época em que a peça *Infância, tiros e plumas* estreou, comentou sobre a presença da ironia nas obras de Jô Bilac:

Ele tem se especializado em colocar o dedo nas nossas feridas, e assim como em *Os Mamutes* e *Conselho de Classe*, continua inconformado com as injustiças sociais. De sua pena o sangue jorra diante de nossos olhos perplexos, como se nossas vidas não fizessem parte deste mundo inacreditável, sem caráter e sem ética que estamos vivendo, e o que é pior, que estamos acostumados a viver. Seu característico tom crítico, sua sutil ironia e, sobretudo sua poesia, nos faz delirar como seus personagens descontrolados, normativos, discriminados, avessos à sociedade castradora, lobotomizados, manipuladores e mais: nos faz rir e perceber quão ridículos somos. (VIANA, Inez. *Nova peça de Jô Bilac, “Infância, tiros e plumas fala da decadência humana”*. Ney Motta em <https://neymotta.wordpress.com/2015/04/03/nova-peca-de-jo-bilac-infancia-tiros-e-plumas-fala-da-decadencia-humana/>)

A recorrente presença de termos associados à criticidade, transgressão e atravessamento de lugares políticos (grifados nas entrevistas) me levou a perguntar ao autor se ele considerava seu teatro político, ao que ele respondeu: “Acho que de certa forma me vejo muito envolvido nessas relações políticas que atravessam o Brasil”.

Essa pergunta partiu da necessidade de entender as motivações do dramaturgo e de conceituá-lo ou não como um autor de peças políticas, uma vez que, durante o processo de leitura de suas obras, ficou evidente seu desejo de expor cenicamente as injustiças sociais e as

⁶⁰ BILAC, Jô. Alguém acaba de morrer lá fora. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012, p. 5.

contradições da sociedade contemporânea. No entanto, a história do teatro político nos mostra que sua existência está associada a movimentos sociais, como uma das frentes da luta de classes e de um trabalho de base capaz de promover transformação social, de modo que estar envolvido em relações políticas que atravessam o país não significa necessariamente produzir um teatro político.

No Brasil, esse termo se popularizou durante os anos 60 com as lutas camponesas, operárias e estudantis. Era um momento no qual o teatro estava articulado com movimentos sociais que buscavam democratizar radicalmente os meios de produção e os acessos aos bens culturais produzidos por seus próprios grupos para, assim, se contrapor ao sistema, mas esses movimentos foram brutalmente interrompidos em 1964 pelo golpe civil-militar.

Uma das principais lições a extrair da experiência teatral da fase pré-golpe de 1964 é a capacidade combativa do teatro político, empenhado em formalizar esteticamente as grandes questões que, potencialmente, poderiam mudar a estrutura social do país. (BÔAS, Rafael Litvin Villas. “Desafios do teatro político contemporâneo”. In *Revista Terceira Margem*: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014).

Na atualidade, o teatro político existe na ação de alguns coletivos que se mantêm operantes em lutas sociais de forma mais tímida, já que “o contato com a nova dramaturgia do teatro político não foi promovido a ponto de ser assimilado pela nova geração de produtores⁶¹”:

(...) a linguagem teatral voltou a ser explorada em suas múltiplas potencialidades a partir das demandas do MST: como arte, como tática de contra comunicação, como método de formação, como linguagem vigorosa no processo alfabetização pela dinâmica dos múltiplos letramentos, como arma de combate em ações diretas massivas (...) (BÔAS, Rafael Litvin Villas. “Desafios do teatro político contemporâneo”. In *Revista Terceira Margem*: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014).

Portanto, mesmo que Jô Bilac produza um teatro que visa a emancipação humana, que debata as contradições sociais e exponha rachaduras do nosso mundo, ele não realiza um trabalho de base com seu grupo ou com as parcerias que estabelece. O que não diminui a relevância de suas peças, apenas impede que as reflexões produzidas por suas obras resultem numa organização coletiva interessado em influenciar no processo e transformações sociais concretas, uma vez que, sem estar inserido em um processo direcionado a mudanças reais, os debates provocados por suas peças se mantêm na esfera estética e filosófica.

⁶¹ BÔAS, Rafael Litvin Villas. “Desafios do teatro político contemporâneo”. In *Revista Terceira Margem*: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

Assim, podemos dizer que a experiência da palavra viva no trabalho de Jô Bilac questiona, transgride, critica e continua em experimentação consigo mesma e na relação com outros, mas não se afirma política, pois, apesar da criticidade que possuem e que envolvem o dramaturgo nas questões políticas e sociais do país, sem a existência do sentido realmente combativo seria conceitualmente equivocada defini-las como teatro político.

3.2 Jô Bilac e a dramaturgia do corpo a corpo

Ainda que Bilac faça parte de uma geração plural de autores, daqueles que transitam por vários meios e escrevem tanto em processos colaborativos como sob encomenda, a ideia de um texto que se constrói na presença do outro é constante. Para o dramaturgo, a escrita é um jogo no qual ele provoca e é provocado dentro de processos criativos únicos. Não há uma fórmula de escrita, apenas como cada encontro desperta a dinâmica daquele trabalho específico⁶².

Em 2008, quando ainda estava começando sua carreira e seu amigo iniciou uma espécie de movimento dramaturgico no Rio de Janeiro com o site “Drama diário” (como já foi pontuado no capítulo anterior), Jô Bilac percebeu que as referências para seus trabalhos não estavam apenas na biblioteca, mas também nas relações e na vida cotidiana:

Esse foi o primeiro *approach* com os colegas para tratar referências e entender o próprio colega como uma referência para o seu trabalho, para o meu trabalho. (...). Para mim, foi um lugar interessante, de entender que a referência não era só o que estava dentro da biblioteca, mas o que eu estava vendo, principalmente os trabalhos de grupo, que têm uma dramaturgia tão contundente. Você vê um trabalho de grupo e fala: “Como o cara chegou nisso?”. Você entende que não foi sozinho em casa; foi também, mas teve um corpo a corpo ali, como cada um se traduziu, teve o fascínio. (BILAC, Jô em DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José Fernando; ABREU, Kill. *Maratona de dramaturgia*. – Rio de Janeiro: Cobogó; 2019, p. 243).

Ao ler as entrevistas concedidas a diferentes veículos, percebe-se justamente como o processo de escrita de Jô Bilac depende do outro para acontecer, já que ele mesmo revela ter se aproximado da dramaturgia através dos atores. Até quando menciona os textos criados sob encomenda ou em processo solitário, ele fala sobre a necessidade da leitura de terceiros: “Mesmo quando escrevo sozinho, sei que todo texto sofre uma interferência, principalmente o

⁶² Disponível em: <https://www.portaldedramaturgia.com/profile/jo-bilac>

teatral, que é quando vou convidar alguém ou pedir para alguém ler, justamente para trocar essa ideia⁶³”.

A partir das diásporas vivenciadas, Jô Bilac passou a buscar, nos processos e nos resultados de sua pesquisa cênica, o que aproxima as pessoas. E, no avesso, no visceral da relação entre o eu e o outro, ele encontrou esses pontos de aproximação que podem ser observados no conjunto de sua obra por meio das contradições resultantes dessas relações.

A maneira como o autor entende a dramaturgia parece sempre passar necessariamente pela ideia de alteridade e de um “corpo a corpo” para se realizar, característica já marcante nos trabalhos dos anos 90 (como revelou Antonio Araújo no primeiro capítulo desta dissertação) e que ganharam ainda mais força a partir do século XXI.

Na entrevista, ele revelou gostar de produzir em coletivo, de ser motivado pela troca e interferência, sendo por isso tão importante para o autor escolher seus parceiros. Quando trabalha em grupo, ele diz entender como o coletivo se articula em discursos que criam pontes.

Na tabela abaixo, as peças escritas pelo dramaturgo até o momento foram organizadas cronologicamente e em relação ao tipo de processo de escrita. Nela, é possível perceber a relevância da alteridade, pois ainda que apareçam textos criados de forma solitária ou sem informações suficientes para que o tipo de criação fosse especificado, a maior parte de seus trabalhos é de alguma maneira feita a partir do contato com outros.

Seja através do processo colaborativo ao qual a sua companhia Cia. Independente de Teatro se dedica desde 2006, seja firmando parcerias ou processos colaborativos com outros grupos e artistas, como foi o caso de *Beije minha lápide*, criada pela Cia Independente de Teatro e Marcos Nanini; *Infância, tiros e plumas*, com a Cia OmondÉ; *Conselho de Classe*, com a Cia dos Atores; *Savana Glacial*, com a já extinta Cia. Físico de Teatro e *Hoje eu não saio daqui*, com a Cia Marginal.

Esse “inventário” é relevante não apenas para entender a dinâmica de criação do autor ao longo dos últimos 17 anos, mas para apreender um pouco mais o movimento da dramaturgia contemporânea como um todo. Afinal, elas refletem com sua pluralidade, a forma do teatro se mostrar um campo fértil para trabalhos de grupos, processos colaborativos e dramaturgias escritas a pelo menos quatro mãos.

⁶³ BILAC, Jô. *Savana Glacial* e o Teatro de Jô Bilac. Entrevista concedida a Gabriela Branco. São Paulo. 3 nov. 2022 [A entrevista encontra-se transcrita nos Anexos dessa dissertação].

ANO	PEÇA	TIPO DE PROCESSO DE ESCRITA⁶⁴
2006	Bruxarias Urbanas	Não especificado
2007	Desesperadas	Não especificado
2007	Dois pra viagem	Coautoria de Jô Bilac, Mateus Solano e Miguel Thiré
2007	Cachorro!	Processo colaborativo com a Cia. Teatro Independente
2008	Limpe Todo O Sangue Antes Que Manche O Carpete	Escrita solo
2009	Rebú	Processo colaborativo com a Cia. Teatro Independente
2010	Savana Glacial	Processo colaborativo com a Cia Físico de Teatro
2010	O Matador de Santas	Não especificado
2011	Serpente Verde Sabor Maçã	Coautoria de Jô Bilac e Larissa Câmara
2011	Alguém Acaba de Morrer Lá Fora	Processo de escrita que se iniciou de forma solitária e terminou em parceria com Lucélia Santos, Pedro Neschling, Vitória Frate, Ricardo Santos e Pedro Nercessian
2011	O Gato Branco	Parceria de Jô Bilac com o diretor João Fonseca
2011	Popcorn – Qualquer semelhança não é mera coincidência	Não especificado
2011	A dona do fusca laranja	Parceria de Jô Bilac com a atriz Camila Rhodi
2011	Você precisa saber de mim	Coautoria de Pedro Bricio, Jô Bilac, Rodrigo Nogueira, Rodrigo Tavares, Vitor Paiva e Emanuel Aragão
2012	Os Mamutes	Escrita solo
2012	Cucaracha	Processo colaborativo com a Cia. Teatro Independente
2013	Caixa de Areia	Parceria de Jô Bilac com os atores Taís Araújo, Luiz Henrique Nogueira, Cris Larin, Jaderson Fialho e Júlia Marini e o Diretor Sandro Pamponet
2013	Petit Monstre	Escrita solo
2013	Conselho de Classe	Processo colaborativo com a Cia. dos Atores
2014	Beije Minha Lápide	Processo colaborativo entre a Cia. Teatro Independente, Marcos Nanini e Bel Garcia
2015	Infância, Tiros e Plumas	Processo colaborativo com a Cia. OmondÉ
2016	Fluxorama	Processo de pesquisa e escrita diversa que durou 9 anos
2016	5x comédia	Coautoria de Antonio Prata, Jô Bilac, Pedro Kosovski, Julia Spadaccini e Luis Miranda.
2016	Flor carnívora	Não especificado
2017	Enterro dos ossos	Não especificado
2017	Fatal	Coautoria de Jô Bilac, Pedro Kosovski e Marcia Zanelatto
2018	Insetos	Processo colaborativo com a Cia. dos Atores
2018	P.I. Panorâmica insana	Coautoria de Júlia Spadaccini, Jô Bilac e André Sant'anna
2018	A menina e o pote	Coautoria de Jô Bilac e Fernanda Bond
2019	Hoje não saio daqui	Processo colaborativo com a Cia. Marginal
2020	Pá de cal - Ray Lux	Processo colaborativo com a Cia. Teatro Independente

⁶⁴ As peças que não foram construídas a partir de trabalhos colaborativos ou de coautoria, acabam sendo difíceis de categorizar pois resultam, em sua maioria, de processos muito particulares.

Para a criação de *Caixa de Areia* (2013), por exemplo, a atriz Taís Araújo disse que o dramaturgo propôs um processo parecido com o que ele desenvolvia na Cia. Teatro Independente, isto é, começar os ensaios sem texto. Não se tratou de um processo colaborativo propriamente dito, mas de uma criação na qual o texto era desenvolvido de acordo com os ensaios.

O autor entregou a dramaturgia em capítulos⁶⁵, sem que os atores soubessem o final – forma mais horizontal de levantar uma peça porque dá espaço para os atores opinarem sobre a construção do espetáculo. Para o dramaturgo, é importante não antecipar demais os processos artísticos para que o caminho esteja aberto ao próprio encontro e a “simbiose artística⁶⁶” que pode decorrer dele.

Em *Fluxorama* (2016), conjunto de cinco obras que formam uma única imagem, o processo de pesquisa durou nove anos. Composta de monólogos, a peça foi pensada inicialmente como um exercício de poesia concreta, na qual o autor buscava entender a palavra crua, sem rubrica e com a subjetividade emergindo a partir da grafia.

Desse primeiro momento, em 2009, surgiu Amanda, uma mulher que perde progressivamente seus sentidos vitais e se agarra ao instinto natural de sobrevivência. Dois anos depois, Bilac escreve o monólogo de Luiz Guilherme, um jovem que preso nas ferragens do seu carro, tenta de forma desvairada manter a lucidez. Já em 2013 cria Valquíria, uma maratonista que pensa no mar para não desistir da corrida.

A peça estreia com esses três fragmentos em 2013, mas Jô Bilac só considera o projeto concluído em 2016, quando ela reestrea com outros dois monólogos se somando aos primeiros: Medusa, um fluxo de consciência tentando meditar sem conseguir se concentrar e um Asteróide em colisão com a Terra.

Fluxorama é resultado de um processo de criação solitária, mas ao mesmo tempo em que se sustenta em si mesma e reforça a versatilidade do dramaturgo, ela também enfatiza a necessidade do outro para existir. Afinal, as desesperadas confissões dos indivíduos pressupõem a presença de uma alteridade, ainda que desconhecida. Nesses monólogos, o olhar exterior isento de juízos colabora na busca pelos pensamentos e palavras em estado bruto.

Em *Savana Glacial* (2010), a escrita aconteceu em colaboração com a Cia Físico de Teatro, que convidou Jô Bilac a ocupar a sala de ensaio e jogar com os atores a partir de uma

⁶⁵ Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/caixa-de-areia-com-tais-araujo-estrea-em-s-o-paulo-1.221402>

⁶⁶ BILAC, Jô. Entrevista concedida ao *Portal de Dramaturgia*. Disponível em: <https://www.portaldedramaturgia.com/profile/jo-bilac>

temática e de referências já definidas pelo grupo, assunto que será abordado com mais detalhes no próximo capítulo.

Apesar da pouca idade, a trajetória de Bilac mostra como ele rapidamente se consagrou como um grande autor brasileiro, produzindo peças que, além de representarem uma tentativa de elaborar sua cidade, seu país e suas veias sanguíneas⁶⁷, também buscam criar pontes entre o eu e o mundo.

Seu interesse em dialogar com a vida, em entender as urgências do outro e em expor as incoerências da sociedade, fazem com que a experiência da palavra viva e a dramaturgia do corpo a corpo de cada um de seus trabalhos continuem em experimentação e consonância com a contemporaneidade.

4. SAVANA GLACIAL

4.1 O trabalho colaborativo em *Savana Glacial*:

Savana Glacial (2010) faz parte das primeiras peças escritas por Jô Bilac e foi o primeiro texto premiado do dramaturgo. Com ela, Bilac venceu a categoria de *melhor autor* no Prêmio Shell do ano seguinte e deu início à década mais produtiva de sua carreira.

Figura 1: Foto de divulgação da peça



Fonte: Facebook da Cia Físico de Teatro

⁶⁷ DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José Fernando; ABREU, Kill. *Maratona de dramaturgia*. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 238.

A peça, desenvolvida em processo colaborativo com a *Cia Físico de Teatro*⁶⁸, é formada por 4 personagens e conta a história de um casal que se muda para um novo apartamento depois de a mulher se envolver em um acidente de carro. Michel, o marido, é escritor; Meg, a esposa, passa a sofrer de perda de memória recente; Agatha, a vizinha, é maquiadora e a personagem responsável por perturbar a suposta normalidade da vida do casal; Nuno, por sua vez, um motoqueiro que surge em momentos aparentemente decisivos para a trama.

Savana Glacial, como já mencionei, se desenvolveu em processo colaborativo, forma de trabalho que, no Brasil, ganhou notoriedade com o *Teatro da Vertigem* e é fundamental para entender boa parte do teatro que ascendeu nos anos 90. Nesse tipo de processo percorrem-se caminhos muito diversos de um espetáculo para o outro, mesmo que estejamos falando sobre dramaturgias de um mesmo autor. Portanto é preciso olhar para cada obra separadamente porque os resultados provenientes das colaborações são únicos e diferentes entre si.

De acordo com Silvana Garcia, os dramaturgos vinculados a processos colaborativos:

aceitam desafios como escrever para companhias, criar roteiros de cinema e televisão e têm uma presença ativa na vida da comunidade teatral. São profissionais do ofício, que escrevem por motivação própria, porém também aceitam convites de grupos ou diretores. Nestes casos, eles se aproximam e até se integram por um tempo ao projeto coletivo, às vezes para produzir mais de um trabalho e, em seguida, regressar a sua condição de *freelancer*” (APUD. Adélia Nicolete página 42. GARCIA, 2004, p. 27)

O próprio Jô Bilac afirmou que essa dinâmica é frequente tanto na *Cia. de Teatro Independente* como com grupos que o convidam a integrar projetos. Na sua companhia, entretanto, por existir um trabalho contínuo com a linguagem, a divisão de trabalho é menos rígida do que na maior parte dos projetos em que atua como convidado.

O fato de o processo colaborativo estar intimamente vinculado ao trabalho de grupo não implica, necessariamente, na impossibilidade de se juntar artistas para uma montagem específica, que vai sendo definida e construída ao longo dos ensaios. Porém, a diferença apresentada pelo grupo constituído é a possibilidade de evolução da pesquisa, promovida pela sucessão de processos/espetáculos. Outra característica do trabalho em equipe é o envolvimento mais aprofundado entre os componentes, o que pode suscitar maior liberdade criativa entre eles e uma equivalência de experiências ao longo das montagens.”. (APUD. Adélia Nicolete página 44. ARAÚJO, 2001. p.20)

Uma conversa com Jô Bilac e Renato Livera me deu acesso a pormenores do trabalho colaborativo desenvolvido na montagem de *Savana Glacial*. Não há registros

⁶⁸ O elenco de *Savana Glacial* da Cia Físico de Teatro era composto por: Andreza Bittencourt, Camila Gama, Diogo Cardoso e Renato Livera, com direção de Renato Carrera.

fotográficos ou em vídeos dos ensaios da peça; sabe-se apenas o que eles compartilharam em suas falas, que, por mais que não sejam completas, comunicam aspectos que vemos como importantes para sua compreensão e que não deixam de ser um material relevante para nossa análise. Lembremos que esta não pôde ainda contar com trabalhos críticos prévios a ela.

Livera, intérprete de Michel na montagem da *Cia. Físico de Teatro*, definiu *Savana Glacial* como um “conjunto de liberdades muito bem alinhadas”. A companhia já sabia o tema que gostaria de abordar e, por isso, ao convidar Bilac para assinar a dramaturgia, forneceu leituras, imagens e filmes para direcionar a pesquisa dramatúrgica e introduzir o autor naquele universo.

Com o material em mãos, o autor teve toda a liberdade para criar uma história para cuja encenação já estavam definidos os nomes de Andreza Bittencourt, Camila Gama, Diogo Cardoso e Renato Livera.

Savana Glacial nasceu de um convite da *Cia Físico de Teatro*, que queria um texto para 4 atores, duas mulheres e dois homens. E aí eles me deram algumas referências, como o livro *O passado*, de Alan Pauls. Logo no início do processo, um dos atores acabou precisando se ausentar dos ensaios; então ele teria que ter um personagem muito pequeno, que não afetasse a dinâmica dos ensaios. Por conta disso, eu comecei a escrever *Savana Glacial* já sabendo dessas condições: duas atrizes, um ator e um outro ator que não poderia estar muito presente na dramaturgia. (BILAC, Jô. *Savana Glacial e o Teatro de Jô Bilac*. Entrevista concedida a Gabriela Branco. São Paulo. 3 nov. 2022 [A entrevista encontra-se transcrita nos Anexos dessa dissertação]).

O dramaturgo contou para os atores como seria o enredo e os personagens. A partir desses esboços, os atores puderam improvisar entre si até a primeira cena chegar, a qual mesmo sem uma sequência, possibilitou um entendimento inicial sobre os personagens. A partir daí, os ensaios seriam retomados a cada capítulo escrito.

Bilac escrevia a cena, enviava para o grupo, eles lhe davam o retorno; o dramaturgo assistia ao ensaio e de lá saía para escrever a próxima cena. Na produção do texto não houve uma coparticipação, que teria se dado, segundo o autor, na discussão da própria cena, ainda que ninguém soubesse o que aconteceria no final. A liberdade dos atores e do diretor para resolver as situações foi, portanto, determinante no processo⁶⁹.

Livera comentou ainda que, às vezes, o diretor se ausentava dos ensaios, dando oportunidade para que os atores propusessem experimentos, como aquele em que Meg tem um esquecimento súbito, se perde totalmente, e a situação se repete. A liberdade que tiveram para testar as propostas e o espaço levou-os a criar essa cena em *looping*. Não se tratava de proposta

⁶⁹ Como menciona Jô Bilac na entrevista em anexo.

da dramaturgia nem da direção, mas a ideia de ter atores entrando e saindo do palco enquanto repetiam o texto se encaixou tão bem que foi acolhida tanto pelo diretor como por Jô Bilac.

Chama a atenção, no entanto, como a referida cena esteve na contramão do que o dramaturgo pontuou na entrevista:

Eu não costumo, por exemplo, trabalhar com improvisação ou com o ator dando a fala. Eu geralmente escrevo tudo e o processo de colaboração é “como que aquele grupo me inspira?”, mas teve por exemplo a peça *Hoje eu não saio daqui*, da Cia. Marginal, que foi encenada na Favela da Maré e lá foi uma experiência coletiva, tanto que quem assina o texto sou eu e eles por conta de uma interferência muito grande dos atores. Então, quando existe uma interferência muito grande, eu prefiro dividir a dramaturgia a assumir como uma colaboração, porque eu entendo a colaboração como uma forma de gatilho, e não como uma solução de texto ou de cena. (BILAC, Jô. *Savana Glacial* e o Teatro de Jô Bilac. Entrevista concedida a Gabriela Branco. São Paulo. 3 nov. 2022 [A entrevista encontra-se transcrita nos Anexos dessa dissertação]).

Isto é, ainda que Jô Bilac afirme não utilizar improvisações de forma recorrente, não deixou de haver o uso desse método, pelo que expusemos parágrafos acima. Menos que uma contradição entre a teoria e a prática do autor, supomos que ela se revele uma exceção ao seu *modus operandi* por ser a primeira peça construída fora do âmbito de seu próprio grupo.

Parece-me também que o exemplo do autor em relação à peça *Hoje eu não saio daqui* demonstra que a interferência é inerente ao processo colaborativo, existindo, porém, um limite para que não se torne uma criação coletiva. Ou seja, é necessário que exista permeabilidade para se discutir a obra a partir de todos os pontos de vista ali disponíveis, e não de um ponto de vista singular; no entanto, se essa permeabilidade ultrapassar o limiar previsto, será preferível dividir a autoria do texto a assumi-la como colaboração.

Savana não ultrapassou essa fronteira – afinal existiu abertura para estimular um projeto integrado de texto, encenação e público sem, no entanto, comprometer a divisão dos papéis artísticos preestabelecidos, o que se comprova pela assinatura individual de cada função.

4.2 Savana Glacial: O texto, a encenação e o público

4.2.1 *Savana Glacial* e o filme *Reconstruction* (2003):

Na mesma entrevista realizada no final de 2021, Renato Livera contou que a peça foi em grande medida inspirada pelo filme dinamarquês *Reconstruction*, dirigido por Christoffer Boe, com o qual é possível de fato perceber muitas afinidades.

Por se tratar de uma peça construída em processo colaborativo, quais tipos de pesquisa foram realizadas para chegar à ideia de fazer uma metapeça?

Então, esse processo começou justamente com esse argumento. A gente queria muito investigar os limites da realidade e da ficção, que são condições de como a mente trabalha, constroi personagens e processa tudo isso. Então a gente foi trabalhando muito nessa direção e assistindo alguns filmes. E tem um filme dinamarquês chamado *Reconstruction*, muito bacana, que fala sobre um escritor que cria seus personagens e atrapalha a vida deles (da protagonista e do protagonista). Tem a ver também com uma obra que ele faz para a esposa, eles estão em crise.

Esse filme serviu como inspiração porque ele tem uma manipulação muito presente sobre a ficção que está sendo criada; isso deu liberdade para a gente entender como seria o espaço e como essa metapeça iria ser trabalhada em cena a partir de um personagem que é escritor, que cria e você não sabe o que é cena...

Savana Glacial é um pouco isso, são várias “metas” na verdade, porque é um escritor que está escrevendo uma obra, e esse escritor que está escrevendo uma obra está num palco de teatro e dentro da ficção com a esposa. São camadas onde você vai perdendo a referência do que é real e do que é ficção para criar um bloco de gelo, que é essa savana gelada, gélida, onde tudo congela.

(LIVERA, Renato. *Savana Glacial* e a Cia Físico de Teatro. Entrevista concedida a Gabriela Branco. São Paulo. 10 out. 2021).

De todas as inspirações, no entanto, a mais evidente está na relação que se constrói entre o amor, a dor e a realidade objetiva dentro um cenário fictício, pois no início das duas obras acompanhamos a narração de encontros amorosos que reforçam o caráter ficcional em contraposição à dor⁷⁰. Em *Reconstruction* um homem entra em um bar, avista uma mulher e uma conexão se estabelece; em *Savana Glacial*, Michel e Agatha se cruzam na rua, algo os imobiliza e desperta um interesse mútuo.

Vemos o hiato entre desejo e satisfação travejar o filme do começo ao fim. De início, não sabemos nada sobre o casal; anuncia-se apenas que estamos diante de duas pessoas que aparentam ter certa intimidade. Mas, na verdade, o alto grau de indeterminação de cada cena – não conseguimos discernir exatamente em qual momento da relação amorosa está o casal, pode ser até que mal se conheçam – como que a habilita a trazer em si todos os tempos de um amor, favorecendo a permutabilidade das partes.

Um homem entra num bar. Ele vê uma mulher linda. Eles se conhecem? Não parece, mas ainda assim parecem íntimos. Quem conhece quem? Isso é um começo ou um fim? É isso que estamos para descobrir. O começo e o fim. Amor e adeus. Sei que não preciso dizer isso, mas de qualquer maneira, lembre-se: É tudo um filme, tudo uma construção, mas mesmo assim, dói⁷¹. (RECONSTRUCTION. Diretor: Christoffer Boe. Produção de Tine Grew Pfeiffer. Dinamarca. Nordisk Film, 2003. 91 min. Tradução minha).

⁷⁰ Em *Reconstruction* o encontro é procedido pela narração “É tudo um filme, tudo uma construção, mas mesmo assim, dói”. Enquanto em *Savana Glacial* o narrador afirma “Tudo aqui é ficção. Esse apartamento. O casal se olhando na rua. A rua em si.”

⁷¹ Grifo meu.

Justamente pelo grau de indeterminação da obra não é possível considerar o valor que os amantes atribuem um ao outro como qualidades objetivas ou reais, afinal, existe uma grande probabilidade de que eles não se conheçam. O estranhamento com que se olham seria: o que precede o apaixonamento ou a despedida? Assim, poderia se dizer de cada uma delas que traz o fim e o começo, que permitem revelar o nascimento e florescimento de uma paixão e seu ocaso.

Figura 2: Cena do filme *Reconstruction*



Fonte: Site do IMDb

Analogamente, no prólogo de *Savana* é possível perceber a tensão que se estabelece quando os personagens se cruzam na rua sem, no entanto, revelar-nos se eles estão se vendo ou não pela primeira vez:

Prólogo

Michel caminha por uma rua. Agatha começa a caminhar pelo mesmo percurso, na direção contrária. Em dado momento eles se encontram. Algo a imobiliza. Agatha caminha até Michel observando-o. Eles voltam a caminhar, até que se cruzam novamente. Estabelecem um olhar de interesse. Em seguida, voltam a caminhar. (BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado, p. 1)

A tensão amorosa entre os personagens e o fato de as obras apresentarem a dor como o único sentimento vinculado à realidade revelam uma visão de mundo bastante schopenhaueriana, uma vez que o filósofo relaciona a dor com a ideia de vontade. Para ele,

existir é desejar e, portanto, sofrer, pois em um mundo comandado por um sentimento caótico e insaciável como o desejo, a produção de sofrimento acaba sendo compulsória⁷². Como no caso das duas obras as conexões entre as personagens parecem acontecer de forma “instantânea”, podemos inferir que elas correspondem a um instinto sexual primário, isto é, a uma vontade arrebatadora, como se diante da necessidade de preservar a espécie, um único olhar fosse capaz de despertar o desejo insaciável de reprodução⁷³.

Assim, o amor “à primeira vista” justificaria seu nascimento justamente porque não há consciência da força involuntária desse desejo, capaz de levar uma vontade individual a transformar-se numa vontade coletiva.

Que outro assunto seria superior em interesse àquela que trata do bem ou do mal da espécie? porque o indivíduo é para a espécie o que a superfície dos corpos é para os próprios corpos. É por este fato que se torna tão difícil despertar interesse num drama onde se não introduza uma intriga amorosa; e, contudo, não obstante o uso diário que se lhe dá, o assunto nunca se esgota. (SCHOPENHAUER, Arthur. “As dores do mundo: O amor - A morte - A arte - A moral - A religião - A política”. 1850, p. 16).

Portanto, esses encontros que inauguram a peça e o filme – presente na troca dos olhares cheios de desejo – parecem nos dizer que a aparente escolha amorosa é na verdade apenas o desejo de perpetuarem a si próprios numa próxima geração, ainda que esse instinto possa ser confundido com amor.

Ele guia, no amor, a escolha do homem e da mulher para as qualidades físicas e morais mais aptas para assegurarem a reprodução, a conservação, a superioridade do tipo integral da espécie humana, sem consideração alguma pela felicidade das pessoas — Deste conflito entre o gênio da espécie e os gênios protetores dos indivíduos nascem o sublime e o patético do amor — Resultado trágico do amor infeliz, decepções do amor sofisticado — Os amantes são traidores que perpetuando a vida perpetuam a dor (SCHOPENHAUER, Arthur. “As dores do mundo: O amor - A morte - A arte - A moral - A religião - A política”. 1850, p. 15).

Parece, pelo que as obras nos revelam aos poucos, que esses personagens também se conectam pela própria concepção de dor defendida por Schopenhauer, uma vez que todos demonstram ser atravessados por sofrimentos. De modo inconsciente e contraditório é como se o desejo se agravasse diante da possibilidade de “perpetuar toda a miséria e todos os tormentos que, sem eles, teriam um fim próximo, esse fim que eles não permitem que se realize, como fizeram outros antes deles⁷⁴” porque negar o desejo significaria colocar fim à dor e,

⁷² SCHOPENHAUER, Arthur. As dores do mundo: O amor - A morte - A arte - A moral - A religião - A política. 1850. Disponível em: <https://abdet.com.br/site/wp-content/uploads/2015/01/Dores-do-Mundo.pdf>.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Idem, p. 29.

consequentemente, ao único aspecto que os conectam com a realidade objetiva. Afinal, como afirma Arthur Schopenhauer Em *Dores do Mundo*, se o desejo é insaciável e existir é desejar, existir também é sofrer.

Assim, quando Jô Bilac diz na entrevista que com exceção da dor tudo é narrativa, incluindo o desejo, ele está afirmando que todos os entendimentos que nos cercam são ficções baseadas na moral da sociedade em que vivemos, enquanto a dor, justamente por não ser susceptível às lógicas socialmente construídas, é amoral e, portanto, verdadeira⁷⁵. Isto é, a dor é real porque não pode ser contornada por outra narrativa, e não pode ser contornada por outra narrativa porque não é uma ideia, mas uma sensação física (mesmo quando se trata de uma ferida emocional). Ela representa a mudança de um plano abstrato para um mais concreto e consegue conectar os personagens a uma possível objetividade porque é o que os humaniza e os afasta de um enredo labiríntico. A dor é que mostra ser possível deixar o campo da representação.

Desse modo, parece-me que as afirmações “É tudo um filme, tudo uma construção, mas mesmo assim dói” e “Tudo falso. Tudo ficção. (tempo) Menos a dor... Não. A dor não. A dor é real”, respectivamente extraídas do filme e da peça, são responsáveis por reforçar o lugar profundamente moderno delas mesmas, pois sendo o único elemento não ficcional, a dor se torna ao mesmo tempo aquilo que se conecta com a realidade objetiva e evidencia tratar-se de obras construídas.

No longa esse aspecto é reforçado pela escolha do título. Ele enfatiza tratar-se de um filme que, como tal, é construído e oferece pistas sobre a maneira como a história será contada: para reconstruir algo, é necessário primeiro desconstruí-lo. Assim, o autor rompe com a linearidade do cinema clássico e apresenta a história numa sequência em sua maior parte fragmentada, com resquícios de alguma linearidade. Certamente o espectador fará um esforço

⁷⁵“Se eu sou negro, se você é branca, se eu sou carioca, se você é paulista, se somos brasileiros, pobres, ricos, feios, bonitos, jovens, velhos, bem-sucedidos, tudo isso são narrativas que a sociedade criou. Que vem através da moralidade, não são elementos da natureza, ela não determinou, por exemplo, o que é coisa de mulher ou de homem. Isso tudo é criado, são ficções. As profissões, sucesso, amor, ideias... tudo isso são ficções e narrativas que a gente constrói de acordo com a sociedade em que vivemos, através da moral. Mas a dor não, ela é amoral. Ela é real porque seja pobre, rico, velho, novo, seja quem for, quando sentimos dor todo mundo é igual. Então faz essa ilusão à morte, as dores físicas e a dor emocional que acaba causando dores físicas. Por isso que quando a ideia de amor ou sucesso, que são ficções, são frustradas de alguma maneira, elas causam uma dor física real. A dor é real porque não pode ser contornada por outra narrativa.” (BILAC, Jô. *Savana Glacial* e o Teatro de Jô Bilac. Entrevista concedida a Gabriela Branco. São Paulo. 3 nov. 2022).

para reorganizá-la, mas talvez não vá consegui-lo, pois não é certa a relação entre as partes que a compõem.

A forma como o narrador apresenta os personagens está atrelada à seleção de acontecimentos que ele considera interessantes. É uma livre escolha, uma espécie de mosaico em reconstrução:

Vamos começar do início. Primeiro, um homem. Não, ele não está sozinho, ainda. Esse é o primeiro passo. O homem. Então vem a risada. A mulher. O amor. Observe-o. Nós começamos desse jeito, mas isso não significa que é um início. Então vá devagar. (RECONSTRUCTION. Diretor: Christoffer Boe. Produção de Tine Grew Pfeiffer. Dinamarca. Nordisk Film, 2003. 91 min. Tradução minha).

Na peça, dividida em cenas em vez de atos, os acontecimentos não se revelam de modo cronológico. *Savana* sugere, pela sua própria condição metateatral e seu embate entre ilusão e realidade, uma história difícil de desvendar. Não sabemos o que é sonho, alucinação, memória real ou memória inventada porque, diferentemente do que acontecia no teatro moderno, como em *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, os planos da realidade, alucinação e memória não são demarcados, não aparecem como domínios diferentes apesar da simultaneidade.

Vale ressaltar que quando falamos de ilusão e realidade em *Savana Glacial*, estamos falando de um embate que ocorre dentro do plano ficcional da obra. A realidade objetiva, isto é, o mundo “exterior” só aparece na não narrativa quando ocorre alusão a dor, único elemento compartilhado pelas duas realidades. Assim, a peça começa fazendo referência a realidade objetiva quando se propõe a discursar sobre a dor, mas depois mergulha na realidade ficcional, que nos confunde justamente por não ter seus planos demarcados.

Com isso, é como se existisse uma realidade ficcional primeira que se estilhaçou em pedaços, ganhou autonomia e tornou frágil o contorno da ficção pelos próprios atos de reescrituras das cenas, que, se nos impedem de afirmar que há narrativa – afinal, entendemos narrativa como um conjunto de acontecimentos que possuem certo encadeamento –, mais ainda quais cenas foram criadas numa proposta consciente e quais cenas invadiram a realidade ficcional imaginada inicialmente pelo escritor.

Como a perda de memória de uma personagem, perda possivelmente traumática, comanda o ponto de vista da peça, ela também se propõe uma (re)construção da história sem garantias, no entanto, de que essa operação vá ser bem-sucedida. Lembrando que os acontecimentos não estão simplesmente invertidos, eles estão soltos e muitas vezes se desmentem, como veremos de maneira mais aprofundada a seguir.

4.2.2 – Ilusão ou realidade?

A primeira cena de *Savana Glacial* começa com Agatha batendo na porta do apartamento de Meg e Michel. Meg está sozinha e, por isso, não abre a porta. Pergunta quem é, mas Agatha não revela seu nome, apenas afirma saber muitas coisas sobre a mulher, sugerindo que as duas possuem uma relação anterior.

Meg: (atenciosa) Quem é?

Agatha: Uma amiga.

Meg: Amiga de onde?... (do bolso do avental, tira um bloco de notas, passa o olho rapidamente)

Agatha: Amiga da vida.

Meg: E não tem nome?

Agatha: Abre logo, Meg...

Meg: Desculpe, não conheço você.

Agatha: Não é porque não estou no seu bloquinho de notas que quer dizer que não me conheça.

(tempo)

Agatha: Está se perguntando como eu sei do seu bloquinho de notas, né Meg? (num riso manso) Eu sei tudo sobre você. Sei o seu nome... Sei que é casada... Mora há pouco tempo aqui... Faz bolos lindos, sem gosto... Usa sempre o mesmo vestidinho... (Meg aturdida com o reconhecimento)

Agatha: Gosta de chá de maçã, tem uma cicatriz no ombro esquerdo, e não sabe dirigir, sempre preferiu margaridas à rosas. (Doce) Vamos, abre logo essa porta, Meg.

(BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado, p. 3)

Uma vez que Agatha sabe da existência do bloco de notas, a ideia de que ela não revela sua identidade para não denunciar a existência dessa relação parece crível. Porém, na cena seguinte, ela vai até o apartamento do casal pedir um favor e se apresenta como se não os conhecesse, gesto que contradiz o que acabou de ser visto.

O jogo de verdade ou mentira se repete ao longo de todo o espetáculo e foi bem pontuado por Macksen Luiz em sua crítica à peça, publicada no *Jornal do Brasil* em 2010: “O que parece ser não é, já que a aparência traz em si aquilo que vai se desfazer em seguida, numa contínua realidade ficcional, pingue-pongue de memória e momento⁷⁶”.

O pingue-pongue de memória e momento se repete na cena 7, já que o trecho da ligação telefônica parece indicar o início cronológico da peça, iluminando a possibilidade de a história ter começado quando Agatha se mudou para o mesmo prédio de Michel e Meg.

Agatha: Alô, com quem eu falo? Oi, Simone!! Tudo bem? Aqui é a Agatha. É que na verdade eu fui visitar uma amiga minha no seu prédio e acabei vendo o recado que você deixou no quadro do condomínio... sobre a vaga... Ainda tem? Mentira!!! Eu tô interessada, pago adiantado, claro! Não, sem filho... não, sem vício... Não!!! Meus

⁷⁶ LUIZ, Macksen. “Quebra-cabeças inventivos”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 10 jun. 2010.

pais moram longe. Não, eu não tenho ninguém, Simone! Cachorro? Bassê? Adoro!... Qual o nome dele? Max? Você acredita que quando eu era criancinha eu tinha um cachorro que se chamava assim? Deve ser um sinal, hein Simone? Segura essa vaga pra mim. Vem cá, o que você vai fazer hoje à tarde? A gente bem que podia tomar um café. (BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado, p. 31)

No entanto, a cena transcrita acima permite considerar também que o diálogo telefônico ocorreu antes da mudança de Agatha, motivada pelo seu interesse em estar perto do casal. Assim, a visita mencionada na cena 7 poderia ser a própria visita que ela faz a Meg na cena 1, o que corrobora a crítica de Macksen Luiz, que, aliás, fala em “quebra-cabeças cênicos” a propósito da peça. Mas é preciso lembrar que nesta os acontecimentos se perdem na própria maleabilidade da estrutura, de modo que os quebra-cabeças não sejam propriamente desvendados.

Tal procedimento também acontece no emblemático episódio do jantar, iniciado na cena 5 e retomado na cena 7. A primeira tem início logo depois do jantar e nos traz Michel e Agatha conversando enquanto voltam da cozinha.

Agatha: Mentira, Michel! Nunca vi ninguém ser alérgico a funghi, que bonitinho...
 Michel: É verdade, eu passo mal... fico todo me coçando...
 Agatha: Olha, eu deixei a comida num negócio que eu achei lá dentro... como é o nome daquilo? Vasilha!!! (...)
 (BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado, p. 21)

Já a cena 7 nos leva de volta a esse mesmo jantar duas cenas depois, embora um pouco antes de ele começar.

(Michel bate na mesa. Quebra abrupta para o jantar.)

Meg: Jantar? Por quê? Você nunca recebe ninguém.
 Michel: Eu falei...
 Meg: Desculpa. Eu não lembro.
 Michel: Ela insistiu, insistiu, eu aceitei.
 Meg: Quem é ela mesmo?
 Michel: Agatha. Lembra? Página 65 do seu bloco. Então... ela vem jantar com a gente.
 (...)
 (Agatha bate na porta)
 (BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado, p. 33)

É preciso mencionar, além da já referida plasticidade da estrutura, que a 5ª cena pode comportar momentos da alucinação de Meg, tornando-se ainda mais difícil dizer se estamos em um registro fantasioso ou não, como quando Michel e Agatha voltam conversando da cozinha. Já teríamos aí deixado o terreno do delírio, isto é, estaria em jogo nesse instante uma ruptura dele, acarretando maior fragmentação interna da cena como um todo, ou antes é o delírio que

dá o tom em toda a cena (o que não deixaria de ser um fator de maior coesão)? Recordemos o seu início:

CENA 5

(Alucinação)
 (Meg na escrivaninha, escrevendo em seu bloco novo)
 (Luz espectral)
 (Tudo vem em eco)
 (BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado, p.19)

O momento reproduzido abaixo, que antecede a volta da cozinha, é claramente parte da alucinação, mas não há nenhuma rubrica apontando seu término ou continuação:

Michel: MAX NÃO EXISTE!
 Meg: MAX! MAX! MAX!
 (Meg tenta sair e se depara com um homem, com capa de chuva. Não tem como ver seu rosto por conta de um capacete. Ele impede sua saída)
 Meg: Quem é você? Quem é você? De onde veio?
 (O homem não diz nada, permanece imóvel)
 Meg: O que vocês fizeram com meu filho? O que vocês fizeram com meu filho? O que? Eu quero o meu filho! Eu quero sair daqui!
 (Michel e Agatha voltam da cozinha conversando)
 (BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado, p. 21)

Como a peça se constitui de sequências constantemente interrompidas, essa dúvida se tensiona a ponto de não ser possível solucioná-la no campo textual. A montagem é, portanto, o que nos fornece elementos para conseguir discernir os registros, uma vez que é ajudada pelos outros recursos que compõem o espetáculo.

Diferentemente do texto que não deixa claro o fim da alucinação, na montagem podemos observar claramente seu declínio. Quando a aparição de um homem em uma espécie de andaime – que marca a apoteose do delírio – é sucedida pela imagem de Meg embaixo de um foco de luz vermelha dizendo “Eu quero sair daqui” repetidamente, começamos a ouvir Agatha e Michel conversarem fora do palco. Nesse momento, Meg se paralisa, emudece e aos poucos começa a se conectar novamente à aparente narrativa, numa transição mais sutil do que a que o texto sugere.

É fato que o teatro sempre teve autonomia e pode manifestar sua realidade para além do texto teatral, porém, na passagem da modernidade para a contemporaneidade, parece ter ocorrido mudanças significativas na sociedade que minimizaram a busca pela objetividade do texto, levando-o a perder sua relativa estabilidade de outrora.

Em *O pós-dramático* Rosangela Patriota fala sobre não ser mais necessário manter unidades e narrativas cenicamente totalizantes, uma vez que as próprias explicações culturais e

históricas já haviam abandonado essa perspectiva para assumir o fragmento como maneira de perceber o processo⁷⁷. Nesse sentido, a dramaturgia teria deixado de representar a base de um espetáculo por não refletir o esfacelamento das dinâmicas atuais, que, por essa mesma razão, tem preferido destacar o caráter de processo e assumir perspectivas parciais.

Jô Bilac diz estruturar a peça por meio das sinapses de Meg para deixar claro que a memória funciona no compasso das percepções contemporâneas: não respeita a linearidade e se constrói por meio de estímulos livres e diversos. Ele parece humanizar a ideia de “montagem” ao evidenciar que a memória e a vida também o são, afinal, ainda que muitas imagens não sejam escolhidas conscientemente, estamos sempre selecionando e rejeitando cenas que quase nunca se apresentam de acordo com uma concepção tradicional de causalidade.

Assim, podemos dizer que a peça está apoiada em um paradoxo; a estrutura metanarrativa fragmentada a afasta de uma realidade objetiva quando se propõe a evidenciar seu caráter de construção, mas, ao mesmo tempo, torna essa escolha menos artificial pela presença simultânea de diversos recursos que a aproximam da complexidade dessa realidade.

A necessidade do ontem é a virtude do hoje: a fragmentação de um acontecimento acentua seu caráter de processo, impede o desaparecimento da produção no produto (...) Não acredito que uma história que tenha “pé e cabeça” (a fábula no sentido clássico) ainda seja fiel à realidade”. (Apud Heiner Muller na *Pós-modernidade em: PATRIOTA*, Rosângela. “O pós-dramático na dramaturgia”. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (org.). *O Pós-Dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.47).

Além disso, a estrutura metanarrativa estaria intensificando a percepção do caráter de processo porque nela os leitores/expectadores estão justamente acompanhando o desenvolvimento de um espetáculo criado e apresentado, ao mesmo tempo, como dois materiais simultaneamente equivalentes e distintos e que, por sua vez, demandam uma coprodução de significados do público.

É inerente ao gênero metateatral explorar a articulação entre ilusão e realidade, porém, como já discutido no capítulo “O Metateatro como índice de modernização”, nem todas elas exploram a temática da mesma maneira. Nesse sentido, *Savana Glacial* é bastante original: é uma metapeça com muitas camadas, desde a mais visível (uma representação dentro de outra representação) até camadas que, por estarem mais vinculadas ao jogo e linguagem cênica, exigem esforço para serem compreendidas.

⁷⁷ PATRIOTA, Rosângela. “O pós-dramático na dramaturgia”. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (org.). *O Pós-Dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 49-50.

A primeira camada explora a de uma representação dentro de outra, o que se urde pela analogia entre a peça que Jô Bilac está escrevendo (*Savana Glacial*) e a peça que seu personagem está escrevendo (*A mosca no copo*):

(Agatha vai para o outro lado da casa)
 (Michel volta)
 Agatha: Desculpa!!! Eu sou xereta, né?
 Michel: Tudo bem... tá uma bagunça... Ainda não terminei.
 Agatha: Está começando?
 Michel: No meio. Na cena 6, contando o prólogo como cena.
 Agatha: Ah, é um filme?
 Michel: Não. É uma peça de teatro.
 Agatha: Mentira!!! Eu adoro teatro.
 Michel: Jura?
 Agatha: Juro. Muito mais do que cinema! Eu gosto de ver o beijo, a queda, o tapa, tudo na mesma hora, sabe? E normalmente eu sempre sento aqui, Michel... na primeira fila. Tem aquela hora que o ator olha fixo, daí ele pega e volta.... Eu acho isso o máximo!
 Michel: Nossa, eu morro de vergonha.
 Agatha: Não sei.... É a hora que você se pergunta assim... Esse é o ator ou o personagem?
 (tempo)
 Agatha: Qual o nome da peça?
 Michel: A mosca no copo.
 (...)
 Agatha: E é sobre o que?
 Michel: Uma mosca presa dentro de um copo.
 Agatha: E quem prende a pobrezinha?
 Michel: O dono do copo.
 Agatha: E por que ele faz isso?
 Michel: Ela é cega. Eles estão num pântano. Se ele a deixar escapar, vai acabar sendo devorada por um sapo.
 Agatha: Sei... E só tem esses dois personagens?
 Michel: Não. Tem mais outros dois... Uma mulher muito bonita e um homem que até agora não falou nada.
 (BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado, p. 23)

Ao dizer que a peça está na cena 6 (contando com o prólogo como cena), Michel equipara o andamento de *A mosca no copo* com o andamento de *Savana Glacial*, que, no exato momento do trecho acima, também se encontra na cena 6. Assim, quando olhamos para o enredo de ambas as peças – a história de uma personagem feminina que vive confinada em um espaço fechado porque possui uma deficiência –, essa paridade reaparece.

No texto escrito pelo personagem-autor, trata-se de uma mosca cega presa dentro de um copo sob a supervisão do dono deste objeto; já no texto escrito por Bilac, o marido confina a mulher em um apartamento por ela sofrer de perda de memória recente. Nos dois casos as deficiências são utilizadas como pretextos para afastar as personagens dos ambientes externos descritos como inóspitos. O copo seria, então, uma metáfora do apartamento, enquanto o

pântano seria uma metáfora da savana gélida, onde tudo congela (como Renato Livera pontuou) e que pode representar o mundo exterior.

A segunda camada de *Savana Glacial* está na forma como o espetáculo atualiza um aspecto importante do metateatro: se é comum no Barroco uma peça ser encenada dentro de outra, em *Savana*, a peça dentro da peça é apenas mencionada, não encenada, pois não acompanhamos a simultaneidade de espetáculos em cena, mas a simultaneidade do processo de escrita. Michel cria *A mosca no copo* no mesmo compasso em que Jô Bilac compõe *Savana Glacial*, nos colocando diante de um teatro que se confunde porque “volta-se sobre si mesmo para verificar seu próprio código”⁷⁸. A peça não nega o barroco, mas se desprende dele, pois os sentidos que desloca a aproximam de um metateatro mais conceitual do que propriamente barroco.

O que sustenta a dinâmica da peça e seu caráter ficcional é o jogo que acontece em cena. Assim como em Beckett, seja quando os personagens são despersonalizados, quando ilusão e realidade se confundem ou os diálogos se apresentam como um acúmulo de significantes, a teatralidade é sublinhada porque o teatro está buscando desvendar seus próprios códigos através das relações que se estabelecem no palco. Outro exemplo disso é o que ocorre na cena 2, quando Agatha decide reiniciar o diálogo para que haja um encaminhamento diferente da cena, o que acaba destacando o jogo cênico e, conseqüentemente, o caráter teatral da obra. Ou seja, o público sabe que está diante de uma construção tanto quanto sabe que savanas glaciais não existem porque a intenção da peça não é enganar o público, mas destacar a realidade teatralizada tal como ela é: um espaço de novas experiências.

Agatha: (da porta, claramente transtornada) Oi...

Michel: Oi.

Agatha: (numa metralhadora sem fim, entrando e sentando) Eu sou sua vizinha, do 602, Agatha. É que na verdade a minha room matter foi presa dois dias atrás, não, não me olha assim, não foi nada de amoral! Não! Simone é ótima! (...) Na verdade eu vim aqui porque a Simone deixou comigo a cachorrinha dela, Meg. Uma fofa, você precisa ver, fofa, fofa, fofa, mas eu não sei, acho que a cadela tá apegada, deprimida, bicho sente né? Não come, não bebe, daqui a pouco essa cachorra morre e eu não sei onde que eu vou enfiar ela. Daí eu lembrei que a Simone falou... olha amiga, a gente tem um vizinho veterinário (...)

Michel: Eu não sou veterinário.

(...)

Agatha: Quer começar de novo?

Michel: (Num olhar de quem não compreendeu) Oi?

(Batida na porta)

(Michel abre)

Agatha: Oi. Sou a vizinha do 602, Agatha.

⁷⁸ VENDRAMINI, José Eduardo. “Teatro e Metalinguagem”. In: FÁRIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 257.

Michel: Michel.
 Agatha: Tem pó?
 (BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado, p. 6-7).

Além disso, como tudo em *Savana Glacial* funciona pela articulação entre o real e o imaginário – inclusive as falas – para acessar as camadas mais profundas do texto é preciso aproximar-se das ideias da análise do discurso. Afinal, no espetáculo não se separa forma e conteúdo, compreende-se o que é dito não apenas como estrutura, mas como acontecimento⁷⁹.

Segundo Orlandi, ao reunir estrutura e acontecimento, a forma material passa a ser vista como a ação de um significante (língua) em um sujeito afetado pela história, distanciando-se do esquema básico da comunicação formado por emissor, receptor, código, referente e mensagem.

(...) não se trata de transmissão de informações apenas, pois no funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos, e não meramente transmissão de informação. (ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: Princípios e procedimentos*. 13. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020, p. 21)

Na prática é como se a peça fosse construída em um movimento de “mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação⁸⁰”.

Cenas como a disposta abaixo, por exemplo, geram um encadeamento de falas que parecem criar um espaço de compartilhamento. Isto é, a simultaneidade que vai se formando, aos poucos, exige no final da sequência um esforço do espectador para tentar compreender ao mesmo tempo o paralelismo e a conexão entre os diálogos.

Agatha (ao telefone): Como assim presa Simone, quando?
 Meg (ao marido): Eu quero sair!
 Agatha (ao telefone): Como?
 Meg: Destranca a porta.
 Agatha: Impossível!
 Meg: Não quero mais ficar aqui...
 Agatha: Desculpa, não tenho como te ajudar... Seu namorado não pode quebrar esse galho pra você?
 Michel (barrando a saída) Não.
 Agatha: Mas por quê?
 Michel: São ordens médicas, você sabe disso.
 Agatha: Manda ele pro inferno! Eu vou ligar pros seus pais...
 Meg: Me leva na rua, eu vou ficar com você, só quero andar.
 Agatha: Eu não posso, pego no trabalho daqui a pouco, vou acabar me atrasando.
 Meg: Só um pouco... Por favor...

⁷⁹ ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: Princípios e procedimentos*. 13. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020.

⁸⁰ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Cosac Naify. 2007, p. 143.

Agatha: Desculpa, não dá mesmo. É melhor telefonar pros seus pais, eles vão saber dessa história mais cedo ou mais tarde.
 Michel: Eu vou dobrar a dosagem do seu remédio, você anda muito agitada.
 Meg: Eu não quero ficar dopada... Me escuta...
 Agatha: Não posso, tenho que desligar...
 Meg: Por favor...
 Agatha: Eu ligo pra você assim que eu chegar em casa, pode ser?
 (...)
 (BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado, p. 31-32)

Essa passagem demonstra que a comunicação fica comprometida à medida que o referente vai escapando e os assuntos se acumulando. É como se a sobreposição impedisse o entendimento absoluto da cena por reiterar continuamente a dissolução da narrativa. Porém, mesmo que em muitos momentos os diálogos se assemelhem a um balé de significantes em decorrência do apagamento do referente, se pensarmos que a incompletude faz parte da própria condição da linguagem e que “nem os sujeitos nem os sentidos, logo, nem os discursos já estão prontos e acabados⁸¹”, podemos afirmar que a linguagem em *Savana* cumpre sua função mesmo diante de uma narrativa que não parece comunicar.

Na cena 5, quando Agatha pede um beijo para Michel, a circularidade do episódio que o faz retornar repetidamente ao mesmo espaço do dizer também causa a perda do referente:

(...)
 Michel: Você acha que eu estou adoecendo?
 Agatha: Não sei... Está?
 Michel: Quer mais vinho?
 Agatha: Quero um beijo.
 Michel: O quê?
 Agatha: Você acha que está adoecendo?
 Michel: O quê?
 Agatha: Você.
 Michel: O que tem?
 (Agatha sai de cena e volta. Movimento circular)
 Michel: Você acha que eu estou adoecendo?
 Agatha: Não sei... Está?
 Michel: Quer mais vinho?
 Agatha: Quero um beijo.
 Michel: O quê?
 Agatha: Você acha que está adoecendo?
 Michel: O quê?
 Agatha: Você.
 Michel: O que tem?
 (Agatha sai de cena e entra Meg)
 Michel: Você acha que eu estou adoecendo?
 Agatha: Não sei... Está?
 Michel: Quer mais vinho?
 Agatha: Quero um beijo.
 Michel: O que?
 Agatha: Você acha que está adoecendo?

⁸¹ ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: Princípios e procedimentos*. 13. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020.

Michel: O que?
 Agatha: Você.
 Michel: O que tem?
 (Michel sai)
 (BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado, p. 25-26)

Esse trecho, analisado posteriormente pelo viés da psicanálise mostra que, pela perspectiva da análise do discurso, os sentidos e os efeitos sempre podem ser outros porque “é condição de existência dos sujeitos e dos sentidos: constituírem-se na relação tensa entre paráfrase e polissemia⁸²”. Dessa forma, tanto a circularidade como a sobreposição seriam recursos utilizados para fazer os sujeitos e os sentidos da peça se reafirmarem como uma contínua experimentação no jogo com o próprio teatro por estarem se construindo ao longo do processo.

4.2.3 – Ecos e personagens:

Segundo Jô Bilac:

(...) *Savana Glacial* veio justamente desses nomes de esmalte, de quando eu vi nos salões nomes como “paixão ardente”, “deserto celeste”. (...) Então *Savana Glacial* tem esse duplo sentido, de ser o nome de um esmalte, como está na peça (...) E aí também o segundo sentido que é de o título sugerir essas relações complexas, contraditórias dentro de um cenário sensorial e imagético. Porque tanto a ideia de savana como a ideia do glacial são duas coisas que não estão presentes no Brasil, mas que sugerem lugares diferentes, então quando a gente junta os dois, essa junção causa uma confusão que faz parte justamente da contradição que os personagens carregam. Essas duas temperaturas, esses dois lados⁸³. (...) *Savana Glacial* sugere uma paisagem extraordinária, mas também o banal que é um esmalte. O que no fim se relaciona com o sentido da própria vida que é banal, mas também extraordinária.

(BILAC, Jô. *Savana Glacial* e o Teatro de Jô Bilac. Entrevista concedida a Gabriela Branco. São Paulo. 3 nov. 2022).

Quando Jô Bilac afirma que o título sugere relações complexas e contraditórias dentro de um cenário sensorial e imagético, parece-me que ele resgata uma ideia importante do teatro pós-dramático: a de que sem o real não existe o encenado. Isto porque o fictício passa a ter o mesmo valor do real, o qual deixa de utilizar a realidade apenas como tal para atribuir-lhe uma utilização autorreflexiva (como a peça sugere) e que no teatro pós-dramático busca “cultivar uma percepção que efetue por conta própria o vaivém entre a percepção

⁸² ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: Princípios e procedimentos*. 13. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020, p. 37.

⁸³ Grifos meus.

estrutural e o real sensorial⁸⁴”. Esse movimento ocorre em *Savana Glacial* porque a associação entre dois biomas contrastantes revela uma conexão entre a realidade e a construção encenada capaz de expandir a autorreflexão para as contradições que as personagens carregam.

De acordo com Bilac, por exemplo, Meg é um apelido que faz referência tanto a codinomes utilizados em animais e crianças como à personagem *Pegg* de Samuel Beckett, levando-nos a deduzir que o nome inteiro da personagem não é mencionado propositalmente para aproximá-la de uma ideia de domesticação e infantilização, e destacar as características profundamente estereotipadas da mulher branca e dona de casa que ela carrega.

(...)É uma personagem de abreviação e que também faz uma referência ao Samuel Beckett em *Fim de Jogo*, à mãe que chama Pegg e que está encarcerada numa lata de lixo. (BILAC, Jô. *Savana Glacial* e o Teatro de Jô Bilac. Entrevista concedida a Gabriela Branco. São Paulo. 3 nov. 2022).

Além disso, é como se a referência a *Pegg*, que vive numa lata de lixo, abrisse precedentes para uma tentativa de apagamento que só não se conclui porque *Savana Glacial* se constrói na base das sinapses de Meg⁸⁵, ou seja, depende dela para que exista dramaturgia na medida em que mesmo submissa é sua condição de mulher sem memória que conduz a peça.

O suposto filho, Max, também propõe uma abreviação, mas nesse caso trata-se de uma ironia, já que esse “encurtamento” revela, na verdade, o enorme impacto que ele tem na dinâmica da peça. Max insinua a ideia de máximo, “de algo grandioso, mas que no fim você não sabe nem se é de verdade. Traduz como a gente engrandece as coisas que a gente nem sabe se existem, coisas que são maximizadas dentro do nosso sentimento”⁸⁶.

Nuno, por sua vez, segundo o autor, faz referência à ideia de nulidade, de um personagem que quase não aparece, mesmo que em determinados momentos aparente ser fundamental para o desenvolvimento da trama.

O Nuno porque é quase como se fosse nulo, quase fazendo essa referência de ser um nome muito comum em Portugal, pouco comum aqui, mas muito simples. E como o personagem não tem muita complexidade – apesar da dramaturgia sugerir que ele seria um grande personagem – no final ele é só um entregador e aí o nome é só Nuno. É rápido, dinâmico, nome de rua. É um nome simples, com poucas vogais, quase

⁸⁴ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Cosac Naify. 2007, p. 167.

⁸⁵ BILAC, Jô. “*Savana Glacial* e o Teatro de Jô Bilac”. Entrevista concedida a Gabriela Branco. São Paulo. 3 nov. 2022.

⁸⁶ Idem.

repetitivo como é o personagem na dramaturgia. (BILAC, Jô. *Savana Glacial* e o Teatro de Jô Bilac. Entrevista concedida a Gabriela Branco. São Paulo. 3 nov. 2022).

Ao pesquisar a etimologia de “Nuno”, contudo, não foi possível confirmar a relação entre o nome e a ideia de nulidade proposta pelo autor. Segundo o dicionário de nomes próprios, Nuno tem origem no latim *Nonnus* e está mais possivelmente relacionado com o significado “tutor”, “pai”, “avô” ou “monge”⁸⁷ do que com “nulo”, o que confirma a livre associação entre significante e significado.

Em relação aos nomes de Agatha e Michel, existe, além das livres associações, a influência do teatro barroco, pois destacam-se figuras desse gênero que ecoam nas personagens mencionadas mesmo que estejamos diante de uma peça que atualiza e desloca a ideia de metateatro para concepções mais modernas.

Segundo Otto Maria Carpeaux⁸⁸, há no teatro barroco a figura do tirano, aquele que conhece a maldade do mundo, debatendo-se “entre sua capacidade de decisão e de tempestades afetivas”; a figura do intrigante, que é refinado, apressado e infatigável; e a figura do herói que representa “(...) a vítima inocente das outras duas personagens principais que o flanqueiam e o fazem cair: o tirano e o intrigante”.

Agatha é aquela que notadamente ressoa a figura do intrigante. A volubilidade que carrega nos impede de entender se estamos diante de uma personagem que tenta alertar Meg sobre a situação de encarceramento ou tirá-la de cena para ficar com Michel, uma vez que suas atitudes se contradizem ininterruptamente.

A Agatha vem desse lugar da gata, é como se ela fosse uma gata de rua que entra pela janela do vizinho, é enxerida, você tenta pegar e é escorregadia⁸⁹ e você não sabe muito bem o que a gata realmente sente por você, porque ela é imprevisível. Então tem esse lugar felino do gato, mas não selvagem. Ela é doméstica, daquelas que vão chegando, acariciando, ronronando e ao mesmo tempo te invadindo, sendo invasiva.

(BILAC, Jô. *Savana Glacial* e o Teatro de Jô Bilac. Entrevista concedida a Gabriela Branco. São Paulo. 3 nov. 2022).

Ela invade a vida privada do casal como quem invade uma corte barroca e essa intromissão desorganiza a vida dos personagens e instala intrigas que, longe de serem resolvidas, causam bifurcações dramáticas. O enredo não vai numa direção única, pois a

⁸⁷ Disponível em www.dicionariodenomespropios.com.br/nuno/

⁸⁸ Carpeaux, O. M. Teatro e estado do barroco. *Estudos Avançados*, 4(10), 1990. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8579> p. 7-96.

⁸⁹ Grifo meu.

invasão do espaço pessoal do casal impede que saibamos se Agatha existe para conduzir Meg a uma libertação ou para deteriorar as relações ali estabelecidas.

Michal, com sua profunda melancolia e conhecimento sobre as maldades do mundo – que ele explicita quando constrói uma analogia entre seu comportamento autoritário e o comportamento autoritário do personagem masculino em *A mosca no copo* –, retoma a figura do tirano, reforçada ainda pela existência de Meg (que seria a vítima inocente e manipulada pelos outros dois personagens), assim como pela própria descrição que o autor faz de Michel:

Michel é um nome que sugere um mel, um doce, uma maleabilidade, mas que, no entanto, revela um personagem dentro de uma arrogância intelectual imensa e que, por isso, se conecta com essa ideia francesa da construção de um homem de esquerda, desconstruído, só que cheio amarras. [BILAC, Jô. *Savana Glacial* e o Teatro de Jô Bilac. Entrevista concedida a Gabriela Branco. São Paulo. 3 nov. 2022).

No entanto, Michel não ecoa apenas o tirano do teatro barroco e as próprias concepções do dramaturgo. Além dessas analogias, ele também reaviva um personagem fundamental para o teatro clássico e já bastante esquecido na contemporaneidade: o *raisonneur*.

De origem francesa, esse termo se relaciona a um personagem que:

Representa a moral ou o raciocínio adequado, encarregado de fazer com que se conheça, através de seu comentário, uma visão ‘objetiva’ ou ‘autoral’ da situação. Ele nunca é um dos protagonistas da peça, mas uma figura marginal e neutra, que dá a sua opinião abalizada, tentando uma síntese ou uma reconciliação dos pontos de vista. Muitas vezes é considerado porta-voz do autor. (PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Editora Perspectiva, São Paulo. 1999, p. 323).

Na literatura brasileira, o *raisonneur* já havia aparecido em peças como *O demônio familiar* de José de Alencar e *O Rei de Vela* de Oswald de Andrade. Voltemos, então, ao passado para compreender como essa figura aparecia no teatro do século XIX e XX, antes de analisarmos sua presença no teatro contemporâneo e no personagem Michel.

Em *O demônio familiar*, comédia em quatro atos encenada pela primeira vez em 1987, acompanhamos as confusões de um escravo chamado Pedro que deseja ser cocheiro e, para tal, precisa casar seu senhor, o médico Eduardo, com uma mulher rica. Na busca por concretizar seu sonho, ora ele favorece determinado casal, ora outro, provocando as confusões.

Nessa comédia de costumes, José de Alencar também revela a importância da família como exemplo a ser seguido por uma sociedade civilizada. Isto é, ele deixa escapar comentários moralizantes que representam seu raciocínio e opinião sobre a peça, mas como a maior parte desses comentários são proferidos por Eduardo, esse personagem acaba incorporando a figura do *raisonneur*. Quando ele diz que a vida exterior poderia representar uma ameaça à família

tradicional, como ilustra o trecho abaixo, é possível inferir que não se trata apenas da opinião dele, mas do próprio autor.

[...] A sociedade, isto é, a vida exterior, tem-se desenvolvido tanto que ameaça destruir a família, isto é, a vida íntima. A mulher, o marido, os filhos, os irmãos, atiram-se nesse turbilhão dos prazeres, passam dos bailes aos teatros [...]. Não há ali a doce efusão dos sentimentos, nem o bem-estar do homem que respira numa atmosfera pura e suave. (DE ALENCAR, José. *O demônio familiar*. São Paulo: Martin Claret, 2013).

Já em *O Rei da Vela*, peça modernista de Oswald de Andrade, é Abelardo I quem representa o *raisonneur*. Afinal, percebemos que os discursos marxistas que ele compartilha refletem a opinião do próprio autor sobre o capitalismo e os embates da modernidade.

Como de acordo com Pavis⁹⁰ o *raisonneur* é sempre uma figura marginal, não um dos protagonistas, só é possível atribuir essa função ao Abelardo – e ao Eduardo em *O demônio familiar* – porque segundo Nanci de Freitas⁹¹ uma apropriação diferenciada de “velhas técnicas teatrais” desestabiliza as normas que as sustentam e permite a exploração de novas concepções. Seguindo essa lógica, é possível dizer que cada uma das peças encontrou maneiras de se apropriar dessas técnicas de acordo com suas necessidades e com o período em que foram escritas e, dessa forma, permitir que possamos considerar Michel, Abelardo e Eduardo *raisonneurs* mesmo que eles sejam personagens centrais nas dramaturgias.

Em *Savana Glacial* a “apropriação diferente das técnicas teatrais” melhor se apresenta na espécie de desassociação entre o Michel, marido de Meg, e o Michel que realiza a palestra, pois ao mencionar o casal se olhando na rua, por exemplo, é como se Michel descaracterizasse a si mesmo pelo uso da 3ª pessoa, uma vez que ele ao mesmo tempo compõe e cita o casal.

Prólogo

Michel caminha por uma rua. Agatha começa a caminhar pelo mesmo percurso, na direção contrária. Em dado momento eles se encontram. Algo a imobiliza. Agatha caminha até Michel, o observando. Eles voltam a caminhar até que se cruzam novamente. Estabelecem um olhar de interesse. Em seguida, voltam a caminhar. (Agatha sai de cena. Entra Michel com a mesa)

Palestra

Michel: Então... a boa ficção vem do desejo do escritor de ser amado, do desejo de explicar suas misérias psicológicas, do desejo do dinheiro e assim por diante. Nenhuma motivação é demasiadamente vil para a parte. A aspiração não é a fonte do sublime.

⁹⁰ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Editora Perspectiva, São Paulo. 1999.

⁹¹ Freitas, N. de. (2022). O rei da vela na mira da crítica – a recepção ao encontro da peça de Oswald de Andrade (1933) com a encenação do Teatro Oficina (1967). *Revista Concinnitas*, p. 63.

(Agatha atravessa o espaço)

Não é um ensaio divino. O escritor não é melhor do que ninguém. Nem diferente. Todo ato criativo é uma declaração de guerra.

(Nuno, que pela lateral surge como que vindo da cozinha ou de algum outro lugar do apartamento de Meg. Ele veste uma dessas capas de chuva que protegem motociclistas e tem uma rosa vermelha na mão. Tudo acontece no tempo da narrativa.)

E na maioria das vezes uma guerra desleal. Segundo Freud, ter fantasias ou criar obras de arte indica que a vida da pessoa é insatisfatória. Ou seja, quanto mais amadurecida e ajustada, menos necessitará criar. O escritor cria seus personagens separando as partes conflitantes do ego. Criando personagens, ele dá forma aos aspectos colidentes do seu interior para poder examiná-los. Assim o distúrbio em sua vida pode ser entendido. Criação. Ficção.

Tudo aqui é ficção. Esse apartamento. O casal se olhando na rua⁹². A rua em si. A mulher entretida com os papéis. A suposta pilha de caixas, a suposta espera: O tempo aqui não é real. O beijo é ficção. O desejo é ficção. Ele também não é real. Tem uma rosa falsa na mão. Sorri e olha para ela. Os dois se encarando: tudo falso. Ele pode se aproximar. Ela pode recuar, escorando-se na escrivãzinha. Ele pode avançar num sorriso, em um não entendimento, numa busca por afago. Até que ela, tomada de um horror tão falso quanto tudo que acontece por aqui, pode alcançar uma tesoura falsa e cravar no peito falso dele. Daí vira a morte falsa. O grito falso. O sangue falso. Tudo falso. Tudo ficção. (Tempo). Menos a dor... Não. A dor não. A dor é real. (Escuridão). (BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado, p. 01).

O Michel da palestra aparenta ser o responsável pelas reflexões e inquietudes do próprio Bilac, como se fosse de fato o porta-voz do autor, e não o personagem que age em cena e participa da história ao lado de Agatha, Meg e Nuno. O teor das reflexões que ele faz durante a palestra reforça essa compreensão por se aproximar das falas do autor nas entrevistas, principalmente em relação à dor e ao trabalho com a linguagem. Assim, é como se ao representar o *alter ego* do dramaturgo, Michel estivesse facilitando a sobreposição das ideias de Bilac na busca por novos sentidos que, apesar de fazerem referência à realidade objetiva, se amparam nas lógicas inventadas pela própria obra porque, como já foi explicado anteriormente, a peça está comprometida com a realidade ficcional.

4.2.4 – A memória e o esquecimento:

“A memória moderna é, acima de tudo, arquivo”⁹³. Essa frase de Pierre Nora ilustra bem a função que a memória passou a ter na sociedade contemporânea. Desde a queda do Muro de Berlim, a concepção de identidade nacional se fragmentou ao redor do mundo, tornando a memória uma das maiores preocupações políticas e culturais do Ocidente. Nesse mesmo período, houve uma perceptível aceleração na história, isto é, uma mudança drástica no ritmo

⁹² Grifos meus.

⁹³ NORA, Pierre. *Between memory and history: Le lieux de mémoire. Representations*. Califórnia: University of California press, 1989, p. 13. Tradução minha.

da vida, que propiciou tanto a falta de memória quanto uma facilidade tecnológica de preservá-la em arquivos.

A isso, Derrida (apud SELIGMANN-SILVA, 2009) chama de —mal de arquivo, quando temos memória demais (hipermnésia) —graças às infinitas possibilidades de arquivamento decorrentes da tecnologia; e memória de menos (hipomnésia), fruto dos traumas do século XX que geraram —cemitérios de cadáveres e de memórias. (LUCENA, Sarah Catão. Funes. “O arquivista da memória – reflexões sobre a memória e esquecimento na contemporaneidade”. Baleia na Rede, 2011).

Portanto, o enfoque sobre a memória está pautado na necessidade de sentir que fazemos parte de um mundo que se apresenta cada vez mais instável e fragmentado e no qual a perda de memória traduz o desamparo das subjetividades. Sem subjetividade não há compreensão do sujeito, e sem essa compreensão, não há como incluí-lo numa cultura ou tradição. O sujeito fica ausente de si mesmo e do mundo com o desaparecimento dos referenciais e, assim, perde sua identidade.

Diante do medo dessa perda, a memória passou a ocupar lugar fundamental na construção das individualidades. Mesmo operando como narrativa truncada, que enfrenta dificuldades para se manter numa era de extrema aceleração, a memória se mostrou instrumento fundamental para enfrentar a sensação de desenraizamento provocada pelo mundo atual.

O discurso da memória do arquivo, que se desenvolve no final do século XX, é uma espécie de resposta à nossa sensação de fluidez da tradição e das ancoragens da memória. Existe hoje uma espécie de narrativa de resistência, truncada, mas que se dá. Ela, que está presente com recorrência na literatura, no cinema e nas artes em geral, tem a ver com a construção da identidade e com a dificuldade em construí-la numa era de aceleração. (SELIGMANN-SILVA, 2008. apud SOUZA, Alice Costa. “Imagens de memória/esquecimento na contemporaneidade”. 2011).

Alice Costa Souza ressalta a ligação que as técnicas de impressão estabeleceram com o futuro, em grande medida antecipando-o. Ela cita que mais adiante “a propósito das novas teorias do arquivo da psicanálise freudiana, diante da *impressão* da impossibilidade do conceito da palavra arquivo,” o filósofo Derrida “nos daria novas pistas a respeito do conceito de arquivo, ligadas à temporalidade”.

[...] as condições de arquivamento implicam todas as tensões, contradições ou aporias [...], especialmente aquelas que esboçam um movimento de promessa ou de futuro não menos que de registro do passado, o conceito de arquivo não pode evitar conter em si mesmo, como todo e qualquer conceito, um certo peso de impensado. [...] Envolve a história do conceito, articula o desejo ou o mal de arquivo, sua abertura para o futuro, sua dependência em relação ao que está por vir, em suma, tudo o que liga o saber e a memória à promessa. (DERRIDA, 2001, p. 44-45, apud SOUZA, Alice Costa, “Imagens de memória/esquecimento na contemporaneidade”. 2011).

Diante de acontecimentos históricos, a ligação do saber e da memória ao porvir é esperado, mas o que dizer de uma ficção como *Savana Glacial*, na qual a dinâmica confusa entre passado e presente impede a projeção de um futuro? Afinal, o que é uma história cuja estrutura se dá pela perda de memória?

Por ser idealizada a partir das sinapses de Meg, uma personagem que sofre de perda de memória recente, *Savana* dá sinais de que o acesso à memória foi barrado em decorrência de um trauma, de um esquecimento por apagamento de rastros corticais. Na prática isso significa que obstáculos, no caminho para a recordação, estariam impedindo a imagem de retornar.

Como estamos diante de personagens não confiáveis e o acidente de carro é mencionado poucas vezes ao longo da história, a peça nos permite inferir que o rapaz atropelado talvez tenha sido o próprio filho de Meg, o que justificaria sua obsessão em descobrir o que aconteceu com Max, sem conseguir fazê-lo porque o trauma gerou a perda de memória.

Michel: Ela era dócil. Mas depois criou uma lembrança recorrente que tinha um filho e, desde então, me acusa pela ausência dele nessa casa.

Agatha: E esse filho existe?

Michel: Claro que não.

Agatha: Então por que que ela acha isso?

Michel: Talvez tenha alguma coisa com o acidente...

Agatha: O que fez ela perder a memória?

Michel: Isso.

Agatha: O que aconteceu?

Michel: A Meg...

Michel: A Meg não teve culpa. Ela foi vítima do acaso ou do destino, como você preferir. Era uma rua, o garoto atravessou do nada, o sinal estava aberto, a Meg avançou com tudo, ela não conseguiu frear...tinha um poste de luz, ela bateu, ela bateu com tudo!!! Bateu com a cabeça aqui.... Ensanguentada ela arrastou o corpo do menino com o carro...Tinha uma rua transversal, todo mundo parado olhando, vendo o que estava acontecendo...Do lado a mãe vendo o corpo do filho no chão...o corpo tava todo ensanguentado... Eu gritava pela Meg, mas a Meg não me ouvia...Eu não sabia o que tava acontecendo, todo mundo me olhava.... (BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado, p. 36).

Para Paul Ricoeur, filósofo francês e autor do livro *Memória, história e esquecimento*, a perda de memória se origina na concepção de *memória ferida*. Para ele, enquanto patologia, essa memória desencadearia o que ele define como *memória impedida*, a qual numa interlocução com Freud, Ricoeur afirma estar relacionada ao trabalho de rememoração. Isto é, nesse processo, a memória entra em estado de repetição e não completa seu trajeto. Ela fica impedida, pois o trauma leva o sujeito a repetir o fato passado ininterruptamente sem permitir

que ele se transforme em lembrança⁹⁴. Nesse caso, a repetição mantém o trauma inacessível para que seja possível prosseguir apesar dele.

No trecho abaixo, parte da cena 5, a *repetição* proposta pela psicanálise parece estar presente na circularidade do discurso:

(...)
 Michel: Você acha que eu estou adoecendo?
 Agatha: Não sei... Está?
 Michel: Quer mais vinho?
 Agatha: Quero um beijo.
 Michel: O quê?
 Agatha: Você acha que está adoecendo?
 Michel: O quê?
 Agatha: Você.
 Michel: O que tem?
 (Agatha sai de cena e volta. Movimento circular)
 Michel: Você acha que eu estou adoecendo?
 Agatha: Não sei... Está?
 Michel: Quer mais vinho?
 Agatha: Quero um beijo.
 Michel: O quê?
 Agatha: Você acha que está adoecendo?
 Michel: O quê?
 Agatha: Você.
 Michel: O que tem?
 (Agatha sai de cena e entra Meg)
 Michel: Você acha que eu estou adoecendo?
 Agatha: Não sei... Está?
 Michel: Quer mais vinho?
 Agatha: Quero um beijo.
 Michel: O quê?
 Agatha: Você acha que está adoecendo?
 Michel: O quê?
 Agatha: Você.
 Michel: O que tem?
 (Michel sai)
 (BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado, p. 25-26).

Assim, é como se pelo fato de a obra acompanhar os impulsos nervosos de Meg, a sua estrutura entrasse em estado de repetição e impedisse a existência de uma sequência. Sem continuidade, nenhum trajeto se completa, mantendo o discurso na inércia de uma circularidade que não resulta apenas no esquecimento do acidente⁹⁵, mas também na despersonalização dos personagens, que nessa repetição se tornam intercambiáveis.

⁹⁴ Paul Ricoeur discute o tema em *A memória exercitada: uso e abuso*, dialogando com os ensaios *Rememoração, repetição e perlaboração* e *Luto e melancolia*, de Sigmund Freud.

⁹⁵De acordo com um artigo escrito por Darlene McLaughlin, psiquiatra e professora do Texas A&M College of Medicine, situações como acidentes violentos, guerras, desastres naturais e abusos físicos e psicológicos podem causar tanto uma amnésia traumática dissociativa, isto é, um esquecimento pós-traumático como a perda de

No começo da cena, Michel e Agatha conversam sobre o jantar, mas conforme o diálogo avança, os corpos parecem se tornar apenas um dispositivo encaixável. As perguntas perdem a finalidade primeira de comunicar para marcar uma espécie de gestualidade da palavra que, por sua vez, parece sempre ser dita pela primeira vez. Já não importa o que ou quem enuncia, pois a identidade de cada um dos personagens se perdeu.

Em *Análise de discurso* Eni P.Orlandi diz que:

(...) o esquecimento é estruturante. Ele é parte da constituição dos sujeitos e dos sentidos. As ilusões não são “defeitos”, são uma necessidade para que a linguagem funcione nos sujeitos e na produção de sentidos. Os sujeitos “esquecem” o que já foi dito – e este não é um esquecimento voluntário – para, ao se identificarem com o que dizem, se constituírem em sujeitos. É assim que suas palavras adquirem sentido, é assim que eles se significam retomando palavras já existentes como se elas se originassem neles e é assim que sentidos e sujeitos estão sempre em movimento, significando sempre de muitas e variadas maneiras. Sempre as mesmas, mas, ao mesmo tempo, sempre outras. (ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: Princípios e procedimentos*. 13. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020, p. 36).

De certa forma é isso que podemos notar na cena. Os sujeitos parecem esquecer o que já foi dito, perdem o vínculo com o presente, com seus personagens e voltam a ser apenas corpos em cena, sem que haja identificação com o discurso e, conseqüentemente, com suas singularidades. Há no entanto uma diferença: para Orlandi o esquecimento é constitutivo do sujeito, enquanto na peça, ocorre a dissolução do sujeito por meio do esquecimento, como demonstra a cena mencionada acima, na qual Agatha sai de cena, é substituída por Meg e a troca não resulta em nenhum tipo de prejuízo para o entendimento do texto, pois as personagens deixaram de ter individualidade.

Segundo Orlandi, para que haja sentido, o dizer precisa se constituir na memória e se formular na atualidade⁹⁶, isto porque a memória funciona como uma espécie de arquivo e a atualidade se configura como nossa única realidade objetiva. Acontece que em *Savana Glacial* não é possível remeter os dizeres a uma memória (eles estão presos na repetição) ou identificá-los em sua verdade (os dizeres estão vazios de significados). Daí a sensação de desenraizamento, pois, se não há memória e atualidade, não há sentido e, se não há sentido, não é possível criar espaços de pertencimento.

Podemos dizer que Meg é a personagem mais atual da peça, porque ela é quem nos conecta com o estado de vulnerabilidade que o desenraizamento cria. É através da (ausência

identidade dos sujeitos. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/sextante/os-alivios-e-as-incertezas-do-esquecimento-de-um-trauma/>

⁹⁶ ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: Princípios e procedimentos*. 13. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020, p. 33.

de) suas lembranças que entramos em contato com as angústias contemporâneas mais latentes. Afinal, se a memória é constantemente mobilizada em busca de identidade e a falta dela implica sua perda, quando não podemos nos ancorar em quem somos, ficamos mais suscetíveis a manipulações conscientes ou inconscientes, tema que será aprofundado agora.

4.2.5 – Manipulação e violência:

Para evidenciar as manipulações e o lugar das relações abusivas, Jô Bilac utilizou a estrutura metateatral do espetáculo associada ao conteúdo “neuropsicológico” de uma personagem, pois na correspondência entre a metalinguagem e as sinapses de Meg, reside a ideia bastante complexa de uma narrativa que domina e manipula outra sem que a vítima esteja ciente da manipulação.

Essa ideia se confirma à medida que Michel e Agatha demonstram, para retomarmos Lionel Abel, possuir consciência de dramaturgos mesmo nas cenas em que Meg não está, de modo que eles não podem ser impedidos de participar da dramatização⁹⁷. Isso leva-nos a pensar que a perda de memória é também uma metáfora sobre a falta de autoconsciência, diluindo ainda mais as fronteiras entre o que é real e o que é fruto da criação desses personagens-dramaturgos.

Como afirma Paul Ricoeur em *A memória, a história e o esquecimento*, a “ideologização da memória é possibilitada pelos recursos de variação que o trabalho de configuração narrativa oferece”, assim:

As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, reconfigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. (RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp. 2007. p. 455)

Na peça, a possibilidade de criar diferentes formas de narrar existe porque nela tudo é ficção (exceto a dor) e porque a ausência de recordação coloca Meg em um lugar de fragilidade, onde é possível manipular sua memória⁹⁸.

Quando eu fiz *Savana* (...) Era muito sobre o lugar de relações abusivas, *gaslighting*, dessa meia luz que eu via – como homem – presente na nossa cultura de falar “Não, você está doida, você está inventando, isso é coisa da sua imaginação”. Até deixar a

⁹⁷ ABEL, Lionel. *Metateatro: Uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 1968, p. 84.

⁹⁸ RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp. 2007. p. 455.

pessoa em dúvida se ela realmente está entendendo errado ou se aquilo é real. Daí a metalinguagem para falar desse tipo de relação abusiva, pois se trata justamente das ficções que a gente cria e ela vem (a metalinguagem) justamente como uma história dentro de uma história, como uma narrativa que domina e manipula uma outra narrativa e na qual o outro nem sempre está ciente dessa manipulação. (BILAC, Jô. *Savana Glacial* e o Teatro de Jô Bilac. Entrevista concedida a Gabriela Branco. São Paulo. 3 nov. 2022).

Existem, portanto, dois níveis de manipulação: a de Meg, porque sua perda de memória permite que Agatha e Michel brinquem de dramaturgos e reorganizem situações de diferentes formas, e a manipulação que uma narrativa fez de outra.

Na cena 2, ao escolherem reiniciar uma passagem da qual Meg sequer participa, é possível perceber como Michel e Agatha demonstram ter controle dos acontecimentos:

(Michel vai atender a porta. Meg vai para o quarto)

(Michel abre)

Agatha: (da porta, claramente transtornada) Oi...

Michel: Oi.

Agatha: (numa metralhadora sem fim, entrando e sentando) Eu sou sua vizinha, do 602, Agatha. É que na verdade a minha *room mate* foi presa dois dias atrás, não, não me olha assim, não foi nada de amoral! Não! Simone é ótima! (...) Na verdade eu vim aqui porque a Simone deixou comigo a cachorrinha dela, Meg. Uma fofa, você precisa ver, fofa, fofa, fofa, mas eu não sei, acho que a cadela tá apegada, deprimida, bicho sente né? Não come, não bebe, daqui a pouco essa cachorra morre e eu não sei onde que eu vou enfiar ela. Daí eu lembrei que a Simone falou... olha amiga, a gente tem um vizinho veterinário (...)

Michel: Eu não sou veterinário.

(...)

Agatha: Quer começar de novo?

Michel: (Num olhar de quem não compreendeu) Oi?

(Batida na porta)

(Michel abre)

Agatha: Oi. Sou a vizinha do 602, Agatha.

Michel: Michel.

Agatha: Tem pó?

(BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado, p. 6-7).

Quando Agatha diz “Quer começar de novo?” e ambos recomeçam cena para que os acontecimentos se desenvolvam de uma nova forma, eles confirmam que, independentemente da dramaturgia se desenrolar na base das sinapses de Meg, a falta de autoconsciência não permite que ela controle o espetáculo.

Por outro lado, quando Michel volta a assumir a posição de autor e menciona a peça que está escrevendo, o entendimento de que há uma narrativa manipulando outra destaca uma situação de confinamento doméstico que nos leva a concluir que Meg está numa relação abusiva. Ou seja, quando o personagem escolhe falar sobre o enredo de *A mosca no copo*, ele deixa escapar, pela analogia que se estabelece entre as peças, que Meg vive presa no

apartamento sob a vigilância do marido, assim como a mosca vive presa no copo sob a guarda de seu dono:

Michel: A mosca no copo.
 (...)

Agatha: E é sobre o quê?

Michel: Uma mosca presa dentro de um copo.

Agatha: E quem prende a pobrezinha?

Michel: O dono do copo.

Agatha: E por que ele faz isso?

Michel: Ela é cega. Eles estão num pântano. Se ele a deixar escapar, vai acabar sendo devorada por um sapo.

Agatha: Sei... E só tem esses dois personagens?

Michel: Não. Tem mais outros dois... Uma mulher muito bonita e um homem que até agora não falou nada.

(BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado. p. 23)

Ao confinarem as personagens, Michel e o dono do copo as afastam das decisões narrativas. Elas não sabem o que está acontecendo no mundo exterior, são apenas figuras vulneráveis, sem identidade e sem capacidade de interferir na dramaturgia. É apenas no final do espetáculo, quando Meg declara reconhecer os fatos apesar de não os registrar que a colaboração dela na construção da peça se altera. Isso talvez se deva ao *reconhecimento* que, como aponta Ricoeur, sugere uma busca no passado por representações que sejam mais capazes de “se inscreverem na situação atual, para dirigi-las rumo ao presente”⁹⁹.

No caso de Meg, essa situação acontece quando ela utiliza seu bloco de anotações para contabilizar quantas vezes Agatha já esteve em sua casa. São esses dados que apontam o caso entre Agatha e seu marido e levam Meg a recuperar sua consciência, a qual já vinha dando indícios de querer ser recuperada desde que ela se recordou o nome do esmalte.

Meg: Vocês estão tendo um caso.
 (tempo)
 (...)

Agatha: Eu vou embora!

Meg: Imagina! Imagina Agatha. Você já é de casa, fica à vontade. Vem aqui, quero te mostrar uma coisa. Esse aqui é meu caderninho. Aqui eu anoto o nome das pessoas que eu conheço e marco ao lado um tracinho indicando quantas vezes a vi. Olha aqui, você... tem muitos tracinhos ao lado de seu nome. Isso é sinal de que já nos vimos muitas vezes. Você já faz parte da família como eu pude perceber, Agatha. Fica à vontade... Por gentileza, senta...

Michel: Meg, por favor, não estraga o jantar!

(...)

Meg: Não me trata como uma idiota, não me trata!!! Eu não registro os fatos, mas os reconheço perfeitamente.

(...)

Agatha: Não quero. Não estou a fim. Vou embora.

(Agatha sai. Logo em seguida, Michel sai)

(Batida na porta principal do teatro)

⁹⁹ RICOEUR, Paul. A memória, a história e o esquecimento. Campinas, SP: Editora da Unicamp. 2007, p. 440.

(BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado. P. 33-34)

Quando a personagem consegue intervir na ação por meio do reconhecimento dos fatos, ela indica uma possível tomada de consciência, que barra o efeito de realidade avassalador e desvia sua vida da tragédia anunciada. A saída de Agatha e Michel de cena, seguida pela batida na porta principal do teatro, representa, portanto, a perda do controle narrativo que antes estava aparentemente nas mãos desses dois personagens. Essa retomada de consciência é também o que impede que Meg seja colocada no lugar da vítima do teatro barroco, como Agatha e Michel puderam ser colocados no lugar do tirano e do intrigante, como mencionei a pouco.

Aparentemente porque, ainda que pensem estar no controle dos acontecimentos, a autoconsciência deles não é absoluta. Agatha e Michel podem manipular Meg, mas também estão sendo manipulados por Jô Bilac e pelos próprios procedimentos da peça. Dessa forma, eles não possuem controle absoluto, são dramaturgos parciais.

Assim, quando Meg recupera a memória e faz uma descrição detalhada de Nuno, apresentando um personagem que no começo da peça vivia na virtualidade – isto é, um personagem que era real, mas até então ocupava espaços de fora daquela realidade ficcional – ela indica ter finalmente adquirido a autoconsciência de dramaturga, que lhe permite interferir na história e trazer à luz aqueles que estavam na penumbra.

Meg: Eu me lembro de você.

Nuno: Oi?

Meg: Você é o Nuno?

Nuno: Isso! Lembrou meu nome!

Meg: Você tem 32 anos. Adora andar em alta velocidade... perdeu seu pai há três anos... tem uma filhinha chamada Mariana. O nome dela está tatuado no seu antebraço. Eu já fiz um bolo pra ela, rosa. Com recheio de chocolate. Porque toda criança gosta de chocolate. O cheiro de seu desodorante é sempre muito forte, ouve rádio A.M porque gosta dos comentários políticos, apesar de não entender muita coisa do que dizem. Adora descobrir palavras novas e anota. E a noite, quando chega em casa, consulta o dicionário. Nunca andou de avião, perdeu dois dentes numa briga de rua, foi humilhado na infância porque ia pra sala de aula com chinelos de dedos. Morre de medo de morrer dormindo e perder o momento da despedida da vida. É sorridente, e o melhor piadista que já conheci em toda minha vida. Eu sei quem é você, Nuno.

Nuno: Caramba! Tô todo arrepiado! Acho que nem a minha mãe sabe tanto assim de mim... será que eu tô doido? Não é a senhora que tem problema de memória?

Meg: Já são cinco?

Nuno: Cinco e doze.

Meg: Entra.

Nuno: Sai. (Ele faz um gesto para a porta finalmente aberta)

(BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado, p. 35-36)

A descrição súbita de Nuno também reforça a noção de uma narrativa que manipula outra, pois indica que o escritor da peça pode estar criando o personagem naquele momento. Meg não é mais manipulada por Agatha e pela figura do marido, mas como a história se constrói na base das suas memórias, o autor do espetáculo ainda a controla. Apenas com sua saída no

final e a súbita interrupção do espetáculo sentimos que há um rompimento com as estruturas de manipulação, mas um rompimento de tal ordem que nos leva a perguntar: o que a saída de Meg representa?

Como afirma Dâmaris Grün, em sua crítica sobre a peça:

(...) O escritor baterá em sua máquina de datilografar, confundindo nossa percepção enquanto espectadores. Será realmente tudo mentira e pura criação de Michel em seus desvanecios de escritor? Ou a saída da Meg será o deflagrador necessário para a inspiração de Michel? Onde a ficção termina e onde começa o processo de escrita da dramaturgia de Bilac? (GRÜN, Dâmaris. “Uma história com início, meio e fim: Crítica da peça Savana Glacial”. *Questão de crítica*: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, 21 jun. 2010).

Em se tratando de uma dramaturgia aberta, a saída de Meg pode, sim, determinar o fim da ficção e o início do processo de escrita do “dramaturgo-mor”. Porém, justamente por se tratar de uma obra com uma entrada e várias possibilidades de saída¹⁰⁰, é possível interpretar o final de Meg como a dissolução de um teatro que, feito para existir dentro da não-narrativa da personagem, não tem meios para se sustentar nas bases de um trauma elaborado e de uma identidade recuperada.

4.2.6 – *Savana Glacial*, o teatro do absurdo e o pós-dramático:

Para Bárbara Heliodora, na crítica realizada para o jornal *O Globo*, o texto de *Savana Glacial* é o que mais se aproxima dos primórdios do absurdo “já que em vários momentos os mistérios ou disparates do que é dito podem até parecer cômicos, mas não deixam de trazer em seu bojo o perigo e/ou a dor de algo trágico, dolorosamente determinante¹⁰¹”.

De fato, no espetáculo conseguimos identificar referências da interminável espera de *Esperando Godot* e da estagnação dos personagens de *Fim de Partida*, de Samuel Beckett, das repetições sem sentido de frases de Eugène Ionesco, da natureza misteriosa de muitas falas e ações de peças de Harold Pinter; o que nos leva a refletir como, apesar de o espírito da época pós-Segunda Guerra Mundial ter se dissipado, *Savana Glacial* soube atualizar e incorporar aspectos textuais e cênicos do absurdo.

Segundo a crítica:

¹⁰⁰ DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José Fernando; ABREU, Kill. Maratona de dramaturgia. – Rio de Janeiro: Cobogó; 2019, p. 239.

¹⁰¹ HELIODORA, Bárbara. “Um autor, duas obras-primas: “Rebú” e “Savana Glacial”, ambas peças do jovem Jô Bilac em cartaz no Rio, mostram textos seguros e fascinantes”. *O globo*, Rio de Janeiro. 23 jun. 2010.

a lógica ilógica do absurdo estabelece a caótica sequência das cenas em que causa e efeito passaram por um espelho deformador que tornou a obviedade em ficção, em que se perdem em enganos e desenganos os personagens que sonham em reformular a vida. (HELIODORA, Bárbara. “Um autor, duas obras-primas: "Rebú" e "Savana Glacial", ambas peças do jovem Jô Bilac em cartaz no Rio, mostram textos seguros e fascinantes”. *O globo*, Rio de Janeiro. 23 jun. 2010)

A presença de diálogos sem progressão, gestos aparentemente mecânicos e ações sem motivação que buscam evidenciar uma circunstância estranha em um universo aparentemente cotidiano (como a relação entre um casal e sua vizinha), aguçam a desorientação do homem que parece ter se estendido do século XX para a atualidade. Daí não ser apenas em Jô Bilac que se identificam procedimentos do teatro do absurdo, mas em vários autores contemporâneos a ele percebemos também a atualização dessa linguagem para falar da sociedade vigente.

Peças citadas no 1º capítulo desta dissertação confirmam essa ideia. Em *Amores surdos* (2006), de Grace Passô, mergulhamos no cerne de uma família comum e nas questões que esse espaço privado carrega na contemporaneidade, como a alienação e a incomunicabilidade destacadas nas ações cotidianas. A forma do texto permanece mais próxima do tradicional ao se dividir em cenas formadas por diálogos e rubricas, que dão um contorno comum para as questões de uma família também comum.

Porém, ao revelar a presença de um hipopótamo no espaço doméstico, Passô introduz um elemento absurdo capaz de quebrar com a ilusão do teatro realista. Essa presença expõe a força que o mundo externo exerce no espaço privado ao afetar as relações e modificar as experiências pessoais dos sujeitos que não podem deixar de ser atravessados por esse acontecimento, o que em certa medida também ocorre em *Savana Glacial*, tanto quando Agatha invade a vida privada do casal introduzindo discursos que se afastam de uma realidade objetiva, como quando Nuno aparece, quase como a representação de um elemento do mundo externo (um motoqueiro entregador), encontrando formas de ser projetado dentro da não narrativa e de modificar as experiências dos sujeitos que não podem ignorar sua presença.

Em *Mantenha fora do alcance do bebê* (2015), Silvia Gomez utiliza procedimentos do Teatro do absurdo também encontrados em *Savana Glacial*, como a estrutura realista aparente (construída com diálogos e rubricas convencionais) que se contradiz diante de personagens que não o são. A autora utiliza elementos desvinculados de uma realidade possível e personagens com comportamentos estranhos para expor contradições humanas inerentes a nossa época tal qual a obra de Bilac.

Já em relação ao pós-dramático, os pontos de intersecção com a peça de Jô Bilac encontram-se nos diálogos que não funcionam como unidades explicadoras, na centralidade do corpo, na presença da simultaneidade, da fragmentação e de uma iluminação que também é dramaturgia. Os diálogos, por exemplo, servem como um espaço de embate que pouco revela as relações dos personagens e a progressão da história, já que o texto se torna apenas um dos elementos que compõem uma concepção mais ampla de dramaturgia.

Segundo Silvia Fernandes:

No teatro pós-dramático, o que é colocado em jogo é a própria ideia de narrativa, assim como a unidade de ação dramática. Não existe mais o sentido de totalidade da obra cênica, em que o tempo dramático caminha para a resolução do conflito através de uma sucessão causal de acontecimentos. A polifonia entra em cena, e com ela a abundância e a simultaneidade de signos, em que a sensação vale mais do que o sentido¹⁰², no qual imagens se espalham como constelações significantes, deixando espaços vazios para que o espectador adentre na obra. (FORJAZ, Cibele. O pós-dramático, p. 153).

Tomamos a liberdade de mais uma vez reproduzir o trecho abaixo, já analisado pelo viés discursivo, e o qual a simultaneidade revela a substituição de uma percepção conclusiva por uma fragmentada:

Agatha (ao telefone): Como assim presa Simone, quando?
 Meg (ao marido): Eu quero sair!
 Agatha (ao telefone): Como?
 Meg: Destranca a porta.
 Agatha: Impossível!
 Meg: Não quero mais ficar aqui...
 Agatha: Desculpa, não tenho como te ajudar... Seu namorado não pode quebrar esse galho pra você?
 Michel (barrando a saída) Não.
 Agatha: Mas por quê?
 Michel: São ordens médicas, você sabe disso.
 Agatha: Manda ele pro inferno! Eu vou ligar pros seus pais...
 Meg: Me leva na rua, eu vou ficar com você, só quero andar.
 Agatha: Eu não posso, pego no trabalho daqui a pouco, vou acabar me atrasando.
 Meg: Só um pouco... Por favor...
 Agatha: Desculpa, não dá mesmo. É melhor telefonar pros seus pais, eles vão saber dessa história mais cedo ou mais tarde.
 Michel: Eu vou dobrar a dosagem do seu remédio, você anda muito agitada.
 Meg: Eu não quero ficar dopada... Me escuta...
 Agatha: Não posso, tenho que desligar...
 Meg: Por favor...
 Agatha: Eu ligo pra você assim que eu chegar em casa, pode ser?
 (...)
 (BILAC, Jô. *Savana Glacial*. 2010. Não publicado, p. 31-32)

Nele podemos ler a simultaneidade como uma espécie de realidade duplicada que se intensifica na encenação – porque no texto escrito ainda é possível visualizar um sequenciamento de ações. Assim, no palco, a simultaneidade parcela a percepção do público e

¹⁰² Grifo meu.

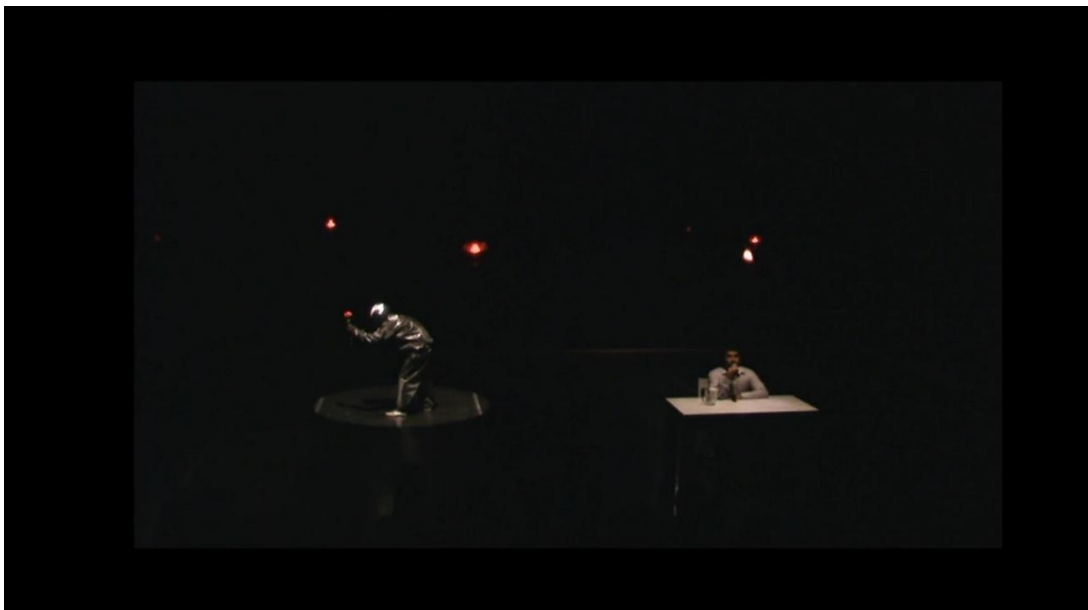
se torna uma experiência inevitável¹⁰³, que simula a confusão da experiência cotidiana e nega ao espectador o desejo de orientação. Os espectadores precisam escolher quais acontecimentos irão acompanhar, pois, mesmo que tentem absorver o paralelismo e a conexão das frases, eles não atingirão uma compreensão total.

É preciso, por exemplo, optar entre compreender as sequências de Michel, Meg e Agatha como espaço de compartilhamento ou como diálogos independentes porque, diferentemente do que ocorre no drama, na concepção pós-dramática é esperado que o espectador fique desorientado.

Se falta o princípio da ação única, isso se dá em nome da tentativa de criar acontecimentos em que reste ao espectador uma esfera de sua própria escolha quanto a manter-se receptivo a um ou outro dos acontecimentos representados, o que se faz acompanhar pela frustração de *perceber o caráter excludente e limitado dessa liberdade*. Esse procedimento se diferencia do mero caos na medida em que possibilita ao receptor elaborar o simultâneo por meio da seleção e de sua própria estruturação. (LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Cosac Naify. 2007, p. 146-147).

Na imagem abaixo, retirada do vídeo do espetáculo, também podemos perceber a presença da simultaneidade. De um lado temos Nuno realizando um trabalho corporal e do outro Michel discursando na palestra, mas, como os personagens realizam suas ações sem se relacionar em nenhum momento, eles apenas coexistem em cena mesmo que haja conexão temática entre o trabalho corporal de um e a fala de outro.

Figura 3: Cena extraída do vídeo da peça



Nuno e Michel coexistindo em planos diferentes.

¹⁰³ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Cosac Naify. 2007.

Como já foi dito anteriormente, a multiplicação de realidades que formam a base de *Savana Glacial* não representa uma inovação para o teatro (ainda que os planos de realidade não sejam demarcados), pois recursos que colocam narrativas e unidades em jogo estão presente desde o teatro do século XX, vide, para tomar um de muitos exemplos, a montagem de *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues e direção de Ziembinski, também mencionada anteriormente.

A tensão entre ilusão e realidade ficcional evidencia que há uma grande aproximação entre a obra de Jô Bilac e *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. Nos dois espetáculos percebemos a existência de um casal em crise, o surgimento de um triângulo amoroso e o trauma de um acidente que desloca as ações do plano da realidade para espaços psíquicos em que essa realidade se mistura com memória e alucinação e, ainda que esses espaços psíquicos sejam mais bem contornados na obra de Rodrigues do que de Bilac, é desse cruzamento que surgem outros personagens que irão tensionar ainda mais a realidade, como Max, no caso de *Savana* e de Madame Clessi em *Vestido de Noiva*.

Mencionar essa relação é importante porque estamos diante de um autor que declarou explicitamente ter se inspirado em Nelson Rodrigues durante suas primeiras obras. *Rebu*, espetáculo anterior a *Savana*, por exemplo, dialoga nitidamente com *A falecida*. Parece-me que a primeira fase de Jô Bilac, constituída principalmente por *Cachorro!*, *Rebu* e *Savana Glacial*, se apoia em grande medida nas obras de nosso consagrado dramaturgo, do qual Jô Bilac extraiu e adaptou procedimentos e códigos modernos para a contemporaneidade.

Porém, como Lehman parece ignorar a ocorrência de certas mudanças ao propô-las como inovadoras, é necessário pontuar que mesmo aprofundando muitos recursos, a linguagem pós-dramática não necessariamente os inventa. Além disso, é fundamental ressaltar que esta dissertação não pretende definir *Savana Glacial* como peça pós-dramática, apenas mostrar que a peça faz uso de alguns procedimentos desse trecho. Afinal, sem que haja respostas absolutas no mundo contemporâneo, a linguagem pós-dramática soube projetar determinados recursos para denunciar o esfacelamento do próprio debate contemporâneo, que “deixou de reelaborar possíveis desfechos da realidade e abriu-se despidoradamente às dúvidas e outras possibilidades de percepção¹⁰⁴”.

Nesse sentido todas as questões que a peça levanta, mas não responde, aparecem como um desses recursos interessados em colaborar na desdramatização do espetáculo e em sua abertura a propostas menos dialéticas. Não é à toa que a obra não afirma ou desmente a

¹⁰⁴ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Cosac Naify. 2007, p. 157.

existência de Max, mantendo esse personagem suspenso, como uma possibilidade; afinal, em um espetáculo que destaca a relação de codependência entre realidade e ficção, interessa mais a abertura a diversas interpretações do que reduzir-se a um único desfecho.

Daí também a importância em priorizar a fisicalidade no espetáculo, pois, com os artistas alinhados à ideia de alcançar novas percepções, diversas propostas cênicas puderam ser testadas no palco até que os atores alcançassem uma espécie de equilíbrio entre as expressões cotidianas e a estranheza pretendida. Afinal, a corporeidade em *Savana* não ocupa um lugar central enquanto portadora de sentido, mas enquanto criação autônoma que, assim como no teatro pós-dramático, se revela “autossuficiente, exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua presença “aurática” e em suas tensões internas ou transmitidas para fora¹⁰⁵”. Isto é, o físico integra uma concepção mais ampla de corpo cênico, o qual também engloba texto, ritmo, fala e iluminação, como reforça Livera:

Como foi o trabalho de se apoiar na fisicalidade para extrair o máximo das palavras do texto?

A gente optou por essa fisicalidade para entender que o corpo poderia falar muito mais num corpo de estranheza. E o corpo que a gente diz não é só o nosso corpo físico, é também o corpo do texto, do ritmo, da luz, da mesa que está ali, dos elementos que entram, da máquina de escrever, um copo, uma bebida que entra, uma roupa que muda... então todos esses elementos eram muito cuidados para a gente conseguir dar conta desses lugares estranhos que a mente vagueia, navega. (LIVERA, Renato. *Savana Glacial* e a Cia Físico de Teatro. Entrevista concedida a Gabriela Branco. São Paulo. 10 out. 2021).

Em relação à iluminação, seja no teatro dramático, seja no pós-dramático, observamos que a luz exerce a função de editar a ação, encadeando as imagens no espaço e no tempo. Com isso, ela cria, como afirma Cibele Forjaz, “uma partitura do visível que contracena com o texto e as demais linguagens que compõem a encenação¹⁰⁶”.

Para Barbara Heliadora, *Savana Glacial* “tem o grande mérito de, apenas por pontos de luz e luminárias diferentes, estabelecer locais diversos que, pela iluminação de Renato Machado, os separa, reúne ou confunde, de acordo com a ação”, pois, de fato, quase todo o espetáculo é feito na penumbra e utilizando apenas as luminárias como recurso. A intenção, segundo Renato Livera, foi romper com a hierarquia de elementos para que a luz assumisse a

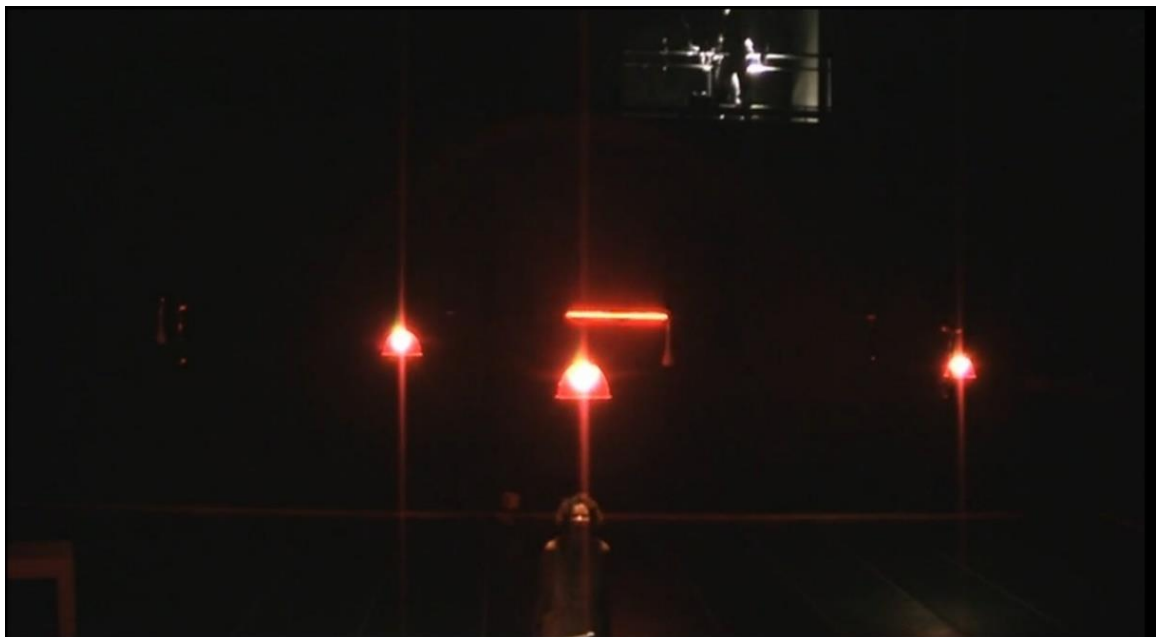
¹⁰⁶ FORJAZ, Cibele. A linguagem da luz: A partir do conceito de pós-dramático desenvolvido por Hans-Thies Lehmann. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia (org.). *O Pós-Dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 170-171.

mesma importância das demais linguagens da encenação – uma ideia bastante difundida em propostas pós-dramáticas –, criando sensações que levassem o público a percorrer a narrativa de forma mais ativa.

Todas as luzes são feitas com luminárias, tem a luminária de sangue, a luminária preta, branca... tudo isso são elementos que a gente foi entendendo também com o iluminador, que é o Renato Machado, e a gente foi entendendo como essa iluminação ia entrando nesses personagens¹⁰⁷. São luminárias que são pinos, que estão diretamente na cabeça dos personagens, então eles criam focos precisos dessas personas. Tudo isso dialogava com aquilo que a gente chama de fisicalidade. Não só fisicalidade de um movimento, mas a fisicalidade dos elementos gerais da cena, então para a gente aquilo tudo diz respeito à mente humana, às criações humanas, acho que é um pouco isso. Esse foi nosso conceito de fisicalidade. Até o próprio conceito *de Companhia Físico de Teatro*, na época, era muito ligado a isso, não no teatro físico, que caducou. Não, o teatro onde os elementos estão conjugados com a dramaturgia, onde tudo é dramaturgia. (LIVERA, Renato. *Savana Glacial* e a Cia Físico de Teatro. Entrevista concedida a Gabriela Branco. São Paulo. 10 out. 2021).

Ao assistir ao vídeo da peça, tive a sensação de que a criação de focos precisos se confirmou principalmente em relação às luminárias vermelhas, pois ao se acenderem na penumbra do palco era como se estivéssemos presos em um cenário infernal. Quando Meg grita repetidamente “Quero sair daqui!” embaixo dessas luminárias, podemos sentir a prisão na qual ela vive, prisão física, mas também simbólica, como se a personagem quisesse deixar não apenas o apartamento, mas a si mesma, o palco e a alucinação.

Figura 4: Cena extraída do vídeo da peça

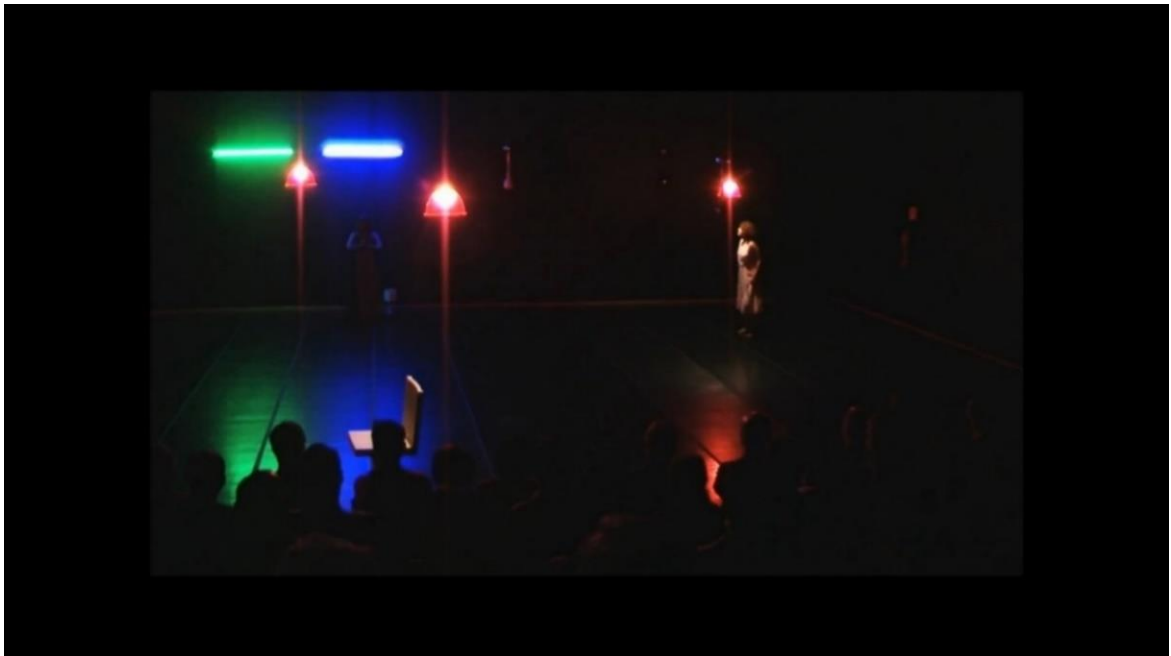


Meg gritando “Eu quero sair daqui!” embaixo de uma das luminárias vermelhas. (Cena 5)

¹⁰⁷ Grifo meu.

Já a presença simultânea das luzes verde, azul e vermelha soaram como tentativas de destacar – dentro da linguagem da iluminação –, a impossibilidade de separar a realidade ficcional da alucinação, pois elas geralmente apareciam em momentos que exigiam maior esforço do público para organizar os acontecimentos, como no trecho da cena 5 que está representada abaixo, na qual Meg alucina e em seguida já não é mais possível diferenciar o que ainda faz parte de sua imaginação ou o que está inserido na realidade da peça.

Figura 5: Cena extraída do vídeo da peça



Luminárias verde, azul e vermelha em cena (cena 5).

A luminária azul isolada é acesa pela primeira vez nessa mesma cena, quando a alucinação é reforçada pela rubrica do texto. Mas na última cena da peça, quando Agatha e Michel deixam o palco e Nuno bate na porta do teatro, ela reaparece isolada e oposta à iluminação branca, como se anunciasse o fim da ficção e daquele teatro que fica para trás, esquecido em cena enquanto Meg se dirige para a saída, como se tudo fosse uma grande alucinação.

Figura 6: Cena extraída do vídeo da peça



Meg e Nuno conversando na porta do teatro (cena 7)

Parece que todo esse trabalho com a linguagem da luz cumpre a função de desnaturalizar a cena, pois, ao interromper o fluxo “normal” do tempo e multiplicar os espaços cênicos, ela destrói a ideia de arte como mimese.

De acordo com Forjaz, o movimento da luz é ainda “parte de um discurso polifônico¹⁰⁸”, que constroi os espetáculos a partir de realidades diversas conectadas por sobreposição. Assim, a significação do espetáculo deixa de estar vinculada apenas ao texto escrito e se torna resultado do contraste entre múltiplos elementos. Ou seja, o “discurso polifônico” estaria gerando uma mudança no conceito de dramaturgia porque, ao propor que texto, iluminação, cenografia, fisicalidade, sonoplastia e outros recursos possuam a mesma relevância, o teatro se torna um espaço de experiência e construção de sentidos que variam para cada espectador.

A luz conduz o olhar por uma série de signos sobrepostos, que se completa atrás da retina do público. O quebra-cabeça não se explica, ele pode ser montado de diversas formas, as relações estão ali, latentes, são potências atualizadas por cada espectador à sua maneira. Diversas leituras são possíveis para o mesmo espetáculo, o que exige do espectador o papel de sujeito, co-autor da obra de arte. (FORJAZ, Cibele. “A linguagem da luz: A partir do conceito de pós-dramático desenvolvido por Hans-

¹⁰⁸ FORJAZ, Cibele. “A linguagem da luz: A partir do conceito de pós-dramático desenvolvido por Hans- Thies Lehmann”. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia (org.). *O Pós-Dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 171.

Thies Lehmann”. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia (org.). *O Pós-Dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 153).

Não existe mais o superobjetivo de contar uma história organizada em sequência lógica, mas de colocar o teatro em consonância com um mundo em que não há mais espaço para ideias totalizantes. Parece-me que o interesse de *Savana Glacial* reside no seu percurso artístico, uma vez que o espetáculo não apenas sustenta diferentes possibilidades de saída, mas cria também uma relação de coautoria com o público.

(...) tinha uma última cena no texto que a gente fez (a gente estreou com ela) que percebemos uma reação não muito boa do público. Todo mundo falava “Ah eu gosto da peça, mas para mim ela acaba naquele pedaço”. Era uma opinião geral, e como é teatro – e isso é maravilhoso – a gente tem a oportunidade de transformar essas ações. Por isso a gente acabou cortando essa cena depois de já ter estreado na primeira temporada. E aí na segunda a gente já fez terminando a peça na cena da Meg. Isso é curioso porque nos faz perceber como o público influencia a dinâmica de uma dramaturgia contemporânea. BILAC, Jô. *Savana Glacial e o Teatro de Jô Bilac*. Entrevista concedida a Gabriela Branco. São Paulo. 3 nov. 2022).

É claro que o fato de a peça se manter aberta a modificações após a estreia pode ser lida como tentativa de agradar a plateia. No entanto, considerando o trabalho desenvolvido com a companhia e a peça em si é mais provável se tratar de um espetáculo em diálogo com o conceito de obra não acabada¹⁰⁹, de uma criação que não busca um fim em si mesma, em vez de estar interessada apenas em satisfazer o público.

Em *Alguém acaba de morrer lá fora*, escrita dois anos depois de *Savana Glacial*, Jô Bilac retoma a ideia de dramaturgia aberta e brinca com a possibilidade de alterar cenas que agora integram a própria estrutura do espetáculo. A peça possui inúmeras possibilidades de entrada e saída divididas em "blocos" com começo, meio e fim, cada qual mostrando diferentes maneiras de organizar o acontecimento central, que, ao ser modificado, altera também as ações seguintes.

Ainda que o próprio comportamento das personagens em determinados momentos desnaturalize a cena, o efeito de estranhamento se dá pela repetição da mesma situação, que ocorre de maneiras diferentes, quebrando com a esperada progressão de acontecimentos e a consequente identificação dos leitores ou público.

Trata-se de um jogo no qual Jô opera a palavra em toda sua potencialidade para evidenciar a construção da dramaturgia, isto é, o “e se?” tão presente no teatro, que rompe com

¹⁰⁹ Também presente na ideia de *Work in progress* defendida por Renato Cohen.

o caráter ilusionista da representação do real e mostra como a peça está em um contínuo *work in progress*, numa elaboração constante de si mesma.

– 2 –

Ouve-se uma freada brusca de um carro do lado de fora do café. Instintivamente, todos olham para a porta do vaivém. Vozerio do lado de fora. Expectativa. Entra Dodô. Todos acompanham seu trajeto com o olhar. Dodô cata uma moeda na carteira, coloca na máquina de chiclete, gira a manivela e a bola cai. Todos atônitos. Dodô mastiga a bola de chiclete despreocupadamente, volta-se para sair.

LAURA: [finalmente] Espera! [Ele estanca. Todos numa aflição muda] O que aconteceu?

DODÔ: Alguém acaba de morrer lá fora.

Perplexidade, pavor.

(...)

– 3 –

Ouve-se uma freada brusca de carro do lado de fora do café. Instintivamente todos olham para a porta do vaivém. Vozerio do lado de fora. Expectativa.

LAURA: [sussurra num presságio funesto] Alguém acaba de morrer lá fora...

(...)

– 4 –

Som de batida de carro. Dodô entra apavorado.

DODÔ: Alguém acaba de morrer lá fora! Foi horrível, eu vi tudo!

(BILAC, Jô. Alguém acaba de morrer lá fora. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012).

Mas não é apenas em Jô Bilac que percebemos a busca pela ideia de processo. Nos autores contemporâneos mencionados no primeiro capítulo desta dissertação, a procura também se faz presente, revelando tratar-se de um procedimento bastante utilizado no teatro do século XXI.

Em *Por Elise (2005)*, de Grace Passô, por exemplo, a busca pelo caráter de processo mostra-se através de recursos teatrais que vão desde cenas compostas apenas por rubricas épicas, como em "Gestos de Lagoa", até personagens que se transformam em cão. Os trechos que são aparentemente encadeados possuem certa autonomia por estarem sempre apoiados em recursos anti-ilusionistas como a polifonia, a simultaneidade de acontecimentos, narrativização e até mesmo a concepção de dramaturgia aberta, como ilustra o final de *A fé*, ao dar espaço para uma rubrica que, ao invés de determinar a maneira como a atriz deveria finalizar a cena, abraça as diferentes possibilidades desse fechamento que estará amparado na construção individual de quem interpretar a mulher e, ao mesmo tempo, transforma essa (des)orientação numa frase poética.

A Fé

A mulher procura sua força. Faz a sua cerimônia das palmas.

Mulher: Eu sou forte como cavalo novo com fogo nas patas correndo em direção ao mar. Eu sou forte como cavalo novo com fogo nas patas correndo em direção ao mar! Deus, eu não vou te incomodar! Eu juro. Pode ficar aí. É só pra ficar olhando. Eu vou me levantar daqui sozinha e vou voltar a correr porque é da Ordem. E se for necessário eu vou começar tudo de novo. Vou acordar de manhã, e fazer o café, e ligar a secretária eletrônica, o alarme, e vou colocar cacos nos muros e olhar meu jardim. Porque eu sou forte, porque eu sou forte.

Ela chora. Ela chora.

E vou criar outros instantes, e ninguém vai perceber que estou criando, porque todos vão se envolver! TODOS! E que venham os fins, que venham todos os fins porque eu sei recomeçar, eu sei! Eu sei! Quem respira por mim? Quem respira por mim? Porque eu sou forte como um cavalo novo com fogo nas patas, correndo em direção ao mar. CORRENDO EM DIREÇÃO AO MAR! CORRENDO EM DIREÇÃO AO MAR! CORRENDO EM DIREÇÃO AO MAR! CORRENDO EM DIREÇÃO AO MAR! CORRENDO EM DIREÇÃO AO MAR!

E a Mulher se levanta, se estiver caída; corre se estiver parada; respira se estiver sem ar. Mesmo sendo preciso mais força do que de costume.

(PASSÔ, Grace. Por Elise. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012, p. 17-18).

Destaca-se, portanto, o fato de estarmos diante de um teatro não projetado apenas para ser assistido. Boa parte da dramaturgia atual não representa somente vivências diferentes para cada participante; ela também compromete as experiências desses sujeitos no mundo porque, quando a dramaturgia se propõe a desafiar seus próprios limites, ela também se abre às fissuras de sua época. Isto é, elas reforçam como muitas peças deixam escapar o estado de coisas descontinuadas – já que o mundo tem se afastado da objetividade e repensado o cenário contemporâneo para além do pragmatismo.

Assim, encerro esse capítulo reforçando que não pretendo incluir *Savana Glacial* e nenhuma outra peça em alguma linguagem específica (como a do *teatro do absurdo* ou *pós-dramático*), apenas mostrar que Jô Bilac e outros dramaturgos contemporâneos fizeram delas ferramentas importantes para desenvolver obras em consonância com o mundo atual.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar de um teatro pensado e escrito no século XXI significa, necessariamente, passar pelo lugar em que ocorre "o borramento dos limites entre linguagens"¹¹⁰. No caso de *Savana Glacial* o apagamento das fronteiras acontece porque a peça de Jô Bilac envolve um arranjo complexo entre procedimentos que se desenharam em séculos passados e propostas cênicas atuais, explícitas na escolha do dramaturgo em amparar a peça no teatro barroco para unir o universo da ficção com o da nossa realidade, mas também nos envolver na própria realidade elaborada por ele.

Ao mesmo tempo, como a obra cria conexões entre a metateatralidade e os lapsos de memória de uma personagem afetada por um trauma, a peça estabelece uma interrelação fragmentada entre quem escreve e o que está escrito, o que dificulta a separação entre ficção e realidade. Assim, *Savana* se apresenta como uma espécie de mosaico em reconstrução que, na busca por evidenciar seu caráter moderno, não nos permite montar o quebra-cabeça porque não nos fornece todas as peças. Daí os planos da realidade, alucinação e memória não serem demarcados e nos impedir de diferenciar o que é sonho, alucinação, memória real ou memória inventada.

Nesse sentido, a relação mencionada entre o metateatro e as (des)memórias de Meg parece intensificar o potencial de desdramatização da peça porque levanta problemáticas estéticas e filosóficas que a faz aceitar seu caráter ambíguo e enigmático e, conseqüentemente, aceitar a própria realidade ficcional como única realidade acessível. Afinal, esse caráter estabelece um jogo entre verdade e mentira que não poderia existir na realidade objetiva, ainda que exista semelhanças entre a complexidade dessas realidades.

Além disso, a escolha por desenvolver o espetáculo em processo colaborativo contribuiu com a desdramatização porque permitiu que se rompesse com a hierarquia dos elementos cênicos e priorizasse o processo de criação, não o resultado. Isso levou o teatro a ocupar um espaço de experiência e construção de sentidos que pôde variar para cada espectador, pois, uma vez que o espetáculo está alinhado com um mundo no qual não existe mais espaço para perspectivas totalizantes, não existia mais a necessidade de contar uma história organizada em seqüência causal.

¹¹⁰ PASSÔ, Grace in 1 DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José Fernando; ABREU, Kill. Maratona de dramaturgia, p. 115.

O interesse do dramaturgo em dialogar com a vida, em entender as urgências do outro e em expor as incoerências da sociedade de forma crítica e transgressora também fez com que, em uma cultura teatral cada vez mais heterogênea, ele conseguisse sobressair e traduzir de forma original relações complexas do nosso tempo.

Mesmo quando ele desloca o problema social para um embate subjetivo, como em *Savana Glacial*, a crítica não deixa de existir. A violência contra a mulher pode não ser abordada diretamente enquanto temática, mas ela está lá, presente na maneira como uma narrativa domina a outra – profundamente justificada pela simbiose entre a estrutura da peça e a falta de memória da personagem que, por sua condição, acaba permitindo a manipulação – e na própria estrutura metateatral, pois quando Michel assume novamente a posição de dramaturgo e menciona *A mosca no copo*, ele sugere a existência de uma relação abusiva pela analogia que se estabelece entre as peças.

Portanto, podemos dizer que Jô Bilac demonstra extrema habilidade na articulação entre diferentes procedimentos e recursos cênicos; pois, sem a combinação do metateatro com a perda da memória na estrutura da peça, somados ao uso de recursos do teatro do absurdo e pós-dramático e de hibridizações, fragmentações e circularidades atravessando os discursos, talvez a desdramatização pretendida não tivesse sido atingida com tanta propriedade e não nos permitisse perceber a sensação de desenraizamento do mundo contemporâneo que se evidencia no espetáculo.

Isso porque, como a peça se constrói nas relações definidas pela perda de memória – e a memória é o que nos ancora no mundo, colabora na construção de nossas identidades e, assim, nos ajuda a enfrentar a sensação de falta de pertencimento –, os personagens ficam vulneráveis e não conseguem criar esses espaços de pertencimento, sentindo que estão desenraizados porque suas subjetividades estão desamparadas.

Esse sentimento de desamparo não deixa de nos remeter à realidade objetiva do mundo contemporâneo que, se configura como um tempo de transformações vertiginosas na tecnologia, na política, no mundo do trabalho, na organização, nos valores morais e na própria subjetividade. A vertigem de tantas mudanças, que não nos dão tempo hábil nem ferramentas emocionais e psíquicas para absorvê-las, intensifica o sentimento de desterro, de não-pertencimento.

Parece-me que as diásporas vividas por Jô Bilac o levaram a desenvolver um olhar acurado sobre o mundo e desse modo, apesar da pouca idade, o autor rapidamente se destacou

na cena brasileira contemporânea produzindo peças que, além de representarem uma tentativa de elaborar sua cidade, seu país e suas veias sanguíneas¹¹¹, também mergulham nas contradições e complexidades do próprio mundo contemporâneo.

Dito isso, encerro essa dissertação consciente de que mesmo me debruçando sobre o teatro de Jô Bilac e analisando *Savana Glacial* da maneira mais aprofundada de que fui capaz, este trabalho ainda é um recorte de tudo que se pode explorar numa peça desafiadora de se analisar e com uma fortuna crítica quase nula. Assim, é importante ressaltar que a pesquisa não visou a um fim em si mesmo, mas ao início de um percurso que promova debates sobre um autor pouco estudado e sobre tendências contemporâneas assimiladas e empreendidas por ele e por outros dramaturgos de sua geração. Por fim, espero ter colaborado na ampliação de pesquisas desenvolvidas na área de dramaturgia brasileira contemporânea e principalmente ter demonstrado a relevância de Jô Bilac para o teatro brasileiro do século XXI.

¹¹¹ DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José Fernando; ABREU, Kill. *Maratona de dramaturgia*. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 238.

6.REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL, Lionel. **Metateatro: Uma visão nova da forma dramática**. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 1968.
- ABREU, Adélia Maria Nicolete. Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005. Acesso em: 23 out. 2023.
- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago**. 1928. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>
- _____. **O rei da vela**. São Paulo: Editora Abril, 1976.
- ASAWAKA, Midori. **Lo barroco en la pintura de Velázquez**: in Cuadernos CANELA: Revista anual de Literatura, Pensamiento e Historia, Metodología de la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera y Lingüística de la Confederación Académica Nipona, Española y Latinoamericana, ISSN 1344-9109, Nº. 9, 1997.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BETTI, Maria Sílvia. **Evolução do pensamento de Oduvaldo Vianna Filho**. 1984. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, [S. l.], 1984.
- BILAC, Jô. **Alguém acaba de morrer lá fora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- _____. **Consciência Negra: Exaltando Jô Bilac, o dramaturgo mais premiado do Brasil que você precisa conhecer**. Sabrina Fidalgo. Revista Vogue, 2022. Disponível em: <https://vogue.globo.com/Vogue-Gente/noticia/2021/11/jo-bilac.html>.
- _____. **Entrevista concedida ao Portal de Dramaturgia**. Disponível em: <https://www.portaldedramaturgia.com/profile/jo-bilac>
- _____. **Hoje eu não saio daqui**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- _____. **Savana Glacial**. 2010. Não publicado.
- _____. **Savana Glacial e o Teatro de Jô Bilac**. Entrevista concedida a Gabriela Branco. São Paulo. 3 nov. 2022.
- BÔAS, Rafael Litvin Villas. **Desafios do teatro político contemporâneo**. Revista Terceira Margem: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, [s. l.], v. 18, n. 30, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9756/7573>. Acesso em: 9 ago. 2023.
- CAPEAUX, O. M. **Teatro e estado do barroco**. *Estudos Avançados*, 4(10), 7-96. 1990.

- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra S.A, 1996.
- DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José Fernando; ABREU, Kill. **Maratona de dramaturgia**. – Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2019.
- FARIA, João Roberto (org.). **História do Teatro Brasileiro: Do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- Freitas, N. de. (2022). O rei da vela na mira da crítica – a recepção ao encontro da peça de Oswald de Andrade (1933) com a encenação do Teatro Oficina (1967). **Revista Concinnitas**, 23(43), 53–77. <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2022.67433>
- GOMEZ, Silvia. **Mantenha fora do alcance do bebê**. São Paulo: CCSP, 2015.
- GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia (org.). **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- HELIODORA, Bárbara. **Um autor, duas obras-primas: "Rebú" e "Savana Glacial"**, ambas peças do jovem Jô Bilac em cartaz no Rio, mostram textos seguros e fascinantes. *O globo*, Rio de Janeiro. 23 jun. 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify. 2007.
- LIVERA, Renato. **Savana Glacial e a Cia Físico de Teatro**. Entrevista concedida a Gabriela Branco. São Paulo. 10 out. 2021.
- LUCENA, Sarah Catão. Funes, **O arquivista da memória** – reflexões sobre a memória e esquecimento na contemporaneidade. *Baleia na Rede*, Vol. 1, nº 8, Ano VIII, Dez/2011 - ISSN 1808 -8473 – FFC/UNESP/Marília, SP.
- LUIZ, Macksen. **Quebra-cabeças inventivos**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 10 jun. 2010.
- MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Editora Perspectiva. 3ª edição, 2009.
- NASCIMETO, Abdias do. **Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões**. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, [s. l.], ed. 25.
- NORA, Pierre. **Between memory and history: Le lieux de mémoire**. *Representations*. Califórnia: University of California press. Nº 26, p. 7-24. 1989.
- ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: Princípios e procedimentos**. 13. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Editora Perspectiva, São Paulo. 1999.
- DE ALENCAR, José. **O demônio familiar**. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em progresso: Crítica teatral (1955-1964)**. São Paulo: Livraria Martins Editora. 1964.
- _____. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PASSÔ, Grace. **Amores surdos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

_____. **Por Elise**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

RECONSTRUCTION. Diretor: Christoffer Boe. Produção de Tine Grew Pfeiffer.

Dinamarca. Nordisk Film, 2003. 91 min.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**, 6ª ed, São Paulo: Perspectiva, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. ed. 1. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp. 2007.

SOUZA, Alice Costa. **Imagens de memória/esquecimento na contemporaneidade**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais.

SCHOPENHAUER, Arthur. **As dores do mundo**: O amor - A morte - A arte - A moral - A religião - A política. 1850. Disponível em: <https://abdet.com.br/site/wp-content/uploads/2015/01/Dores-do-Mundo.pdf>.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**: [1880-1950]. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIANA, Inez. **Nova peça de Jô Bilac, “Infância, tiros e plumas”, fala da decadência humana**. Ney Motta em <https://neymotta.wordpress.com/2015/04/03/nova-peca-de-jo-bilac-infancia-tiros-e-plumas-fala-da-decadencia-humana/>

ANEXOS

7.1 Jô Bilac *in* cena - Entrevista com o dramaturgo

1. Como foi o processo de escrita de *Savana Glacial*?

Savana Glacial nasceu de um convite da *Cia Físico de Teatro*, que queria um texto para 4 atores, duas mulheres e dois homens. E aí eles me deram algumas referências, como o livro *O passado*, de Alan Pauls. Logo no início do processo, um dos atores acabou precisando se ausentar dos ensaios, e então ele teria que ter um personagem muito pequeno, que não afetasse a dinâmica dos ensaios. Por conta disso, eu comecei a escrever *Savana Glacial* já sabendo dessas condições: Duas atrizes, um ator e um outro ator que não poderia estar muito presente na dramaturgia.

Na época, eu fazia um tratamento para memória recente por conta de um déficit de atenção que eu tenho. Eu fazia terapia cognitiva e durante a terapia eu conheci alguns exercícios de memória, que acabei levando para *Savana Glacial*. O texto nasceu desse encontro, desse desejo, e foi escrito aos capítulos. Eu escrevia, enviava para eles, eles me davam o retorno, eu assistia ao ensaio e de lá saía para escrever o próximo capítulo. Então, embora não tivesse uma colaboração coletiva no texto, a colaboração era: eu escrevia uma cena, eles ensaiavam aquela cena, me apresentavam e a gente discutia em cima disso, mesmo sem eles saberem o que aconteceria no final, qual o desfecho da história.

O que fiz, portanto, foi contar para eles mais ou menos como seria o enredo, para que eles soubessem o desenho dos personagens, porque foi por onde eu comecei. Eu fiz um desenho de cada um dos personagens para que eles pudessem improvisar entre eles. Assim, quando chegasse a primeira cena, mesmo sem uma sequência, eles poderiam dar algum olhar para esse personagem. E essa influência do diretor e dos atores e como eles estavam resolvendo a cena foi determinante nesse processo. Inclusive, tinha uma última cena no texto que a gente fez (a gente estreou com ela), e na qual percebemos uma reação não muito boa do público. Todo mundo falava “Ah eu gosto da peça, mas para mim ela acaba naquele pedaço”. Era uma opinião geral, e como é teatro – e isso é maravilhoso – a gente tem a oportunidade de transformar essas ações. Por isso a gente acabou cortando essa cena depois de já ter estreado na primeira temporada. E aí na segunda, a gente já fez terminando a peça

na cena da Meg. Isso é curioso porque nos faz perceber como o público influencia a dinâmica de uma dramaturgia contemporânea.

- 2. Eu conversei com o Renato Livera há um tempo e ele me falou sobre um filme dinamarquês chamado "Reconstruction", que teria inspirado a peça em alguma medida. Você pode falar um pouquinho sobre isso? Isto é, de como é lidar com esse e outros materiais que serviram de pesquisa para *Savana*.**

Reconstruction serviu como referência para a estrutura da peça porque foi quando eu percebi que, para contar a história de uma mulher com confusão mental, eu precisaria de uma narrativa fragmentada, fora da ordem e do tempo. E quando eu assisti a esse filme, ele iluminou a possibilidade de fazer uma dramaturgia próxima às sinapses da Meg. Com isso, a gente vê que o público também entra em confusão num certo momento e não compreende se aquilo é verdade ou mentira, se aconteceu ou não.

Essa foi minha primeira experiência nesse sentido, de usar a estrutura do espetáculo associada ao conteúdo de uma personagem. E o protagonismo da Meg nesse texto se dá justamente porque a história acaba acontecendo dentro dessa fragmentação mesmo nas cenas em que ela não está, como é o caso do Michel e Agatha se encontrando no corredor. Além disso, eu compreendi que essa era uma estrutura que poderia estar associada à ideia de metalinguagem, de o Michel estar fazendo uma palestra, escrevendo um texto no qual ele faz referência à própria esposa, ao próprio teatro e ao próprio ato de escrever. Então tinha essa interferência de linguagem, tanto da metalinguagem, da dramaturgia fragmentada, como da memória da personagem.

- 3. O que é e como funciona o processo colaborativo pra você? Ele é sua principal forma de trabalho hoje?**

Eu não tenho uma fórmula para escrever. Eu acho que cada processo tem uma riqueza e oferece um desafio, então eu fico livre para compreender a parceria e como vamos desenvolver um trabalho juntos. Porque eu acho que a dramaturgia parte disso também. Mesmo com os textos que eu escrevo sozinho e a pessoa vai montar dez anos depois, a gente acaba voltando e discutindo a dramaturgia novamente. Os processos colaborativos geralmente acontecem muito na minha companhia (e em outras companhias de teatro), mas eles são muito diferentes entre si. Na minha companhia, no Teatro Independente, há uma

interferência muito maior por conta de um trabalho continuado de linguagem, embora a gente tenha sempre nossos papéis muito bem definidos: Atores, diretor e dramaturgo.

Eu não costumo, por exemplo, trabalhar com improvisação ou com o ator dando a fala. Eu geralmente escrevo tudo e o processo de colaboração é “como que aquele grupo me inspira?”, mas teve por exemplo a peça *Hoje eu não saio daqui*, da Cia Marginal, que foi encenada na Favela da Maré e lá foi uma experiência coletiva, tanto que quem assina o texto somos eu e eles por conta de uma interferência muito grande dos atores. Então, quando existe uma interferência muito grande eu prefiro dividir a dramaturgia a assumir como uma colaboração, porque eu entendo a colaboração como uma forma de gatilho e não como uma solução de texto ou de cena. Então, geralmente esses processos acontecem dessa forma mesmo quando eu escrevo textos em dupla, como já escrevi com a Larissa Câmara *Serpente verde sabor maça* – que foi feito pela Cristina Pereira, a gente escreveu numa noite só, eu e ela.

Cada processo acaba sendo muito particular. Teve outro com a Renata Mizrahi, *Bette Davis e a máquina de coca cola*, que foi outro processo, já tinha um texto curto, e a Renata aumentou o texto. E outro de colaboração que foi *Fatal*, com direção do Guilherme Leme, pela qual a gente foi indicado ao Shell, com a Marcia Zanelatto e Pedro Kosovski. Cada um escrevia uma parte do espetáculo, éramos independentes um do outro, embora nos encontrássemos e trocássemos ideias para fluir numa mesma vibração. Cada processo é um processo, o importante para mim é estar atento ao potencial desse encontro.

4. Por que *Savana Glacial*? Queria saber um pouco sobre o que motivou a antítese que há nesse título.

O título veio de maneira muito curiosa. A Cia. Físico de Teatro tinha dado um outro nome para o projeto no início e eu disse: “Esse título que vocês deram é obrigatório ou eu posso subvertê-lo?”. E eles disseram que era só um norte para o projeto. E aí *Savana Glacial* veio justamente desses nomes de esmalte, de quando eu vi nos salões nomes como “paixão ardente”, “deserto celeste”. Eles têm uns nomes que trabalham com uma antítese para definir uma cor e essa cor define um estado, um impacto sensorial para além do impacto visual. Então *Savana Glacial* tem esse duplo sentido, de ser o nome de um esmalte, como está na peça – e no começo eles riam, né?, porque no princípio achavam algo estranho – mas foi isso, o nome de um esmalte que eu inventei porque existe uma personagem que é manicure. E aí também o segundo sentido, que é de o título sugerir essas relações

complexas, contraditórias dentro de um cenário sensorial e imagético. Porque tanto a ideia de savana como a ideia do glacial são duas coisas que não estão presentes no Brasil, mas que sugerem lugares diferentes; então quando a gente junta os dois, essa junção causa uma confusão que faz parte justamente da contradição que os personagens carregam. Essas duas temperaturas, esses dois lados. Lugares tanto da Agatha, do Michel e do motoqueiro – que aparece ali de forma misteriosa e no final você descobre que é só o entregador de bolo – como da própria Meg e da relação abusiva que ela acaba sofrendo. A gente fala sobre isso, sobre uma relação de abuso, uma relação de cárcere, então vem um pouco desse lugar do banal e do extraordinário. *Savana Glacial* sugere uma paisagem extraordinária, mas também o banal que é um esmalte. O que no fim se relaciona com o sentido da própria vida que é banal, mas também extraordinária.

5. No começo da peça, ainda no prólogo, Michel diz que tudo é ficção, menos a dor. Que só a dor é real. Queria saber o porquê de na peça, construída em tantas camadas que confundem ficção e realidade, a dor ser colocada como o único elemento explicitamente real.

Sobre o prólogo “A dor é real e tudo é ficção”, acho que faz uma referência até ao que eu vivi naquele ano de forma tão contundente, que é a relação com a dor. A gente nasce com fome, o que causa dor no estômago. A dor é real porque o resto é narrativa. Então quando você está numa situação de dor, todas as narrativas caem por terra. Imagina, né, eu estava com câncer, sofrendo, com muita dor. Foi um ano que eu sofri muita dor física e ela te aterra, te coloca num lugar de bicho, de ser humano, de natureza, e isso é uma realidade crua e violenta, porque o resto é narrativa. Se eu sou negro, se você é branca, se eu sou carioca, se você é paulista, se somos brasileiros, pobres, ricos, feios, bonitos, jovens, velhos, bem-sucedidos, tudo isso são narrativas que a sociedade criou. Que vem através da moralidade, não são elementos da natureza, ela não determinou, por exemplo, o que é coisa de mulher ou de homem. Isso tudo é criado, são ficções. As profissões, sucesso, amor, ideias... tudo isso são ficções e narrativas que a gente constrói de acordo com a sociedade em que vivemos, através da moral. Mas a dor, não, ela é amoral. Ela é real porque seja pobre, rico, velho, novo, seja quem for, quando sentimos dor todo mundo é igual. Então faz essa ilusão à morte, às dores físicas e à dor emocional que acaba causando dores físicas. Por isso que quando a ideia de amor ou sucesso, que são ficções, são frustradas de alguma maneira, elas causam uma dor física real.

A dor é real porque ela não pode ser contornada por outra narrativa e por isso ela te coloca no lugar de bicho-ser humano e nos iguala. Dizem que, quando o bebê nasce, respirar é doloroso para caramba porque ele estava na água. E ele já nasce com fome, ou seja, nasce sentindo dores e isso é igual para todos e por isso é curioso. Já que o prazer, por outro lado, é psicológico, está na cabeça como todas as narrativas. Por ser diferente, podemos ter prazer em coisas diferentes, mas isso não ocorre com a dor: se eu pego um prego e prego no seu pé ou no meu, a gente vai sentir a mesma coisa. Então a dor é real nesse sentido, de lembrarmos que somos todos da mesma espécie, vivos, ser humano – bicho – natureza, e isso é real. O resto é narrativa, é ficção, distração para tentarmos encontrar algum sentido nesta vida.

6. Quería saber também sobre como se deu a construção dos nomes das personagens, que numa primeira leitura me saltaram aos olhos por não serem nomes muito comuns no Brasil: Meg, Nuno, Michel e Agatha.

Os nomes dos personagens surgiram no início, para que os atores conseguissem lê-los como personas, como ficções. Por isso, precisavam ser nomes que sugerissem distanciamento.

Meg, por exemplo, é um apelido. A gente não sabe qual é o nome dela todo, mas a gente já começa com algo que é pequeno, um nome que parece de cachorro. “Vem cá, Meg; senta, Meg; levanta, Meg.” Ou de uma criança, Meg Simpson, por exemplo. Então tem esse lado de infantilização da mulher branca, dona de casa, que está neste lugar de subjugada. Além disso, ele sugere uma intimidade. É uma personagem de abreviação e que também faz referência ao Samuel Beckett em *Fim de Jogo*, à mãe que chama Pegg e que está encarcerada numa lata de lixo.

A Agatha vem desse lugar da gata, ela é como se fosse uma gata de rua que entra pela janela do vizinho, é enxerida, você tenta pegar e é escorregadia e você não sabe muito bem o que a gata realmente sente por você porque ela é imprevisível. Então tem esse lugar felino do gato, mas não selvagem. Ela é doméstica, daquelas que vão chegando, acariciando, ronronando e ao mesmo tempo te invadindo, sendo invasiva.

O Nuno porque é quase como se fosse nulo, quase fazendo essa referência de ser um nome muito comum em Portugal, pouco comum aqui, mas muito simples. E como o personagem não tem muita complexidade – apesar da dramaturgia sugerir que ele seria um grande personagem – no final ele é só um entregador, e aí o nome é só Nuno. É rápido,

dinâmico, nome de rua. É um nome simples, com poucas vogais, quase repetitivo como é o personagem na dramaturgia.

E Michel sugere a ideia de Michel Foucault, um pensador, intelectual. Do homem de esquerda, de cabeça aberta, mas cheio de contradições com a sua masculinidade. Tem também a questão de não ser um nome afirmativamente masculino como é comum no Brasil, onde temos nomes com vogais fechadas no final como João e Diego. Michel é um nome que sugere um mel, um doce, uma maleabilidade, mas que, no entanto, revela um personagem dentro de uma arrogância intelectual imensa e que, por isso, se conecta com essa ideia francesa da construção de um homem de esquerda, desconstruído, só que cheio de amarras.

E tem o suposto filho, o Max, que sugere a ideia, assim como o nome Meg, de uma abreviação, mas que ganha um tamanho máximo dentro da vida de uma das personagens. Então Max vem como máximo, como essa ideia de algo grandioso, mas que no fim você não sabe nem se é de verdade. Traduz como a gente engrandece as coisas que a gente nem sabe se existem, coisas que são maximizadas dentro do nosso sentimento.

7. Você se considera um autor que escreve teatro político? Para você como dramaturgo, qual o papel que o teatro contemporâneo exerce na leitura e denúncia do Brasil atual?

Eu acho que uma das minhas características é ter essa relação com o teatro político. Eu acho que isso é bem marcante nas minhas obras, mesmo em *Savana Glacial*. *Conselho de Classe*, *Insetos*, *Mamutes*, *Hoje Eu Não Saio Daqui* são peças pelas quais você pode entender a política na relação do indivíduo com o coletivo e do coletivo com o indivíduo e em como essa fricção é atravessada pela emoção e pelo afeto. Quando eu fiz *Savana*, esses lugares também estavam presentes. Era muito sobre o lugar de relações abusivas, *gaslighting*, dessa meia luz que eu via – como homem – presente na nossa cultura de falar “Não, você está doida, você está inventando, isso é coisa da sua imaginação”.

Até deixar a pessoa em dúvida se ela realmente está entendendo errado ou se aquilo é real. Daí a metalinguagem para falar desse tipo de relação abusiva, pois se trata justamente das ficções que a gente cria e ela vem (a metalinguagem) justamente como uma história dentro de uma história, como uma narrativa que domina e manipula uma outra narrativa e na qual o outro nem sempre está ciente dessa manipulação. O que eu fiz, então, foi juntar essas camadas dentro de *Savana Glacial*.

Acho que, de certa forma, me vejo muito envolvido nessas relações políticas que atravessam o Brasil. Seja com a homofobia em *Beije Minha Lápide*, feminicídio como em *Cachorro*, relação abusiva como em *Savana* ou relações com a política de Estado, de governo como *Insetos*, *Conselho de Classe*, *Mamutes* e por aí vai.

Às vezes é sobre pegar o micro para poder falar e destacar o macro porque eu acho que é essa relação que a gente tem de espelhamento – do indivíduo e do coletivo – e eu acho que de certa forma isso sempre esteve presente na dramaturgia porque a dramaturgia é uma forma de elaborar essas contradições e esses paradoxos que forjam a nossa identidade como brasileiros, como seres humanos, como um escritor, por exemplo. E ela tem essa força porque a dramaturgia fala do seu tempo, ela é uma opinião, um olhar, uma provocação e, por isso, ela tem essa importância de estar conectada.

Então, eu procuro estar conectado ao que acontece no nosso tempo e a forma como as coisas evoluem ou regridem. Porque também vemos coisas que atravessam o tempo, séculos, milênios, coisas que estão presentes no ser humano e que, apesar do avanço em tecnologia, ciência e inteligência, continuamos como civilização, repetindo muitos aspectos animalescos no sentido mais cruel, mais violento. Acho que tem muita dessa capacidade de compreensão: “Como a gente avançou tanto, mas não conseguimos sair desse territorialismo, dessa necessidade de afirmar que a lei da natureza é a lei do mais forte?”. A lei da natureza não é a do mais forte, a lei da natureza é a dos mais resistentes. E isso a gente acaba entendendo como uma revolução semântica. Foi a Marcia Zanelatto quem falou outro dia numa *live* justamente isso: a revolução será semântica.

7.2 Renato Livera *in* cena - Entrevista com o ator

1. Como foi que surgiu a parceria entre o diretor Renato Carrera, o autor Jô Bilac e os atores da Cia. de Teatro Físico para a montagem da peça "Savana Glacial"?

A Companhia Físico de Teatro não existe mais, foi uma companhia criada por mim e minha antiga companheira, Carolina Gama. Esse projeto de *Savana* nasceu de uma vontade de falar sobre a mente humana e a realidade. O que é ou não real, da psique humana. Então esse era nosso argumento: Trabalhar sobre a mente, sobre a ficção, sobre as ficções que a mente produz. Com isso a gente convidou o Renato Carrera, já que ele tinha um trabalho muito característico do teatro físico, da questão corporal, do espaçamento físico. A gente queria que o espetáculo fosse muito dentro dessa linguagem do corpo, que o corpo também fosse dramaturgia. Jô também foi um parceiro. A gente admirava o trabalho porque ele era superpróximo de grupos de teatro que estavam começando. O *Teatro Independente*, do qual ele faz parte com Paulo Verne, por exemplo, estava fazendo "Cachorro" na época e era uma época que nós éramos muito próximos, saíamos muito, então vimos nele um dramaturgo que, além de estar próximo, sabíamos que daria conta do recado. Foi assim que estabelecemos a parceria.

2. Em se tratando de uma peça construída em processo colaborativo, quais tipos de pesquisa foram realizadas para chegar à ideia de fazer uma metapeça?

Então, esse processo começou justamente com esse argumento. A gente queria muito investigar os limites da realidade e da ficção, que são condições de como a mente trabalha, constrói personagens e processa tudo isso. Então a gente foi trabalhando muito nessa direção e assistindo alguns filmes. E tem um filme dinamarquês chamado *Reconstruction*, muito bacana, que fala sobre um escritor que cria seus personagens e atrapalha a vida deles (da protagonista e do protagonista). Tem a ver também com uma obra que ele faz para a esposa, eles estão em crise.

Esse filme serviu como inspiração porque ele tem uma manipulação muito presente da ficção que está sendo criada; isso deu liberdade pra gente entender como seria o espaço e como essa metapeça iria ser trabalhada em cena a partir de um personagem que é escritor, que cria e você não sabe o que é cena...

Savana Glacial é um pouco isso, são várias "metas" na verdade, porque é um escritor que está escrevendo uma obra e esse escritor que está escrevendo uma obra está num palco de

teatro e dentro da ficção com a esposa. São camadas onde você vai perdendo a referência do que é real e do que é ficção para criar um bloco de gelo, que é essa savana gelada, gélida, onde tudo congela.

3. Você poderia dizer, resumidamente, como o trabalho se construiu dentro dessa ideia de colaboração entre as partes e como foi a questão da delimitação das funções nesse processo?

Foi de uma maneira muito natural. Lógico, a gente estabeleceu ali que a direção seria do Renato e o texto totalmente do Jô Bilac, tanto é que a gente na verdade forneceu para ele todo o material de pesquisa, as leituras, as ideias, o que a gente tinha em mente, imagens... a gente tinha um livro de imagens. Tudo isso foi material bruto que a gente jogou na mão do Jô e disse “Jô, é nesse universo” e ele teve total liberdade para construir essa história.

Tanto é que quando ele chegou até nós com esse nome, *Savana Glacial* (eu nem lembro qual seria o outro nome), a gente achou bacana porque, de certa forma, ele quebra com o padrão de conceituar a obra e leva isso para uma coisa muito mais cotidiana que é um esmalte, responsável por Meg, uma das personagens, resgatar toda a questão da memória.

Isso é muito bacana e nós ficamos muito fascinados quando ele chegou com essa ideia. A gente estava num café, e ele chegou daquele jeito “Ai, amado”, não sei se você conhece o Jô, mas foi muito isso: “amado, eu estou pensando aqui numa história e eu acho que *Savana Glacial* é o nome de um esmalte!”, e eu falei “Como assim, Jô, o nome de um esmalte?” E ele disse “É, eu acho que tem que ter uma coisa com um esmalte.” Enfim... foi muito bacana.

Então essa questão da dramaturgia foi assim, com esses materiais que a gente direcionou para o Jô para falar do universo com o qual a gente gostaria de trabalhar. O Renato teve muita liberdade ali, mas, ao mesmo tempo, *Savana* foi uma codireção de todos nós, porque a gente se sentiu numa dinâmica em que era preciso ter certa liberdade para absorver aquele universo no qual Renato precisava para trabalhar sua direção e a gente precisava ter uma codireção pessoal para se provocar, sabe?

Como a gente estava muito livre no espaço e não tinha cenário, a gente testou várias coisas. No início era um teatro muito físico, uma coisa assim: a gente ia abrir a maçaneta da porta e fazíamos com o corpo o que era abrir uma maçaneta, mas aí, percebemos que aquilo estava muito rígido, estava criando um problema ali para nós. Claro que foi muito importante passar por esse problema para entender que o nosso corpo teatral dentro daquela proposta seria outro, seria um corpo, sim, cotidiano, mas que às vezes traria uma estranheza dentro daquele universo justamente para reforçar o mistério e o suspense. No fim, *Savana* é uma peça de

suspense, que estava muito presente na forma de dizer o texto, de falar do tempo como ele era falado, um tempo não habitual. A gente foi entendendo o texto numa liberdade muito fluida entre os atores, Jô e o Renato Carreira.

Às vezes o Renato estava ausente nos ensaios e nós fazíamos propostas, como a da cena em que a Meg tem um esvaziamento. Ela se perde totalmente e a cena se repete. Aquilo foi feito numa repetição, a gente fez um *looping* ali, foi no ensaio que surgiu, não era nem uma proposta da dramaturgia; a gente que descobriu esse *looping*, essa imagem que vai e volta e faz os atores entrarem e saírem repetindo o texto. Isso foi uma construção que aconteceu ali, com a gente experimentando a dramaturgia. Foi um conjunto de liberdade muito bem alinhado.

4.O texto *Savana Glacial* foi inteiramente construído na sala de ensaio?

O tempo todo não. O Jô até chegou a assistir alguns ensaios, assim, de algumas partes. Ele dividiu o texto em três partes e mandou para gente e aí assistiu alguns ensaios... estou tentando me lembrar, porque já faz tanto tempo, sei lá ... uns 12 anos. A gente não sabia o final e ficamos contando com isso, ficamos “meu deus a gente quer saber o final!”. Então, fomos ensaiando em cima desses blocos que iam chegando. Com eles, íamos descobrindo o caminho dos personagens e testando. Depois o Jô vinha assistir o ensaio, percebia o movimento que a gente estava propondo e íamos trocando.

5.Quanto tempo, aproximadamente, foi necessário para montar o espetáculo? E ele sofreu alguma alteração significativa depois de ser apresentado ao público pela primeira vez?

Sim, nós mudamos o final. A gente chegou a fazer o primeiro final no SESC, na estreia em Copacabana, na qual o autor matava a personagem enforcada. Tinha essa cena e a gente encenou isso, fez. Depois a gente mudou porque vimos que não precisava, que a morte e a ausência dela tinham que ficar em aberto.

A gente achou que era um final muito fechado e cenicamente não era interessante. Então, na segunda temporada a gente modificou esse final, tiramos a morte do personagem e colocamos Michel escrevendo de novo no final, como se tudo aquilo fosse realmente obra da cabeça dele e não, talvez, uma morte da personagem, que é a vizinha.

6.Assistindo ao vídeo da peça, queria saber também: como foi o trabalho de se apoiar na fisicalidade para extrair o máximo das palavras do texto?

Foi exatamente isso, a gente optou por essa fisicalidade para entender que o corpo poderia falar muito mais com elementos de estranheza. E o tempo que a gente diz não é só o tempo do corpo físico, é o corpo do texto, do ritmo, da luz, da mesa que está ali, dos elementos que entram, da máquina de escrever, um copo, uma bebida, uma roupa que muda.

Todos esses elementos eram muito cuidados para a gente conseguir dar conta desses lugares estranhos pelos quais a mente vagueia, navega. Seja na criação artística de um texto como escritor, seja na vida pessoal da personagem, mediante uma doença que poderia ter, uma falta de memória ou algum problema como o de Meg.

Com tudo isso a gente foi entendendo que não era necessário criar muitos artifícios para dar conta do espetáculo. No começo, na primeira temporada, a gente até tinha um tapete vermelho que era um tapete que parecia com sangue, uma coisa meio David Lynch. Mas a gente viu também que não era necessário, não precisava daquilo. Só precisávamos de uma mesa e das luminárias, que também são muito presentes, né?

Todas as luzes são feitas com luminárias, tem a luminária de sangue, a luminária preta, branca... todas como elementos que a gente foi entendendo também com o iluminador (Renato Machado). A gente foi entendendo como essa iluminação ia entrando nesses personagens. São luminárias que são pinos, que estão diretamente na cabeça dos personagens, então eles criam focos precisos dessas personas. Tudo isso dialogava com aquilo que a gente chama de fisicalidade. Não só fisicalidade de um movimento, mas a fisicalidade dos elementos gerais da cena.

Para a gente todo o espetáculo diz respeito à mente humana, às criações humanas. Esse foi nosso conceito de fisicalidade, já que até o próprio conceito de Companhia Físico de Teatro, na época, era muito ligado a isso. Não no teatro físico, que caducou. Não, o teatro onde os elementos estão conjugados com a dramaturgia, onde tudo é dramaturgia.

7.3 Savana Glacial

Savana Glacial

De Jô Bilac

Personagens

Agatha

Michel

Nuno

Meg

Prólogo

Michel caminha por uma rua. Agatha começa a caminhar pelo mesmo percurso, na direção contrária. Em dado momento eles se encontram. Algo a imobiliza. Agatha caminha até Michel observando ele. Eles voltam a caminhar, até que se cruzam novamente. Estabelecem um olhar de interesse. Em seguida, voltam a caminhar.

(Agatha sai de cena. Entra Michel com a mesa)

Palestra

Michel: Então... A boa ficção vem do desejo do escritor de ser amado, do desejo de explicar suas misérias psicológicas, do desejo do dinheiro, e assim por diante. Nenhuma motivação é demasiadamente vil para a arte. A inspiração não é fonte do sublime. *(Agatha atravessa o espaço)* Não é um ensaio divino. O escritor não

é melhor que ninguém. Nem diferente. Todo ato criativo é uma declaração de guerra. (Nuno, *que pela lateral, surge como que vindo da cozinha, ou de algum outro lugar do apartamento de Meg. Ele veste uma dessas capas de chuva que protegem motociclistas e tem uma rosa vermelha na mão. Tudo acontece no tempo da narrativa*) E na maioria das vezes uma guerra desleal. Segundo Freud, ter fantasias ou criar obras de arte indica que a vida da pessoa é insatisfatória. Ou seja, quanto mais amadurecida e ajustada, menos necessitará criar. O escritor cria seus personagens separando as partes conflitantes do ego. Criando personagens, ele dá forma aos aspectos colidentes do seu interior, pra poder examiná-los. Assim o distúrbio em sua vida pode ser entendido. Criação. Ficção.

Tudo aqui é ficção. Esse apartamento. O casal se olhando na rua. A rua em si. A mulher entretida com os papéis. A suposta pilha de caixas, a suposta espera: o tempo aqui não é real. O beijo é ficção. O desejo é ficção. Ele também não é real. Tem uma rosa falsa na mão. Sorri e olha pra ela. Os dois se encarando: tudo falso. Ele pode se aproximar. Ela pode recuar, escorando-se na escrivaninha. Ele pode avançar num sorriso, em um não entendimento, numa busca de afago. Até que ela, tomada de um horror, tão falso quanto tudo que acontece por aqui, pode alcançar uma tesoura falsa e cravar no peito falso dele. Daí vira a morte falsa. O grito falso. O sangue falso. Tudo falso. Tudo ficção. (tempo) Menos a dor... Não. A dor não. A dor é real.

(escuridão)

Cena 1

(Apartamento de Meg e Michel)

(Meg concentrada. Existe uma melancolia que permeia tudo. Ela está arrumando a caixa do bolo)

(Agatha bate na porta)

Agatha: Meg.

(Meg estanca)

Agatha: Meg. Preciso falar com você. Abre a porta. Eu sei que você está aí Meg, abre essa porta!

(Meg permanece quieta)

(tempo)

(Meg caminha até a porta.)

Meg: (Atenciosa) Quem é?

Agatha: Uma amiga.

Meg: Amiga de onde?

Do bolso do avental, tira um bloco de notas, passa o olho por ele rapidamente)

Agatha: Amiga da vida.

Meg: E não tem nome?

Agatha: Abre logo Meg...

Meg: Desculpe, não conheço você .

Agatha: Não é porque não estou no seu bloquinho de notas, que quer dizer que não me conheça.

(tempo)

Agatha: Está se perguntando como eu sei do seu bloquinho de notas, né Meg?

(num riso manso)

Eu sei tudo sobre você. Sei o seu nome... Sei que é casada... Mora há pouco tempo aqui... Faz bolos lindos, sem gosto... Usa sempre o mesmo vestidinho...

(Meg aturdida com o reconhecimento)

Agatha: Gosta de chá de maçã, tem uma cicatriz no ombro esquerdo, e não sabe dirigir, sempre preferiu margaridas a rosas...(doce) Vamos abre logo essa porta, Meg.

Meg: O que você quer?

Agatha: Escuta. Preciso falar com você, antes do seu marido chegar.

Meg: Eu não posso abrir a porta pra ninguém. Se quiser falar comigo, vai ter que esperar o meu marido chegar.

Agatha: (*invadindo o apartamento, voz consciência Meg*) Burra...Seu marido não quer que você fale com ninguém!

Meg: Meu marido sabe o que faz.

Agatha: Sabe! Ele quer mantê-la na ignorância. Não quer que saiba da verdade.

Meg: Que verdade?

Agatha: Meg, o seu marido mente pra você. Precisa acreditar em mim.

Meg: Quem é você?

Agatha: (*voltando para a porta*) Abre a porta e eu te conto...

Meg: (num sopro) Não posso... Vai embora!

Agatha: Você consegue se lembrar do Max...

Meg: (transportada, como se viesse lento à memória) Max... ?

Agatha: É. Você consegue se lembrar dele?

(Meg caminha até a porta, as falas começam a se cruzar...)

Meg: O quê você sabe sobre o Max? Quem é você?

Agatha: Não é por que o seu marido não anotou no seu bloquinho de notas que quer dizer que não o conheça.

Meg: O que você está falando? O que você sabe sobre ele?

Agatha: Calma Meg, eu só quero te ajudar... (Num grito repentino)Abre a porta Meg!

(As duas se encaram, Agatha entra no apartamento)

Meg: *(num frenesi)* O que está fazendo na minha casa? Larga as minhas coisas, larga!

Fala do Max, o que você sabe sobre ele. Fala!!!! Fala!!!!

(Agatha paralisa)

Agatha: (com desprezo, dor) Olha pra você Meg...

Meg: Por que você disse que meu marido mente pra mim?

Agatha: Você está sempre com essa cara né? Com essa mesma cara....

Meg: *(numa raiva controlada)* Eu não vou perguntar de novo!

Agatha: (sem emoção) Vai sim. E de novo. E de novo. E de novo... Vai sempre me olhar com essa cara. Como se nada tivesse acontecido...

Meg: Por que você está falando isso do meu marido?

Agatha: Meg, o seu marido mente pra você. Não tem fotos, não tem vestígios, não tem nada na sua casa. É como se o seu filho nunca tivesse existido.

Meg: Por que o Michel faria isso comigo?

Agatha: Porque ele não quer que saiba a verdade.

Meg: Que verdade...

(Agatha entrega foto para Meg)

Meg: É o Max...

Agatha: Vamos Meg, anota! "Não mostrar ao meu marido porque ele mente".

Meg: Eu não posso fazer isso.

Agatha: Mas por quê?

Meg: Não sei se você é sincera comigo.

Agatha: Não sabe retardada. O seu marido some com todas as fotos, todos os vestígios, eu venho aqui te ajudar ... e você não sabe!

Meg: Por que você quer me ajudar?

Agatha: Meg, alguém roubou algo de mim, assim como roubou seu. E eu sei que eu te ajudando, eu vou estar me ajudando também.

Meg: O que eu tenho que fazer?

Agatha: Vamos Meg. Anota! Vamos, anota Meg!!!! Por favor anota!!!

(Meg em direção a mesa. Ela anota algo na foto)

Agatha: Não mostrar ao meu marido que ele mente

.Meg: Me fala do Max. O que você sabe sobre ele?

Agatha: Vamos Meg , anota! Se não toda vez que eu vier na sua casa, a gente vai ter que começar da estaca zero!

Meg: Me fala, agora me fala do Max. Quem é você? Quem é você? Você vai voltar?

Agatha: Eu sempre volto. É você que nunca lembra, Meg.

(Michel chega em casa. Chama por Meg, que sai.)

Cena 2

(Apartamento de Meg e Michel. Os dois estão em uma atividade que consiste no treinamento da memória de Meg)

Michel: Comer peixe é bom pra memória. Morango também. Decorar músicas estrangeiras. Mudar de destro pra canhoto. Repetir palavras de trás pra frente. Dormir em ambientes com cores cítricas. Fazer conta de cabeça. Associar imagens a palavras. Nomes a lugares. Sabores a sensações.

Memória. Na infância, fixamos. Já velhos, declinamos ao eco da sua implacável perda. Um personagem a princípio é uma folha em branco. A possibilidade de. Você escreve. Ele começa a ter reações. Tomar forma. Vem a memória física, emocional, genética. E você já sabe quem é, o que faz, onde está, o que quer. E quando o personagem que você escreve não tem memória? Quando ele... Quando ele se estrutura justamente por sua falta de passado? Pelo olhar oblíquo da primeira vez. Pelo frescor recorrente. A novidade diária. A descoberta recente. O esquecimento permanente. O personagemem busca de um personagem em busca de um personagem em busca de um personagem em busca de um personagem...

(Michel e Meg em atividade. Jogo de memória)

Meg: Pode abrir? *(Michel muda a mesa de lugar)* Michel? Pode abrir?

Michel: Pode abrir.

Meg: As flores. (tempo) A mesa. (Michel volta a mesa para o lugar) Pode abrir?

Michel: Pode abrir.

(Agatha bate na porta)

(Param.)

(Michel vai atender a porta. Meg vai para o quarto.)

(Michel abre)

Agatha: (da porta, claramente transtornada) Oi...

Michel: Oi.

Agatha: (numa metralhadora sem fim entrando e sentando) Eu sou a sua vizinha, do 602, Agatha. É que na verdade a minha room matter foi presa dois dias atrás, não, não me olha assim, não foi nada amoral! Não! Simone é ótima! Ela foi presa porque beijou um quadro. Acredita? A doida foi numa exposição no centro da cidade, aquela com uns peixes coloridos e umas esferas esquisitíssimas, então, ela ficou olhando assim a exposição, encontrou o quadro, ficou olhando assim dessa maneira pra ele, se sentiu atraída e pá! Beijou o quadro! Tá presa, óbvio... óbvio que ta presa... óbvio?!!

Que óbvio?!! Uma obra de arte parte do pressuposto de uma livre atração. Uma obra de arte, ela é um objeto de...desejo!!! A Simone tá certa, tá coerente, tá dentro do direito dela de manifestação sentimental. Gente! Ninguém pode ser preso por agir por paixão. Agora minha amiga tá presa porque beijou um quadro? Tá presa com assassino, com meliante, com traficante, porque não tem faculdade tá misturada, tá misturada, não tem faculdade. Agora o pai dela tem que vir lá da América Central, porque sabe que comigo não pode contar. Na verdade eu vim aqui, porque a Simone deixou comigo a cachorrinha dela, Meg. Uma fofa, você precisa ver. fofa, fofa, fofa, mas eu não sei, acho que a cadela tá apegada, deprimida, bicho sente né? Não come, não bebe, daqui a pouco essa cachorra morre e eu não sei onde que eu vou enfiar ela. Daí eu lembrei que a Simone falou... olha amiga, a gente tem um vizinho veterinário... eu disse, puxa! Caramba! Um vizinho veterinário, vai ter que me ajudar... o máximo que vai acontecer é você virar e me dizer um não!

Michel: Oi?

Agatha : Na verdade, eu to arrumada e bem vestida assim, porque na verdade eu sou maquiadora. É maquiadora tem que estar bonita, bem vestida. Imagina você, um dentista com os dentes banguelos, caídos, pretos e podres. Não tem credibilidade,

então eu me arrumo mesmo. Olha, mas eu to te explicando, pra não parecer que eu to me metidando, na verdade eu não me acho bonita, é que... Ah!! É muito simples o que eu faço, na verdade eu trabalho com noivas e difuntos. Sim, porque ninguém quer estar com a cara abatida nem no dia do enterro e nem no dia do casamento não é?

Michel: Como?

Agatha : Cara abatida. Ninguém quer casar feio, morrer feio então muito menos. Imagina você esticado num caixão com a cara feia e gorda como a última lembrança? Não, não,não, não, entra eu, transformo um capeta, num anjinho e fica tudo azul. Eu não sei se você sabe, as pessoas, elas preferem guardar o que elas acham melhor, mesmo que seja falso, né?

Michel: Não.

Agatha : Oi?

Michel: Eu não sou veterinário.

Agatha : Gente! Mentira! Por que você não me falou isso antes. Porque você me deixou aqui, falando desse jeito! Que vergonha! Você podia ter me avisado ! Eu fiquei aqui falando um monte, não me senti bem, é não sei, pode ser, talvez....

Michel: Provavelmente sua amiga se confundiu com o antigo inquilino, eu mudei pra cá faz pouco tempo, na verdade uns seis meses. Eu deixei você falar, por que você estava espontânea, mas eu achei interessante você dizer que trabalha com noivas e defuntos. Interessante.

Agatha: Quer começar de novo?

Michel: (num olhar de quem não compreendeu) Oi?

(Batida na porta)

(Michel abre)

Agatha: Oi. Eu sou a sua vizinha do 602, Agatha.

Michel: Michel.

Agatha: Tem pó?

Michel: Como?

Agatha: Pó. Eu sou viciada! Em cafeína. E eu passo mal.

Michel: O que?

Agatha: Brincadeira,brincadeirinha.Não sou viciada.Eu só gosto de café. Na verdade, é tudo um pretexto.

Michel: Com qual intenção?

Agatha: De pedir o seu telefone emprestado porque eu preciso fazer uma ligação

interurbana. Mas juro ser super rápido, não vou demorar.

Michel: (sorri cortês, mas sempre contido.) Claro! Fica a vontade.

(Agatha vai registrando tudo com seu olhar afiado)

Agatha: Você está chegando ou se mudando?

Michel: Recém chegado. Faz quase seis meses, na verdade...

Agatha: Uau! Seis meses e você ainda não organizou nada na sua casa...

Michel: É que a gente está indo aos poucos...

Agatha: Você é casado?

Michel: Sim.

Agatha: E ela não liga pra decoração?

Michel: Não. Ela gosta. Dá apoio.

Agatha: E onde está? Minha vizinha querida?

Michel: Descansando no quarto.

Agatha: Indisposta com alguma coisa? Posso ajudar.

Michel: Não. Descansando, só.

Agatha: Duas gotas.

Michel: O que?

Agatha: No meu café, duas gotas é o suficiente para deixá-lo doce. Mentirinha! Brincadeira! Acabei de falar pra você que eu gosto de café.

Michel: Desculpe, eu não entendi. Bom, vou lá buscar o café.

Agatha: Você não entende nada! Vai lá buscar o meu café.

(Tempo) Caramba! Eu tenho a maior vontade de conhecer a casa do meu vizinho.

Michel: É mesmo?

Agatha: Você não tem essa curiosidade não?

Michel: Não.

Agatha: Mentira! Todo mundo tem vontade de conhecer a casa do vizinho. Eu gosto de ver como organizam os móveis pelo espaço...caramba!! Você tem blindex, eu adoro blindex... Que apartamento enorme... É como se fosse uma possibilidade alheia...É como se alguém entrasse no seu apartamento e mudasse todos os móveis de lugar... E dá sempre um alívio quando eu vejo que o meu apartamento é melhor.

Michel: O café.

Agatha: Obrigada. (vira tudo num gole) Posso usar o telefone?

(Agatha vai disar.)

(Meg vai entrando na sala sem que eles percebam)

Agatha: (ao telefone) Oi, desculpa a ligação caiu. Não! Como eu vou saber? Quando eu cheguei em casa cadáver já estava esticado no chão da minha cozinha! Pelo amor de deus! Eu estou morta, cansada, passei doze horas maquiando um defunto de 350 kilos, tentando achar o mínimo de dignidade pra cara daquele ser humano! Não, não, não, não, não! Estou super calma! O senhor que não está entendendo, ou o senhor tira esse cadáver da minha casa ou eu te juro que eu atiro ele pela janela!!!!

(Meg e Michel perplexos)

Agatha: Desculpa. Estou estafada. Trabalhei o dia todo. Agatha. (acenando para Meg)

Michel: (percebendo a esposa) Essa é a...

Meg: Meg.

Agatha: Prazer conhecê-la. Descansou?

Meg: Como?

Agatha: Seu marido disse que estava cansada...

Michel: Disse que estava descansando.

Agatha: Desculpa a invasão. É que hoje foi um dia daqueles, que você só quer chegar em casa e tomar uma xícara de café. Mas quando eu fui rumo à dita cuja, eu dei de cara com o cadáver da cadela da Simone na minha cozinha, daí eu disse, não! Não! Não! Eu não sou obrigada. Eu pedi pro namorado dela vir tirar esse cadáver da minha casa. Quando eu peguei meu telefone e ouvi aquela mensagem, serviços suspensos temporariamente, eu pensei: Gente! A Simone ficou louca? Não pagou a conta de luz, não pagou a conta de gás, não pagou nada, eu não sei o que essa mulher fez com o dinheiro quando foi presa, eu sei que ela me deixou de um jeito que eu não sei como ela me deixou... nem sei... como que eu estou?

Meg: Abatida.

Agatha: Muito?

Meg: Um pouco. Os olhos... Você trabalhou bastante, não foi?

Agatha: Vocês ouviram né? Eu fiquei doze horas maquiando um defunto! Não tem santo, coluna que agüente!

Michel: Sua amiga, ela foi presa?

Agatha: Foi. Porque beijou um quadro.

Meg: Que horror.

Agatha: Que horror.

Michel: Vai ver às vezes o quadro era uma raridade... não?

Agatha: (banal) Nada! Era um desses pintoreszinhos contemporâneos que pintam as

347 qualidades de branco.

Meg: Ainda que fosse uma raridade, uma pessoa não pode ser presa porque beijou um.

Agatha: Opa! Muitas vezes um beijo leva à força.

Michel: Mas estão levando a sério a prisão dessa sua amiga? Vai ver foi só uma retaliação, para ela aprender.

Agatha: Aprender o que?

Michel: Não sei...Aprender a se comportar.

Agatha: Que ótimo! Agora a gente vai preso por não saber se comportar...

Michel: Sim. Não é?

Agatha: No primário?

Meg: E quem vai buscá-la?

Agatha: A cadela?

Meg: Não, a sua amiga!

Agatha: O pai dela. Eu falei, ele vem lá da América Central.

Michel: E a cadela?

Agatha: Não sei, não quero saber. São seis andares. Eu tacho ela pela janela, vai parecer suicídio.

Michel: Você não precisa fazer isso. Se o rapaz não chegar, eu mesmo vou ao seu apartamento e tiro ela de lá e levo pro...

Agatha: Que rapaz? A Simone não namora rapazes, ela namora velhos gagas, de 65 anos pra cima.... Tarada a Simone! Que horror!

Michel: Que seja. Eu ajudo de qualquer forma. Um cadela espatifada no meio da calçada não vai ser interessante pra ninguém. Pode ser?

Agatha: Sério, faria mesmo isso por mim?

Michel: Claro. Você não queria descansar? Então, você dorme... eu vou até o seu apartamento e tiro a Cadela de lá. Quando o namorado da sua amiga chegar, ele vai lá e busca. Pode ser?

Agatha: Muito fofo o seu marido Meg! Quer dizer, os dois! Vocês dois são muito fofos! Eu nunca tive vizinhos assim, simpáticos, recíprocos, que me escutassem. Porque aqui é um prédio fantasma! Você só sabe que tem alguém quando alguém pega e grita, Go!!!! Aí você sabe que tá tendo um jogo de futebol....

Agatha e Michel saem de cena.

Cena 3

(Apartamento de Michel e Meg.)

(Partitura corporal. Michel tenta se aproximar de Meg, aos poucos, isso vai virando uma briga. Meg estanca)

Michel: (se recompondo, em voz miúda) Me desculpe.

(tempo)

Meg: Eu procurei no meio das coisas... no meio das caixas...Nenhuma fotografia... Nenhum sinal... Nada... É como se ele nunca tivesse existido. Como se fosse um espectro... Mas eu sei... Eu sei. O que foi que você fez com o Max? Não minta pra mim.

Michel: Eu não minto pra você.

Meg: Mentiu sobre o meu filho. Por que não tem nada escrito sobre ele no meu bloco? Você anota tudo aqui, não anota? Esse não é o meu manual de instruções? Não é aqui que você anota tudo que acontece? Com quem eu devo falar ou não? O que eu devo ou não deixar de fazer! Não é isso, Michel? Então... Por que não tem nada escrito sobre o Max ? Por que você o tirou das minhas lembranças?

Michel: Meg, do que você está falando?

Meg: Do nosso filho. Você não pode simplesmente apagá-lo!

Michel: Eu nunca faria isso com você. Você sabe disso.

Meg: E por que não há nada sobre o Max nas anotações e nem um vestígio dele nessa casa?

Michel: Toma seu remédio.Você vai começar a se descontrolar.

Meg: Pára de me entupir de remédios! Chega! Não quero!

Michel: Qual seu problema? Toma seu remédio, você vai acabar tendo confusões mentais e...

Meg: O nosso filho! Você não pode simplesmente apagá-lo! Eu não vou deixar!

Michel: Toma isso...

Meg: Pára! Eu quero o meu filho!

Michel: Pára com isso! Pára! Esse filho nunca existiu.

Meg: Não é verdade.

Michel: É verdade e você sabe disso. Desde quando essa ilusão começou, isso te persegue. Isso é uma memória falsa, artificial, um desejo, uma culpa. Sei lá o que é isso.

Meg: E isso o que é?(mostra a fotografia)

Michel: isso...

Meg: É Max. Não faz isso comigo...

Michel: Esse não é o Max. Nós nunca tivemos um filho.

Meg: É sim...

Michel: MAX NÃO EXISTE!

(Batida na porta)

Agatha: Oi, Michel! Tudo bem? Calma, não vim pedir nada não! (sorri) Pelo contrário... Vim só agradecer! Obrigada pelo carinho, pela gentileza, por ter me ajudado, me escutado, muito obrigada. Posso te dar um abraço? É que vocês foram tão simpáticos e recíprocos comigo e nos dias de hoje isso é tão difícil. Verdade! Você acredita que eu fui na vizinha do 603 e ela fingiu que não tava em casa? Gente, se eu tivesse tendo um ataque cardíaco ou qualquer coisa parecida, bau, bau!! Porque vizinho é um estranho que a gente quer manter distância. É a lei. Mas olha Michel, eu vim só te agradecer mesmo. Obrigada pelo carinho, pela gentileza, por ter me ajudado, me escutado, muito obrigada mesmo, tá? Posso entrar?

Michel: (abre passagem para a moça)

Agatha: Que isso? Uau! Que bolo lindo Meg. Você quem fez?

Michel: Página 65.

(Meg pega o bloco em seu bolso, capta a página e faz breve leitura)

Meg: (mecânica) Oi, Agatha.

Agatha: Vocês estão comemorando alguma coisa?

Michel: A Meg tá decorando bolos por encomenda.

Agatha: Ah!... Que bárbaro! Você decora bolos e eu decoro pessoas! Acredita que se não fosse o seu marido, o cadáver da cadela da Simone ia estar até agora no chão da minha cozinha? Não, não! Dáí eu pensei: O que eu sei fazer de melhor para retribuir? O que eu sei fazer de melhor? Eu sei deixar uma mulher deslumbrante. Eu sei deixar um homem irresistível, Michel!!

Michel: Imagina Agatha! Muito gentil da sua parte, obrigado. Mas creio que não será necessário.

Agatha: Ah... Mas eu faço questão!

Michel: Realmente, muitíssimo obrigado. Não queremos dar trabalho...

Agatha: Mas não é trabalho algum, imagina! Eu acho mesmo que...

Michel: Não Agatha...

(Meg arrasta a cadeira)

Agatha: Nem uma esfoliaçaozinha?

(silêncio)

Agatha: E você Meg? Uma mulher nunca resiste aos encantos de beleza! Eu tenho aqui... depilação, escova...deixa eu ver suas mãos....Credo!!!! Você não usa base, Meg! É por causa dos bolos né? Mas acabou isso, eu tenho aqui uns esmaltes que não descascam, não saem na água....

(silêncio)

(Agatha caminha até a porta)

Agatha: Por favor Michel, é só um agrado!

Meg: As unhas.

Agatha: Que ótimo Meg! Você vai ficar linda! Eu guardo todo meu material aqui dentro. Sem querer me gabar! Mas já me gabando, eu sou muito boa no que faço! Coloca a mãozinha aqui por favor querida....Nossa!!! Não são garras! Eu só pego garras no salão... Tira a mãozinha aqui, querida. Michel!! Tem isso né? Homem pode ser largado, sujo, de qualquer maneira, porque é charmoso, mas mulher não! A última coisa que mulher pode ser é porca!

Michel: Bom, eu vou.....(tempo) Enfim. (sai)

Agatha: (mostrando os esmaltes) Qual vai ser, Meg? Crepúsculo de sangue... Delírio Ibérico... Ressurreição Efêmera... Noite Febril... Chamas da Loucura... Meg, você não vai acreditar no que eu tenho aqui...

Meg: (transportada) Savana Glacial.

Agatha: Ah! Já conhece!

Meg: (surpresa consigo mesma) Savana Glacial... Eu lembro. (pega o vidro)

Agatha: Ele tá meio fora de moda, mas combina com você!

Meg: Savana Glacial....

Agatha: Meg, agora eu to sofrendo de um fanatismo. Só uso melancia selvagem! É melancia de manhã, de tarde, de noite, é uma loucura!

Meg: Savana Glacial. Eu lembrei...Meu Deus...

Agatha: Amore, não mexe a mãozinha. Meg, tá tudo bem?

Meg: (toma o esmalte, triunfante) Isso não é uma ilusão minha.

Agatha: (certificando-se da ausência de Michel) Como fez isso?

Meg: Oi?

Agatha: (quase no sussurro) Como se lembrou do nome do esmalte?

Meg: Não sei...

Agatha: Você está se curando, Meg!

Meg: Quem é você?

Agatha: EU sou a menina que dei a foto do seu filho! Se não fosse por mim você não ia lembrar!

Meg: Max...

Agatha: Isso. Eu trouxe isso pra você. Esconde debaixo da saia, dentro do decote, não deixa o seu marido ver Meg! Aqui você anota o que for verdade, o que for mentira você não anota, Meg, esconde dele!

Meg: (pega o bloco) Savana glacial. Eu lembro. Mas do Max... Eu não sei...

Agatha: Eu vou te ajudar, já disse. Mas é preciso que você confie em mim.

Meg: Estou confusa...

Agatha: Você sabe que seu marido mente pra você, não sabe?

Meg: Ele diz que não existe filho, não existe Max.

Agatha: Tá vendo, Meg. Ele quer apagar seu filho. Não pode.

Meg: Não pode.

Agatha: Caso contrário você vai ficar presa numa camisa de força!(Entra Michel) Olha o bege! Acho o bege ótimo pra o seu tom de pele, combina com o seu vestido, com você... Não acha Michel?

Michel: Meg, está na hora do seu remédio. (Meg encara Michel num misto de raiva e pavor. Levanta-se bruscamente e sai firme para o quarto)

Agatha: Foi alguma coisa que eu disse?

Michel: Agatha, desculpe a minha esposa... Ela sofre de uma doença...

Agatha: Contagiosa?

Michel: Não. Fique tranquila quanto a isso. É um transtorno psicológico...

Agatha: Não precisa dizer nada, eu não quero saber, estou sempre me metendo na casa dos outros, invadindo o espaço....

Michel: É que é complicado de explicar e eu...

Agatha: Eu não quero saber, vou embora!

Michel: Espera...(apreensivo, segura na moça) Não, por favor! Fica. (tempo) Eu só queria te agradecer. Mesmo. Por tudo. Você é tão...Tão...

Michel: A idéia que se tem de que “algo será inesquecível” é só pra garantir que dentro de algum tempo, quando nem o mundo e – muito menos nós – seremos os mesmos, ao menos uma coisa terá conseguido resistir a tudo. Ao menos uma coisa será suficientemente forte o bastante pra conseguir ficar. Ser fixada. Sobreviver. Mas não há imunidade contra o esquecimento. Nada. Absolutamente: nada é inesquecível. O teu olhar. O que tenho dele agora é a sombra da sombra, que em si, já não reflete coisa alguma. É só uma lembrança que na maioria das vezes, pra não dizer todas, não corresponde ao que realmente foi. Simplesmente porque “o que realmente foi”, já não é mais possível de ser agora.

Michel: Quero falar com você.

Agatha: (tranquila) Já está falando.

Michel: É que...(tempo caçando palavras)

Agatha: Você quer entrar? No meu apartamento. Tem contini, guaraná...a gente pode misturar. Quer?

Michel: Não Obrigada. Simone, sua amiga?

Agatha: Ela não está.

Michel: Ainda presa?

Agatha: Ainda.

Michel: E o artista?

Agatha: Que artista?

Michel: O que pintou o quadro?

Agatha: Que que tem?

Michel: Ele é artista...

Agatha: Sim, e daí?

Michel: Devo supor que se trata de uma pessoa sensível o bastante para compreender a situação da sua amiga.

Agatha: Não. Ele não é sensível o bastante e nem tão inteligente quanto.

Michel: Lamento por sua amiga.

Agatha: Por que?

Michel: Por tudo... Por ter se manifestado, não ter se controlado...Ter dado beijinho...

Agatha: Ela está feliz.

Michel: Mas está presa.

Agatha: Livre.

Michel: Quero dizer que está na cadeia. E isso é triste. Eu acho.

Agatha: Ela sabia do risco que corria. Pagou o preço.

Michel: Ela soube da cachorrinha?

Agatha: Soube! Mas ela nem ligou. A Simone está se sentindo um Deus, poderoso, transgressor, sabe?

Michel: Sei.

Agatha: O que?

Michel: que ?

Agatha: Você disse “sei”, e eu quero saber o que é que você sabe.

Michel: Sobre o que?

Agatha: Agora Michel. Você já fez alguma coisa, que fizesse você se sentir um Deus, poderoso...Voce já marcou com seu batom cereja um quadro raro?

Michel: Não.

Agatha: Então o que que você sabe?

Michel: Sobre o que?

Agatha: Agora... Quando você disse “Eu sei...” , quero saber o que você sabe.

Michel: Foi retórico.

Agatha: Ah... Tem certeza?

Michel: De que foi retórico?

Agatha: De que não quer entrar.

Michel: Não.

Agatha: Não tem certeza.

Michel: Não, não posso! Tenho que ver a Meg.

Agatha: Então?

Michel: O que?

Agatha: Era sobre a Simone que você queria falar?

Michel: Não. Era. Metade. Queria te pedir desculpas mais uma vez por conta do que aconteceu... Eu não queria que você ficasse com uma má impressão... A minha esposa é uma pessoa ótima. Está passando por uma má fase. Ela pode parecer estranha às vezes e...

Agatha: Tudo bem , Michel. Relaxa. Todo casamento tem a sua fase de crise.

Michel: Não estamos em crise.

Agatha: Não?

Michel: Não. A minha esposa sofre de perda de memória recente.

(tempo)

Michel: Ela não registra... Melhor dizendo, ela não armazena os acontecimentos... Não consegue guardar nada... Não assimila os fatos, está sempre se surpreendendo com as mesmas coisas... Não consegue reconhecer as pessoas que acaba de conhecer, quer dizer, precisa anotar pra saber, porque a perda...

Agatha: Ok. Já entendi. De qualquer forma eu lamento pela sua esposa.

Michel: Ela é feliz assim. A ignorância é uma dádiva sublime.

Agatha: É triste. Não lembrar. Eu acho.

Michel: Ela vive uma vida mansa. Sem sobressaltos. Sem frustrações. Sem as perturbações aterradoras que invadem os nossos dias.

Agatha: Que bonito.

Michel: O que?

Agatha: Você. Tentando me convencer que sua esposa é feliz. Mesmo ela não sendo.

Michel: Ela é. Ela fica um pouco ansiosa por causa dos remédios. Mas na maioria das vezes, ela está sempre plácida. Inabalável. Como um deus.

Agatha: Quer jantar comigo amanhã?

Michel: Não posso. Tenho que ver a Meg.

Agatha: Não seja por isso, ela também está convidada.

Michel: A Meg não costuma sair de casa, orientação médica.

Agatha: Então... eu vou jantar na sua casa!

Michel: Não!!!!

Agatha: Sim! Vou jantar lá sim! Eu levo um vinho, uma massa. Posso levar dominó... A gente janta, joga... Além do mais Michel, a mim você não engana. Eu sei que vocês nunca recebem visitas em casa.

Michel: É. já faz um tempo que a gente não recebe visitas em casa mesmo.

Agatha: Tem essa coisa de escrever também. Quem escreve muito acaba esquecendo o tom da voz. Você vai acabar esquecendo a sua!

Michel: Como sabe que eu escrevo?

Agatha: Está na sua cara. Ou você escreve ou desenvolve projetos terroristas em laboratórios subterrâneos.

(riem)

Agatha: Lindo. Bonito.

Michel: Oi?

Agatha: O seu sorriso. Tem uma covinha aqui... E puxa o seu olho assim, deixa você

com olhar de gueixa... você tomba assim a cabeça...acho que é por causa do sua timidez...não sei. Michel... Se eu fosse você, passaria o dia inteiro sorrindo, duvido que alguém dissesse não para qualquer coisa que fosse.... (os dois se olhando numa atração explícita. Seguem seu destino, numa despedida muda, sem muitas explicações).

Cena 5

(alucinação)

(Meg na escrivaninha, escrevendo em seu bloco novo)

(Luz espectral)

(tudo vem em eco)

(entra Michel)

Michel: Meg. Vai, toma o seu remédio.

Meg: Pára de me entupir de remédio.

Michel: Tira isso da cabeça... Nunca tivemos um filho...

Meg: (em um autoconvencimento) Max é o meu filho.

Michel: Desde quando isso começou, essa ilusão te persegue, isso é uma memória falsa, artificial....

Meg: (sem se relacionar com Michel) Isso já aconteceu...Quando foi isso? Quem é você?

Agatha: Eu sou a menina que deu a foto do seu filho. Se não fosse por mim, você não ia lembrar.

Meg: Eu to confusa.

Agatha: Você sabe que seu marido mente pra você, não sabe?

Meg: Você me deu a fotografia...Quando foi isso?

Agatha: Isso eu não sei... Mas sei o seu nome....Sei que é casada... Mora a pouco tempo aqui... Que faz bolos lindos e sem gosto...Usa sempre o mesmo vestidinho...

Meg: O que você tá fazendo na minha casa, saí da minha casa, sai,sai, sai! Seu rosto.

O que aconteceu com o seu rosto? Quem é você?

Michel: Essa é a Simone.

Meg: Você conhece?

Michel: Encontrei morta no chão da cozinha. Jogue pela janela do sexto andar pra parecer suicídio. Vai Meg, agora, toma o seu remédio! Qual é o problema?

Meg: Pára de querer me entupir de remédio! Eu não quero remédio.

Agatha: Viu? Eu falei pra você. Ele quer apagar seu filho da sua memória. Não pode.

Meg: Não pode.

Agatha: Caso contrário você vai acabar presa numa camisa de forças...

Meg: Isso aconteceu? Quando foi isso?

Michel: Você é tão... tão....

Agatha: Esconde debaixo da saia, dentro do decote, não deixa seu marido ver...

Meg: Isso aconteceu. Isso eu lembro. Mas o Max... Não sei...

Agatha: Claro que sabe!

Meg: Savana Glacial...Eu lembro!

Michel: Simone no telefone.

Meg: Quem é Simone?

Agatha: A minha cadela. Amiga, você me deu um susto!

Meg: Não... Não foi assim que aconteceu....Concentra...Concentra...

Michel: Quer casar comigo?

Meg: Não...Isso já foi há muito tempo! Estou voltando demais!

Michel: O que achou desse apartamento?

Agatha: Lindo esse apartamento.

Michel: Não é lindo esse apartamento. Sem janelas, sem janelas. Eu sabia que você ia gostar...

Meg: Do que você está falando? Quem é ela Michel? Quem é ela? Quem é ela

Michel...Tem um quarto para o Max?

Michel: Max? Quem é Max?

Meg: Max...Ele é nosso filho!!!

Michel: Como ele é?

Agatha: Você perdeu seu filho retardada ?

Meg: Não sei... Ele estava aqui agora...Eu deixei ele aqui por um segundo... Quando eu olhei ele não tava mais...

Michel: MAX NÃO EXISTE!

Meg: MAX! MAX! MAX!

(Meg tenta sair e se depara com um homem com capa de chuva. Não tem como ver seu rosto por conta de um capacete. Ele impede a sua saída)

Meg: Quem é você? Quem é você? De onde veio?

(O homem não diz nada, permanece imóvel)

Meg: O que vocês fizeram com o meu filho? O que vocês fizeram com meu filho? O que? Eu quero o meu filho! Eu quero sair daqui!

(Michel e Agatha voltam da cozinha conversando)

Agatha: Mentira, Michel! Nunca vi ninguém ser alérgico a funghi, que bonitinho...

Michel: É verdade, eu passo mal... fico todo me coçando....

Agatha: Olha, eu deixei a comida num negócio que eu achei lá dentro. Como é o nome daquilo? Vasilha!!! O molho não! O molho eu deixei na panela, porque você pode querer comer de novo, requeenta...

Michel: Olha, tem certeza que não quer levar nem um pouquinho?

Agatha: Não mesmo. Além do mais eu nunca fico em casa, vai acabar estragando. Quer mais vinho?

Michel: Hum... Quero.

Agatha: Vou pegar pra gente... (sai)

Michel: Meg, tá tudo bem?

Meg: (tentando manter o controle) Eu tive um esquecimento.

Michel: Agora?

Meg: É. Mas foi diferente das outras vezes...

Agatha: (voltando) Tem um restinho, mas a gente pode dividir...

Meg: Quem é ela, Michel ?

Michel: A Meg teve um esquecimento.

Agatha: Como assim?

Michel: Ela apagou tudo o que aconteceu até agora.

Agatha: Não se lembra do jantar?

Meg: Quem é ela, Michel? O que está acontecendo?

Michel: Meg, essa é a Agatha, a nossa vizinha. Lembra? Página 65 do seu bloco. Ela veio jantar com a gente.

Meg: Estou tonta...

Michel: Quer descansar um pouco?

Meg: Quero.

Michel: Vem, eu te dou o remédio....

(Agatha derruba uma taça com vinho)

Agatha: Desculpa! Tropecei, derramei o vinho! Desastrada!

Michel: Bobagem isso. Imagina! Isso é fácil de limpar.

Agatha: Desculpa...

Michel: Eu limpo isso num segundo. Além do mais estamos em casa.

Agatha: Acho que eu bebi demais.

Michel: Estamos entre amigos, não tem problema nenhum. Você mora a dez metros daqui....

Agatha: Dez metros...

Michel: Já volto, só um minutinho.

Agatha: Claro. Fica à vontade. (Susurrando) Meg, não toma isso que ele te dá. Você vai ficar mais retardada do que já é.

Meg: Ele mente pra mim.

Agatha: Mente....

(Michel volta)

Michel: Só um minuto Agatha...

Agatha: Claro....

(Michel leva Meg para o quarto) (Agatha vai para outro lado da casa)

(Michel volta)

Agatha: Desculpa!!! Eu sou xereta né?

Michel: Tudo bem, tá uma bagunça...Ainda não terminei.

Agatha: Está começando?

Michel: No meio. Na cena 6, contando o prólogo como cena.

Agatha: Ah, é um filme?

Michel: Não. É uma peça de teatro.

Agatha: Mentira!!! Eu adoro teatro.

Michel: Jura?

Agatha: Juro. Muito mais do que cinema! Eu gosto de ver o beijo, aqueda, o tapa, tudo na mesmo hora, sabe? E normalmente eu sempre sento aqui, Michel. Na primeira fila. Tem aquela hora que ator olha fixo para cara de alguém e ele fica olhando muito fixo, daí ele pega e volta...Eu acho isso o máximo!!

Michel: Nossa! Eu morro de vergonha.

Agatha: Não sei... É a hora que você se pergunta assim... Esse é o ator ou o personagem?

(tempo)

Agatha: Qual é o nome da peça?

Michel: A mosca no copo.

Agatha: Que nome esquisito. Não vende.

Michel: Achou?

Agatha: Achei. Quer dizer, eu não veria uma peça de teatro chamada “A mosca no copo”. Não é atrativo... é aflitivo.

Michel: Mas é muito por aí...

Agatha: E sobre o que é?

Michel: Uma mosca presa dentro de um copo.

Agatha: E quem prende a pobrezinha?

Michel: O dono do copo.

Agatha: E por que ele faz isso?

Michel: Ela é cega. Eles estão num pântano. Se ele a deixar escapar, vai acabar sendo devorada por um sapo.

Agatha: Sei... E só tem esses dois personagens?

Michel: Não. Tem mais outros dois... Uma mulher muito bonita e um homem que até agora não falou nada.

Agatha: Hum... E é o seu primeiro texto?

Michel: Pra teatro sim. Eu escrevo pra um periódico... Nada de muito inspirador, mas é um trabalho. É meio chato, mas é o jeito. Às vezes é necessário fazer o que não quer pra poder fazer o que quer... Eu gosto de escrever, não estou reclamando. Mas é que quando a gente começa a escrever assim a torto e a direito, não consegue se dedicar ao que realmente está afim e aí você vai vendo que está perdendo o seu tempo com um monte de coisa que no fundo no fundo não tem nada a ver e você fica pensando nesse tempo indo embora e vai dando uma aflição, que... Estou falando demais, não é? Desculpa, eu nunca sou assim. O vinho me pegou. Acho.

Agatha: Imagina! Fala! Fala! Eu quero te ouvir.

Michel: É provado cientificamente que ninguém consegue permanecer interessante num assunto por mais de quinze minutos.

Agatha: Você me interessa.

(Michel desconcertado)

Agatha: Não é pra ficar constrangido...

Michel: Eu não estou constrangido.

Agatha: Que bom. Mas fala.

Michel: O que?

Agatha: A Meg.

Michel: O que tem?

Agatha: Como é essa convivência? Essa ausência... Essa falta de memória... Como você faz?

Michel: Não entendi.

Agatha: Você é jovem. Deve ser bem difícil abdicar da sua vida pra se dedicar a uma pessoa doente...

Michel: Eu não abduco da minha vida.

Agatha: Desculpa. Não foi o que eu quis dizer. É que... Por que você não interna a sua esposa?

Michel: Internar? Num manicômio?

Agatha: Não. Não! Numa clinica especializada... Com cuidados especiais... Com um tutor. Michel, uma pessoa como a Meg precisa de um cuidado desse... Assim você não precisa trancafiar ela neste apartamento, sem ver a luz do sol, sem contato humano. Talvez num lugar desse ela possa evoluir, se curar, e quem sabe você também.

Michel: O que?

Agatha: Ai Michel!! Desculpa! Não me leva a mal...

Michel: Não, tudo bem. Fala.

Agatha: Mas, na minha opinião, quando a gente convive com uma pessoa doente, a tendência da gente é adoecer, adoecer, adoecer... ok!! Ela é sua esposa. Mas nem por isso você é obrigado a adoecer junto com ela.

Michel: Você acha que eu estou adoecendo?

Agatha: Não sei... Está?

Michel: Quer mais vinho?

Agatha: Quero um beijo.

Michel: O que?

Agatha: Você acha que está adoecendo?

Michel: O que?

Agatha: Você.

Michel: O que tem?

(Agatha sai de cena e volta. Movimento circular.)

Michel: Você acha que eu estou adoecendo?

Agatha: Não sei... Está?

Michel: Quer mais vinho?

Agatha: Quero um beijo.

Michel: O que?

Agatha: Você acha que está adoecendo?

Michel: O que?

Agatha: Você.

Michel: O que tem?

(Agatha sai de cena e entra Meg)

Michel: Você acha que eu estou adoecendo?

Agatha: Não sei... Está?

Michel: Quer mais vinho?

Agatha: Quero um beijo.

Michel: O que?

Agatha: Você acha que está adoecendo?

Michel: O que?

Agatha: Você.

Michel: O que tem?

(Michel sai)

Cena 6

Meg: (ao telefone) Escuta. Ele é capaz de tudo. É capaz de me internar, ou coisa pior...Pior sim! Eu tenho certeza que ele tem tudo haver com o desaparecimento do meu. Está escrito. Eu escrevi. (...) Não, no bloco novo! Esse ele não tem acesso. Ela me deu escondido!(...) Ela me ajuda a não esquecer as coisas. Escuta! Eu to me recuperando, eu sei....E tem outra coisa... Um homem que sempre aparece nas minhas lembranças... Não sei, não consigo ver seu rosto, mas se eu conseguir lembrar quem é esse homem, eu vou lembrar o que aconteceu ao Max... (...) Não! Os remédios não têm nada a ver com isso, já não tomo faz dias! O que tem a vizinha? (...) Não sei ainda... Ela me diz muitas coisas , ela me ajuda... Mas ao mesmo tempo ela não diz como me conhece e nem como sabe do Max... (...) Escuta, se alguma coisa de ruim me acontecer, se eu desaparecer assim como meu filho, está tudo anotado e você entrega a policia e explica tudo direitinho, você deve ... Escuta! Escuta... Você está me ouvindo? (Barulho de ocupado.)Meu deus... O que estou fazendo?

Michel: Meg, eu tive a sensação de ouvir o telefone tocar. Aconteceu?

Meg: O que?

Michel: O telefone tocou?

Meg: Quando?

Michel: Agora.

Meg: Era pra você.

Michel: E o que disse?

Meg: Que estava no banho.

Michel: Por que fez isso?

Meg: Não era isso que estava fazendo?

Michel: Não pode atender telefonemas, sabe disso. Quem era? Não deixou recado?

Meg: Não sei.

Michel: Não disse se ligava depois?

Meg: Quando?

Michel: Agora, Meg.

Meg: Quando foi que me disse que eu não poderia atender telefonemas?

Michel: Você ouviu a minha pergunta?

Meg: Essa casa é minha, Michel. E esse telefone também.

Michel: (didático) Ok, Meg, vamos lá: A pessoa que ligou. Disse quem era? Falou alguma coisa? Deixou um número?

Meg: Não me trate como se eu fosse uma imbecil.

Michel: O telefone tocou, você atendeu e alguém estava do outro lado! Quem era?

Meg: O telefone não tocou.

Michel: Eu te perguntei e você me disse que havia tocado.

Meg: Não. Eu não posso atender. É proibido.

Michel: Sem ironias...

Meg: Eu não atendi.

Michel: Disse que era pra mim.

Meg: Disse que era pra você.

Michel: Então tocou.

Meg: Não, fui eu que liguei.

Michel: Você ligou?

Meg: Disquei e disse que era pra você.

Michel: Discou pra onde?

Meg: Quando?

Michel: Agora.

Meg: Durante o seu banho?

Michel: Isso! Pra onde telefonou?

Meg: Não podia?

Michel: O que?

Meg: Discar. Você disse que é proibido atender. Discar também não pode?

Michel: Tinha alguém no telefone?

Meg: Agora?

Michel: Tinha ou não tinha alguém do outro lado?

Meg: Suponho.

Michel: O que?

Meg: Que tivesse alguém, do contrário o telefone não tocaria sozinho.

Michel: Então tocou!

Meg: Tocou e alguém atendeu.

Michel: E quem atendeu?

Meg: A pessoa.

Michel: E que pessoa é essa?

Meg: A que quer falar com você.

Michel: E quem quer falar comigo?

Meg: Eu quero.

Michel: Fora você. Quem mais?

Meg: Do que você está falando?

Michel: Com quem você falava, Meg?

Meg: Do que está falando?

Michel: O telefone, quem era?

Meg: Quem é você?

Michel: (tomado por violência, avança estrangulando a esposa) O que está tentando fazer? Sua doente! Responde! Você quer me deixar igual a você! Esse é o seu jogo?

Eu não vou ficar como você, sua retardada!

Agatha: (surgindo pela lateral) Quando foi isso?

Michel: Ontem. Não. Hoje.

Agatha: O que você vai fazer com o corpo?

Michel: Pensei em jogar o corpo pela janela para parecer suicídio.

Agatha: Não precisa Michel. Daqui a pouco ela acorda, plácida, sem remorso, sem lembrar de nada.

Michel: Não suporto mais. Eu tentei matar a Meg, você entende?

Agatha: Não... Reagiu inconsequentemente. Não faz parte da sua natureza.

Michel: Ela era dócil. Mas depois criou uma lembrança recorrente que tinha um filho e desde então me acusa pela ausência dele nessa casa.

Agatha: E esse filho existe?

Michel: Claro que não.

Agatha: Então porque que ela acha isso?

Michel: Talvez tenha alguma coisa com o acidente...

Agatha: O que fez ela perder a memória?

Michel: Isso.

Agatha: O que aconteceu?

Michel: A Meg...

Michel: A Meg não teve culpa. Ela foi vítima do acaso ou do destino, como você preferir. Era uma rua, o garoto atravessou do nada, o sinal estava aberto, a Meg avançou com tudo, ela não conseguiu frear...tinha um poste de luz, ela bateu, ela bateu com tudo!!! Bateu com a cabeça aqui... Ensangüentada ela arrastou o corpo do menino com o carro. Tinha uma rua transversal, todo mundo parado olhando, vendo o que estava acontecendo. Do lado a mãe.

vendo o corpo do filho no chão...o corpo tava todo ensangüentado... Eu gritava pela Meg, mas a Meg não me ouvia. Eu não sabia o que tava acontecendo, todo mundo me olhava....

(Agatha se aproveita do momento e beija Michel, que permite ser beijado. Meg observa)

(Música para)

(Percebem Meg)

Meg: (constata transportada) Não existe Max.

Meg: Eu não quero esquecer isso. Não quero...

Michel: Você vai esquecer, fique tranquila.

Meg: Quem é Max?

Michel: Não é ninguém.

Meg: Quem é ela? Quem é ela?

(Agatha sai)

Cena 7

Michel Off: (Agatha abaixo da luz vermelha) Há algo muito comum entre o amor e a morte, já que nunca estamos prontos e nem sabemos quando vai acontecer. Você pode atravessar a rua e dar de cara com o amor da sua vida ou morrer atropelado sem mais nem menos. Uma mulher que, por acaso, andando na rua esbarra em um homem que, também por acaso, estava andando na mesma calçada que a dela e por alguma razão essa mulher o deseja terrivelmente. Amor. Morte. Percebe? O acaso. A vida redefinida por um segundo.

(Agatha ao telefone)

Agatha: Alô, com quem eu falo? Oi Simone!! Tudo bem? Aqui é a Agatha. É que na verdade eu fui visitar uma amiga minha no seu prédio e acabei vendo o recado que você deixou no quadro do condomínio... sobre a vaga...Ainda tem? Mentira!!! Eu to interessada, pago adiantado, claro! Não, sem filho... não, sem vício...Não!!! Meus pais moram longe. Não, eu não tenho ninguém, Simone! Cachorro? Basse? Adoro! Qual nome dele?...Max? Você acredita que quando eu era criancinha eu tinha um cachorro que se chamava assim? Deve ser um sinal, hein, Simone? Segura essa vaga pra mim. Vem cá, o que você vai fazer hoje a tarde? A gente bem que podia tomar um café.

(Michel entra)

Michel: Sequestramos o objeto de amor e o confiscamos do mundo. Na solidão do cativo, como colecionadores, o embelezamos num capricho de taxidermista, e assim, o amor se torna um quadro raro que não pode ser tocado por ninguém além do artista que o concebeu. De tão sagrado, o amor vira peça de museu, e cabe ao outro a contemplação apenas. Pois é algum pecado querer manter o que é profundamente amado, guardado pra si, preso?

Agatha: (ao telefone) Como assim presa, Simone? Quando?

Meg: (ao marido) Eu quero sair!

Agatha: (ao telefone) Como?

Meg: Destranca a porta.

Agatha: Impossível!

Meg: Não quero mais ficar aqui...

Agatha: Desculpa, não tenho como te ajudar... Seu namorado não pode quebrar esse

galho pra você?

Michel: (barrando a saída) Não.

Agatha: Mas por quê?

Michel: São ordens médicas, você sabe disso.

Agatha: Manda ele pro inferno! Eu vou ligar pros seus pais..

.Meg: Me leva na rua, eu vou com você, eu só quero andar.

Agatha: Eu não posso, pego no trabalho daqui a pouco, vou acabar me atrasando.

Meg: Só um pouco... Por favor...

Agatha: Desculpa, não dá mesmo. É melhor telefonar pros seus pais, eles vão saber dessa estória mais cedo ou mais tarde...

Meg: Eu quero sair agora!

Michel: Eu vou dobrar a dosagem do seu remédio, você anda muito agitada.

Meg: Eu não quero ficar dopada... Me escuta...

Agatha: Não posso, tenho que desligar...

Meg: Por favor...

Agatha: Eu ligo pra você assim que chegar em casa, pode ser?

Meg: Por favor, me escuta...

Agatha: Desculpa, eu não posso fazer nada por você...

Meg: Eu só quero sair...

Agatha: Não insiste. Adeus!

Meg: Não...Por favor...

Michel: (agressivo) O que foi? Hã? Não está satisfeita? Aqui você não tem tudo? Por que você vive reclamando? Por que é tão difícil te agradar? Você não queria morar num apartamento maior? Então? Qual é o problema? Eu não tenho sido um bom marido? É isso? Não tenho cuidado de você devidamente? Você não precisa mais de mim? Precisa de que? Quer mais espaço? Quer mais cuidado? O que você quer mais? Por que tá me olhando com essa cara? A minha cara não te agrada? Quer ver a cara de outros homens? Tá precisando respirar outros ares? Perdeu a fala? Por que não responde? Não quer falar? Prefere dar o silêncio como resposta? Não tá me ouvindo? Não tá me ouvindo? Não tá me ouvindo?

(Michel bate na mesa. Quebra abrupta para o jantar.)

Meg: Jantar? Por que? Você nunca recebe ninguém.

Michel: Eu falei...

Meg: Desculpa. Eu não lembro.

Michel: Ela insistiu, insistiu, eu aceitei.

Meg: Quem é ela mesmo?

Michel: Agatha. Lembra? Página 65 do seu bloco. Então... Ela vem jantar com a gente.

Meg, vamos tentar, pelo menos uma vez na vida, se comportar como um casal normal. Pode ser?

Meg: Como assim?

Michel: Vamos tentar não falar assuntos que não convém a nossa visitante.

Meg: Como o que por exemplo?

Michel: Como o Max por exemplo.

Meg: Eu acho Michel...

Michel: Meg, eu não quero saber o que você acha. Eu só não quero ouvir falar mais do Max dentro dessa casa.

(Agatha Bate na porta)

Agatha: Oi Michel!!! Desculpe o atraso, é que hoje foi um dias daqueles.

Michel: Imagina!

Agatha: Que gostosa essa colônia..É nova?

Michel: Do Chile.

Agatha: A colônia?

Michel: Não, o vinho!!!

Agatha: Claro. Chileno.

Michel: Meu preferido. Como você adivinhou?

Agatha: Eu leio você né, Michel!! Vem cá, eu pensei em pedir um fetuttine, o que você acha?

Michel: Por mim tudo bem....

Agatha: Se você não quiser, a gente pode pedir uma outra coisa, você que sabe.

Michel: Não, imagina! Eu adoro fetuttine.

Agatha: Que bom, fico feliz.

Michel: Sua leitura do pensamento está bem aguçada...Vinho chileno, fetuttine...

Agatha: Eu leio você Michel...

Meg: Vocês estão tendo um caso.

(tempo)

Meg: Tudo bem. Não tem problema. Eu vou esquecer. Eu sou a esposa perfeita para este tipo de coisa.

Michel: Meg, para com isso.

Meg: Relaxa Michel. Aproveita a oportunidade de ser casada com uma esposa que tem perda de memória recente.

Agatha: Meg. Acho que você está confundindo. Eu e o Michel somos só bons amigos.

Meg: Que pena Agatha! Que pena! Porque daqui... Vocês formam um belo par. O brilho nos olhos dos dois, o sorrisinho enamorado. Não precisa nem ler pensamento para perceber.

Michel: Meg....

Agatha: Eu vou embora!

Meg: Imagina! Imagina Agatha. Você já é de casa, fica à vontade. Vem aqui, quero te mostrar uma coisa. Esse aqui, é o meu caderninho. Aqui eu anoto o nome das pessoas que eu conheço e marco ao lado um tracinho indicando quantas vezes eu a vi. Olha aqui, você...tem muitos tracinhos ao lado do seu nome. Isso é sinal que nós já nos vimos muitas vezes. Como eu nunca saio de casa, isso é sinal que você já esteve aqui muitas vezes. Você já faz parte da família como eu pude perceber, Agatha. Fica a vontade. Por gentileza sinta....

Michel: Meg, por favor, não estraga o jantar!

Meg: Desculpa, Michel. Eu não tive essa intenção. Eu vou deixar vocês dois a sós. As velas vão dar um toque romântico! Eu só não lembro onde as coloquei.

Michel: Para com isso!

Meg: Não me trata como uma idiota, não me trata!!! Eu não registro os fatos, mas os reconheço perfeitamente.

Agatha: Então, deve reconhecer que não é muito simpático tratar suas visitas com insinuações infundadas.

Meg: Agatha! Me economiza. Eu sou a mais simpática de todas e você já deve ter percebido isso a essa altura do campeonato. É possível que você tenha um caso com meu marido, troque intimidades com meu marido na minha frente e seja capaz de ir além até....Mas ainda assim, eu serei a mais cordial e agradável. Então... já que você teve o trabalho de comprar o vinho predileto do meu marido e encomendar o jantar que ele adora... não criemos atrito por isso! Eu estou morta de fome. E acredito que vocês também. Vamos em frente, vamos? Afinal de contas, a falta de memória traz uma transcendência sincera as relações pessoais.

Michel: Bom, eu vou abrir o vinho....

Agatha: Não quero. Não estou afim. Vou embora.

(Agatha sai. Logo em seguida, Michel sai)

(Batida na porta principal do teatro)

Nuno: Oi

Meg: Oi.

Nuno: Tudo bem?

Meg: Tudo.

Nuno: Eu vim buscar o bolo. O bolo de aniversário. Esqueci que a senhora tem problema de memória! Sempre esqueço...Acho que eu tô pegando da senhora hein? Eu sou o entregador da moto, vim buscar o bolo... Aquela grande massa branca, cheia de confeitos....

Meg: Eu lembro de você.

Nuno: Oi?

Meg: Você é o Nuno?

Nuno: Isso! Lembrou meu nome!

Meg: Você tem 32 anos. Adora andar em alta velocidade...perdeu seu pai há três anos. tem uma filhinha chamada Mariana. O nome dela é tatuado no seu ante-braço. Eu já fiz um bolo pra ela, rosa. Com recheio de chocolate. Porque toda criança gosta de chocolate. O cheiro do seu desodorante é sempre muito forte, ouve rádio AM porque gosta dos comentários políticos, apesar de não entender muita coisa do que dizem. Adora descobrir palavras novas e anota. E a noite, quando chega em casa, consulta o dicionário. Nunca andou de avião, perdeu dois dentes numa briga de rua, foi humilhado na infância porque ia pra sala de aula com chinelos de dedos. Morre de medo de morrer dormindo e perder o momento dadespedida da vida. É sorridente, e o melhor piadista que eu já conheci em toda minha vida! Eu sei quem é você, Nuno.

Nuno: Caramba! To todo arrepiado! Acho que nem a minha mãe sabe tanto assim de mim...Será que eu to doido? Não é a senhora que tem problema de memória?

Meg: Já são cinco?

Nuno: Cinco e doze.

Meg: Entra.

Nuno: Sai.

(Meg olha o ambiente e sai lentamente)

(Michel volta a datilografar.)

(Luzes se apagam)

FIM

